



**Arte feminista  
en los ochenta en México**  
Una perspectiva de género

**Araceli Barbosa**

**CASA JUAN PABLOS  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS**

Arte feminista  
en los ochenta en México  
Una perspectiva de género



# Arte feminista en los ochenta en México

## Una perspectiva de género

Araceli Barbosa



CASA JUAN PABLOS  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS  
MÉXICO, 2008

ARTES /

Esta edición contó con apoyo financiero de PROMEP.

ARTE FEMINISTA EN LOS OCHENTA EN MÉXICO

UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Araceli Barbosa

Primera edición, 2008

D.R. © 2008, Casa Juan Pablos, Centro Cultural, S.A. de C.V.  
Malintzin 199, Col. del Carmen Coyoacán, 04100, México, D.F.  
<casajuanpablos@prodigy.net.mx>

D.R. © 2008, Universidad Autónoma del Estado de Morelos  
Av. Universidad 1001, Col. Chamilpa  
Cuernavaca, Morelos, 62210, México  
<editorial@uaem.mx>

Ilustración de portada: *Trofeos*, de María Ezcurra  
40 medias de nylon, 3×3×3 m, 2003

ISBN: 978-968-9172-35-2

Impreso en México  
Printed in Mexico

## ÍNDICE

Introducción	11
El significado de la crítica feminista	
en las artes visuales	15
Recuperación de la memoria histórica	15
Condición de la mujer artista	16
Feminismo y representación	22
Impacto cultural del feminismo	
en el arte de mujeres en México	27
El Año Internacional de la Mujer	
y las artes visuales	30
La cultura feminista en los museos y el cine	38
Surgimiento del discurso de género	
en las artes visuales de México	48
El arte feminista en México	73
El arte feminista individual	73
El arte feminista grupal	88
Recapitulación	124



Con especial agradecimiento a las artistas que compartieron conmigo sus ideas, experiencias y testimonios en su trayecto por la conquista de un mundo mejor para las mujeres desde el ámbito de las artes visuales.

Maris Bustamante, Mónica Mayer, Magali Lara, Nunik Sauret y Ana Victoria Jiménez, brindaron con gran bonhomía sus obras y acervos personales, lo que constituye un invaluable aporte en el conocimiento del arte feminista de México.





## INTRODUCCIÓN

Mientras muchas mujeres artistas han rechazado el feminismo y otras han trabajado en medios como la pintura y la escultura, ninguna ha trabajado fuera de la historia.

*Whitney Chadwick*

En México, en el contexto histórico de la década de los setenta del siglo xx, la emergencia del denominado feminismo de la nueva ola<sup>1</sup> constituyó un hecho sin precedentes que influyó sustancialmente en el ámbito de la cultura y enriqueció a las artes visuales.

Tal fue su impacto que, desde entonces a la fecha, la herencia cultural del feminismo se ha manifestado no sólo en la política, sino también en el círculo académico de varias universidades mediante la creación de diversos centros de estudios de género, cuyo resultado han sido importantes investigaciones interdisciplinarias sobre múltiples temas como la historia de las mujeres, la literatura femenina, el análisis en los campos económico, político, social, legal, institucional y su repercusión en la vida privada y pública de las mujeres.

<sup>1</sup> El movimiento de liberación femenina, en su versión contemporánea, se ubica en México a partir de un artículo publicado en la revista *Siempre!*, el 30 de septiembre de 1970, escrito por Marta Acevedo, con el título "Nuestro sueño está en escarpado lugar (crónica de un miércoles santo entre las mujeres). 'Women's Liberation', San Francisco". Ana Lau Jaiven, 1987:76.

En el ámbito de las artes visuales de mediados de los años setenta y principios de los ochenta del siglo pasado, la influencia del movimiento de liberación femenina se tradujo en el surgimiento de un discurso visual con temáticas de género, inédito hasta entonces en la creación de las mujeres en México.

La conformación de una autoconciencia de género en artistas tanto individuales como grupales constituye un interesante fenómeno sociohistórico y artístico, que sin duda reflejó el espíritu cultural de una época marcada por los valores feministas.

La gestación de una nueva cultura femenina en las artes visuales representa un mérito histórico y artístico de las creadoras involucradas directa o indirectamente con el arte feminista, ya que por primera vez en la plástica de mujeres, las productoras utilizaron al arte como herramienta de concienciación para denunciar la condición femenina<sup>2</sup> dentro de la sociedad patriarcal, con temas que tradicionalmente habían resultado tabúes en su aspecto creativo o que simplemente nunca se habían planteado.

Mediante un discurso visual que cuestionaba frontalmente los valores de *género* de la cultura dominante, las artistas abordaron temas sumamente controvertidos, de franca subversión para la época, como el erotismo femenino, el derecho a la sexualidad sin fines reproductivos, la despenalización del aborto, la violación, la pornografía, la alienación del trabajo doméstico, la doble jornada de trabajo, los estereotipos femeninos difundidos en los medios de comunicación masiva, la cosificación y representación de la mujer objeto, la teoría freudiana de la *envidia del pene*, la desacralización de los iconos religiosos, la violencia urbana hacia las mujeres y los diferentes momentos que marcan su identidad *genérica* dentro de la sociedad patriarcal, como la maternidad o la fiesta de quince años, por citar algunos.

<sup>2</sup> El concepto de condición femenina significa, para la teoría feminista, la condición histórica de la mujer y su contenido como ser social y cultural: el conjunto de relaciones de producción y de reproducción en que están inmersas, las formas en que participan en ellas, las instituciones políticas y jurídicas que las contienen y norman, y las concepciones del mundo que las definen y explican. La situación de las mujeres se basa en su existencia concreta según sus condiciones reales de vida: formación social, relaciones de producción-reproducción. Marcela Lagarde, 1993:62.

De esta forma, las artistas feministas transgredieron el discurso visual dominante y desafiaron la ideología patriarcal, al evidenciar la violenta relación de los sexos en todos los aspectos de la vida privada y pública de la sociedad.

Más aún, subvirtieron el esquema de la representación de la cultura hegemónica, a la vez que emprendieron el lento proceso vindicatorio del derecho de las mujeres artistas a la autorrepresentación a partir de una mirada propia de su alteridad subjetiva plasmada en el arte.

La manifestación de los valores feministas en el arte se puede advertir en la obra de creadoras como Magali Lara, Mónica Mayer, Maris Bustamante, Lourdes Grobet, Rowena Morales, Carla Rippey, Nunik Sauret, entre otras, además de los grupos de artistas feministas: *Tlacuilas y retrateras*, *Polvo de Gallina Negra* y *Bio-arte*.

En este contexto, el discurso de género en las artes visuales constituye una nueva expresión de la cultura femenina y, por ende, tal es la contribución de sus artistas a la historia del arte mexicano y a las jóvenes generaciones de aquellas que han asumido el reto de continuar sus vindicaciones en el campo de la representación de la identidad femenina.



## EL SIGNIFICADO DE LA CRÍTICA FEMINISTA EN LAS ARTES VISUALES

La aportación de la cultura feminista a las artes visuales y a la historia del arte deviene valiosa y significativa en tanto que el feminismo se plantea como una alternativa revolucionaria contracultural, que vindica el derecho negado históricamente a las mujeres de disentir de los valores de género de la cultura dominante.

Desde esta perspectiva, la crítica feminista del arte ha cuestionado severamente las múltiples prácticas culturales que en términos históricos han obstaculizado la participación de las mujeres en el ámbito institucional de la plástica, que han omitido y soslayado la historia de las productoras artísticas, menospreciado la creación femenina y vulnerado la representación de la identidad femenina en el arte, ocultando la imagen de las mujeres reales.

De ahí que su interés se centre en temas como el rescate de la historia de las mujeres artistas, la condición de las creadoras o el análisis de la representación de las múltiples construcciones culturales de la identidad femenina en el arte.

### RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA

La crítica feminista del arte ha insistido en la necesidad de cuestionar la historia escrita desde el punto de vista masculino y señalar la terrible omisión de la mayoría de las mujeres artistas dentro de lo considerado como historia tradicional del arte.

Recobrar la memoria histórica de las mujeres gracias a una nueva forma de hacer historia del arte mediante la relectura de las fuentes convencionales tiene como fin documentar la presencia de las productoras artísticas del pasado y erigir una genealogía de creadoras que fortalezca a las nuevas generaciones de artistas. En suma, propiciar una historia más plural del arte que parta de una política y una perspectiva de inclusión.

#### CONDICIÓN DE LA MUJER ARTISTA

Entre las tareas que la crítica feminista del arte se ha planteado está el denunciar la problemática de género que afecta al proceso de creación de las mujeres artistas en sus fases de producción, distribución y consumo.

Asimismo, la marcada desproporción de los museos y galerías de arte, en cuanto a la mayoritaria programación de exhibiciones y exposición de obra de artistas varones, en relación con la producción de las mujeres artistas, así como la negligencia y total ausencia de sensibilidad de género que manifiestan las instituciones oficiales encargadas de la educación artística y la promoción cultural del país.

Dicha situación se traduce en la nula información estadística que consigne datos sobre la participación de la mujer en la cultura, los programas de apoyo a las creadoras, etc., como lo avala el documento elaborado en 1995 con motivo de la IV Conferencia Mundial sobre la Mujer, titulada “La problemática de la mujer en el arte y el arte popular”, en donde se expone lo siguiente:

La escasez de información estadística y la ausencia de investigaciones que tengan como tema la mujer creadora y su problemática bajo un enfoque de género, son en sí mismos datos reveladores para hacer un diagnóstico.

Hemos constatado en todas las instituciones visitadas que no hay conciencia de la necesidad de disponer de tal información, lo que pone de relieve una escasa sensibilidad de género.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Laura Oseguera Olvera, 1995:34.

En cuanto al inequitativo otorgamiento de estímulos y becas que reciben las creadoras, éste resulta cuantitativamente menor que el apoyo otorgado a los varones creadores.

Así, por ejemplo, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), creado en 1988 —como un órgano administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública— para asumir funciones de conservación, promoción y difusión de la cultura y las artes:

[...] no ofrece ningún programa que promueva la participación de la mujer en el arte, ni se contemplan acciones en este terreno. Asimismo, se observó en el Centro de Documentación del Consejo una ausencia total de estudios que den cuenta de la problemática de las mujeres en el mundo del arte y la cultura o que ilustren de alguna manera este fenómeno de baja participación.<sup>2</sup>

Por su parte, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), creado en 1989 y cuyas atribuciones son apoyar la creación artística, preservar y conservar el patrimonio cultural, incrementar el acervo cultural y promover y difundir la cultura, también presentó deficiencias en su información sobre las mujeres creadoras.

Dentro de las actividades que realiza el Fonca se encuentra la de brindar apoyo a los artistas individuales a través de un sistema de becas y apoyos económicos. Entre los datos referidos al otorgamiento de estímulos y becas, a continuación se exponen los resultados más relevantes de 1993, año en que se concedieron 75 becas anuales a creadores jóvenes entre los 20 y los 32 años:

- Se observa una menor demanda femenina de becas (supone 30 por ciento del total).
- Las jóvenes creadoras reparten sus solicitudes de manera desigual en las distintas disciplinas: 60 por ciento en artes plásticas, 20 por ciento en letras, nueve por ciento en teatro y 11 por ciento entre arquitectura, danza y música.

<sup>2</sup> *Ibid.*:43.



- De cada 100 artistas que solicitaron una beca, sólo 10 son beneficiados, y de ellos siete hombres y tres mujeres.
- En arquitectura, las mujeres suponen 27 por ciento de solicitantes, pero ninguna fue becada.<sup>3</sup>

Por lo que se refiere a la categoría de creador artístico, en 1993 se registraron 713 solicitudes de ingreso, de las cuales sólo 23 por ciento fueron de artistas mujeres, es decir, aproximadamente dos de cada 10 artistas que tramitan una solicitud son mujeres. De los 194 premiados, 22 por ciento fueron mujeres creadoras: 39 por ciento en artes visuales, 23 por ciento en coreografía y 14 por ciento en letras.<sup>4</sup> Lo anterior pone de manifiesto la ausencia de estudios estadísticos con un enfoque de género para evaluar los criterios de selección en el apoyo a creadores.

En cuanto a la problemática de género que enfrentan las creadoras, hay que mencionar de qué manera combinan sus actividades como artistas profesionales con las de madresposas.

Derivada de la inserción de su actividad creativa en el ámbito doméstico —lo cual representa un punto crucial para entender su condición de mujeres artistas—, las productoras artísticas tienen que desempeñar las funciones impuestas por el *género* en razón de su sexo y crear arte después de haber cumplido con sus obligaciones de amas de casa, lo que sin duda las coloca en una situación de desventaja respecto de sus colegas varones, quienes son dueños de su tiempo y no tienen que repartirlo en el cuidado de los niños y las labores domésticas, ya que disponen de un espacio propio y de un ambiente propicio para la creación, que de antemano la mujer se encarga de construir salvaguardándolo de cualquier clase de interrupciones. En tanto que el trabajo del hombre es considerado como un asunto serio, la labor artística de las féminas es asumida como una actividad secundaria que puede desarrollarse en cualquier rincón de la casa.

Así, al igual que el trabajo de “ama de casa” es conculcado como tal y no reconocido socialmente, el quehacer artístico desempeñado por las mujeres no ha sido valorado en su justa dimensión,

<sup>3</sup> *Ibid.*:44.

<sup>4</sup> *Ibid.*:45.

puesto que se ha concebido la doble jornada de trabajo como una carga de trabajo “natural” a la condición femenina.

En cuanto a las artistas pertenecientes a la burguesía y la clase media alta, que cuentan con servicio doméstico, su condición como mujeres artistas resulta menos agobiante en tanto que no realizan directamente las labores del hogar “propias de su sexo”; aun así, no se emancipan de su papel tradicional de madresposas.

El testimonio de Olga Costa, esposa del artista José Chávez Morado, ejemplifica esta condición:

Pinto de todas maneras y con veinte mil interrupciones; el teléfono, la gente, mi trabajadora doméstica.

En este sentido creo que el trabajo del hombre y de la mujer son muy distintos. Cuando José pinta se aísla, es dueño de su tiempo y de su espacio, lo mismo que otros artistas. Las mujeres, en ese aspecto, no somos dueñas de nuestro tiempo. Por eso creo que nacimos malditas.<sup>5</sup>

Otro elocuente testimonio sobre las condiciones de trabajo que enfrenta la mujer artista, a diferencia del varón, es el de Fanny Rabel, quien relata su experiencia:

La pintora es como la costurera que trabaja en su propia casa. Toma un rincón, o en el mejor de los casos un cuartito y se pone a pintar. No se va, no abandona el hogar como la actriz, la cantante, la música, la acróbata o la cirquera. Se planta ahí a trabajar mientras está pendiente si está hecho el mandado, si ya se planchó la ropa, si ya trajeron los aguacates. En cambio, la mayoría de los pintores siempre procuran tener el estudio lo más lejos de su casa y lo mejor puesto. Allí nunca falta nada, hay luz, hay teléfono; mientras que la mujer pinta en el último rincón de casa, en el cuarto de los triques o donde sea, y además siempre se lo invaden: “oye, ¿no me guardas esto? Verás que no te ocupa mucho espacio. A ver si no es mucha lata, ¿sí?”. Así que en este oficio el trabajo de una mujer siempre es un poco accidental, un tanto accidentado. Una puede estar pintando y al mismo tiempo no falta quien diga “vete a pagar la luz, ¿no?”.

<sup>5</sup> Cristina Pacheco, 1995:171.

No sé por qué, pero la verdad es que muchos lo consideran un oficio poco serio.<sup>6</sup>

Indiscutiblemente, no se puede hablar de un modelo único de mujer artista con características homogéneas, ya que existen muchas mujeres que crean y enfrentan circunstancias distintas de acuerdo con su identidad social y de género, determinada a su vez por la edad, y en donde confluyen antagonismos de clase y de todas las formas de agrupación social excluyentes y opresivas.

Por tanto, las fronteras del *género*, al igual que las de clase, se trazan para servir una gran variedad de funciones políticas, económicas y sociales. Estas fronteras son a menudo movibles y negociables.<sup>7</sup>

No deja de ser significativo el hecho de que en su mayoría, las artistas profesionales provengan de las clases media y alta, o el que las artistas solteras, sin pareja, sin hijos, cuya familia ya creció, o las que viven una relación de pareja no convencional, sean quienes opinen que el ser mujer no es un obstáculo en su desarrollo como creadoras visuales.

La artista Fanny Rabel, por el contrario, opina:

[...] diría que eso de “oportunidades” es una palabreja muy amplia y elástica. Pero ¿qué todos nacemos iguales? ¡Mentira! Ése es un factor de clase. Una niña nacida en familia rica y relacionada tiene todas las puertas abiertas haga lo que haga y empiece donde empiece, así como un hombre marginado carece de muchas alternativas fuera de esas condiciones. El hombre más pobre y más discriminado siempre tendrá una mujer sobre las [*sic*] que pueda descargar una serie de tareas, cosa que también hacen muchos pintores. Siempre podrán tener una jefa de relaciones públicas que les maneje el mundo mientras ellos se dedican a desarrollarse.<sup>8</sup>

De manera que son las artistas con mayores relaciones sociales quienes logran ubicarse dentro de una elite cultural que les permite una mayor movilidad y representación.

<sup>6</sup> Myriam Moscona, 1984:38.

<sup>7</sup> Jill K. Conway *et al.*, 1996:24.

<sup>8</sup> Moscona, *op. cit.*:38.

Conviene incluir también a aquellas artistas vinculadas con un creador plástico famoso, sea su esposo, su padre o su amante, que logran destacar en el campo de las artes visuales independientemente de la calidad de su obra.

Otro dato revelador del conflicto entre el cuidado de los menores y el quehacer artístico es el hecho de que las mujeres artistas pierden oportunidades profesionales, como por ejemplo, concursar para la obtención de becas para creadores jóvenes (25-35 años) o acumular experiencia curricular, en tanto que las etapas más productivas de sus vidas las dedican a la crianza de los hijos.

No menos relevante resultó la respuesta de las artistas entrevistadas acerca de los ingresos generados por su actividad, ya que vivir exclusivamente de la creación artística es un hecho que no corresponde a la realidad del gran número de las mujeres creadoras en México.

Es importante subrayar que del conjunto de trabajadoras del arte, 90 por ciento declararon no percibir ingresos superiores al salario mínimo (*Censo General de Población y Vivienda*, 1990). Las artistas madres reconocieron su gran dificultad para adecuar las labores del ámbito de la vida doméstica con el de la vida profesional, situación que se agrava por las insuficientes guarderías y la dificultad de acceso a éstas, así como sus limitados horarios de atención.

Esto explica la incompatibilidad de las funciones de madre con el quehacer artístico y el porqué la aportación de las mujeres a la cultura se ha restringido al ámbito de la vida privada.

Partiendo de este presupuesto, se puede argumentar que no ha existido en toda la historia del arte una creadora de la talla de Picasso, por ejemplo, no por falta de genialidad y talento, sino debido a las circunstancias sociohistóricas concretas del género.

El comentario de Fanny Rabel ilustra esta cuestión:

Tampoco han habido muchos hombres como Picasso. La verdad es que son como garbanzos de a libra. Pero es un hecho que los hombres figuran más, tanto en el plano teórico como en cuanto a sus aportaciones concretas. Porque cuando el hombre se dedica a pintar, lo hace a fondo, completamente. No se subdivide en pedazos. Es capaz de pasar por el cadáver de su madre, de sus

hijos o de quien sea, con tal de realizarse. En cambio, la mujer sólo se realiza como última instancia. Aun en esta época en que se supone que las mujeres han abandonado muchos prejuicios y convenciones y se entregan con más libertad a su trabajo, tienen varias limitaciones por factores esenciales tanto física y psicológicamente como en lo intelectual y sentimental.

Ésa es la piedra de toque: mientras que la mujer se reparte mucho, el hombre es de una sola pieza, y eso lo entrega a lo fundamental, que es su obra.<sup>9</sup>

En síntesis, ante las injustas condiciones experimentadas por las mujeres en el ejercicio de su profesión, la crítica feminista del arte insiste en promover investigaciones y programas institucionales que produzcan conciencia de *género*, para contrarrestar los efectos negativos sobre la problemática de la mujer en el arte, situación soslayada social e históricamente.

#### FEMINISMO Y REPRESENTACIÓN

En el campo de la representación, la teoría feminista del arte ha incorporado el enfoque de género a las artes visuales para analizar el discurso hegemónico de la representación y de la manera en que operan los valores de género de la ideología patriarcal dentro de la cultura visual dominante.

La reflexión feminista, en tanto crítica cultural, ha denunciado el poder simbólico que tienen las imágenes de la discursividad hegemónica para “hacer violencia” en la gente. Una violencia que es material y física, a pesar de ser producida por los discursos abstractos, científicos, y los *mass media*.<sup>10</sup>

En su análisis sobre la representación del género, Teresa de Lauretis señala lo siguiente:

El género es [una] representación. Esto no quiere decir que no tenga implicaciones concretas o reales, tanto sociales como subjetivas, para la vida material de los individuos.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> *Ibid.*:37.

<sup>10</sup> Monique Witting, citada por Teresa de Lauretis, 1992b:258.

<sup>11</sup> *Ibid.*: 234.

El carácter violento de las imágenes difundidas por los medios de comunicación masiva se expresa en la creación de los múltiples estereotipos femeninos que proyectan las imágenes maniqueas, ya sea de mujeres sumisas, abnegadas, pasivas, modelo ideal del ama de casa, esposa y madre, o bien de mujeres sumamente sexualizadas, complacientes, mujeres cosificadas cuyo cuerpo ha sido genitalizado, utilizado para vender todo tipo de publicidad y vuelto a su vez objeto de consumo.

Las imágenes abarcan una amplia gama de mujeres que van desde las narcisistas, exhibicionistas, consumidoras compulsivas, hasta las modelos bulímicas y anoréxicas. En suma, seres alienados.

La construcción simbólica de la feminidad obedece al sistema de valores de género que cada sociedad dicta respecto a lo que *debe ser* la mujer.<sup>12</sup>

En el arte, esta condición simbólica se ha expresado en función de los parámetros socioculturales de cada periodo histórico. Sin duda, la historia de la representación de la identidad femenina, edificada por la mirada masculina, ha quedado plasmada en el discurso visual de la historia del arte occidental, ya que la mujer aparece como el tema privilegiado de este discurso. Por ejemplo, la sexualización del cuerpo femenino constituye la figura u objeto predilecto de dicha representación.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Es precisamente en la dimensión simbólica donde se ubica el estatus de inferioridad asignado a las mujeres casi de manera universal. El sociólogo francés Pierre Bourdieu afirma que la lógica del género basada en las oposiciones binarias asume la forma paradigmática de la *violencia simbólica*, definida por él como aquella violencia que se ejerce sobre un agente social con su complicidad o consentimiento. Véase Pierre Bourdieu, 2000:51.

<sup>13</sup> En la tradición europea de la pintura al óleo, el desnudo femenino constituye todo un espectáculo y una explícita provocación sexual para el espectador masculino al que están destinadas las obras; por ello, las mujeres aparecen como objetos sexualmente pasivos: “[...] los hombres actúan y las mujeres aparecen”. “Casi toda la imaginería sexual europea posterior al Renacimiento es frontal —literal o metafóricamente— porque el protagonista sexual es el espectador-propietario que la mira. Lo absurdo de esta adulación a la masculinidad alcanza su apogeo en el arte académico público del siglo XIX”. John Berger, 2001:55, 66.

La conexión entre mujer y sexualidad, además de la identificación de lo sexual con el cuerpo femenino, ha significado la construcción de la imagen femenina como un objeto de contemplación voyerista del espectador dentro de la tradición artística occidental. Por ello, la historia del desnudo femenino puede verse como un inexorable y constante interés por exhibir su anatomía.<sup>14</sup>

El señalamiento de John Berger corrobora esta situación, ya que en el siglo XIX, el desnudo femenino conformó el elemento favorito.

Hay una clase de pintura europea al óleo, cuyo tema principal y siempre recurrente son las mujeres. Esta clase es el desnudo. En los desnudos europeos encontramos algunos de los criterios y convenciones que han llevado a ver y juzgar a las mujeres como visiones.<sup>15</sup>

Por su parte, Rozsika Parker y Griselda Pollock se refieren al mismo periodo como aquel en donde “más presente ha estado la mujer como el objeto [...] de la pintura”.<sup>16</sup>

En opinión de Lynda Nead, esta tradición del desnudo femenino, más que representar una muestra progresiva del cuerpo de la mujer, “puede entenderse como un tipo de tiranía de la invisibilidad, como una tradición de exclusiones tanto como una tradición de inclusiones”.<sup>17</sup>

Tan es así que el elemento iconográfico por excelencia de la tradición artística dominante ha sido la mujer, quien aparece como un hermoso objeto pasivo portador de las múltiples construcciones culturales del género. Dentro de esta tradición, el cuerpo femenino ha proyectado los valores ideológicos, simbólicos y estéticos de cada época.

De ahí que una de las formas en que está estructurado el poder patriarcal es el control de los hombres para elaborar imágenes de las mujeres, aceptadas y reproducidas por ellas mismas, en tanto

<sup>14</sup> Lynda Nead, 1998:101.

<sup>15</sup> Berger, *op. cit.*:55.

<sup>16</sup> Citadas por Nead, *op. cit.*:100.

<sup>17</sup> *Ibid.*:101.

que son el producto de la alienación de su propia mirada.<sup>18</sup> Al respecto, Craig Owens ha señalado lo siguiente:

A fin de hablar, de representarse a sí misma, una mujer asume una posición masculina; quizás ésta sea la razón de que suela asociarse la feminidad con la mascarada, la falsa representación, la simulación y la seducción.<sup>19</sup>

En este contexto, la violencia de la discursividad visual dominante radica en que ha hecho invisibles a las mujeres reales por medio de las múltiples representaciones de los estereotipos femeninos fabricados por las diversas tecnologías del *género*.<sup>20</sup>

En resumen, el ocultamiento de las identidades individuales de las mujeres constituye el producto de los efectos negativos de la discursividad hegemónica.

Por ello, la crítica feminista del arte se ha propuesto erigir una “política de autorrepresentación” que deconstruya<sup>21</sup> la lógica del *género* ideada por la mirada masculina, amén de deconstruir todos los conceptos de mujer derivados de cualquier oposición binaria que resulten negativos, inferiores o subalternos frente al ser

<sup>18</sup> El comentario de John Berger se expone en este sentido: “En la forma-arte del desnudo europeo, los pintores y los espectadores-propietarios eran usualmente hombres, y las personas tratadas como objetos, usualmente mujeres. Esta relación desigual está tan profundamente arraigada en nuestra cultura que estructura todavía la conciencia de muchas mujeres. Hacen consigo mismas lo que los hombres hacen con ellas. Supervisan, como los hombres, su propia feminidad. Berger, *op. cit.*:73.

<sup>19</sup> Craig Owens, 1986:96-97.

<sup>20</sup> Teresa de Lauretis propone pensar el género como Michel Foucault hace con la sexualidad, producto de varias tecnologías sociales. Siguiendo a Foucault, Lauretis desarrolla su teoría sobre el género, como el resultado de diversas tecnologías sociales, como el cine, de los discursos institucionalizados, de distintas epistemologías y prácticas críticas, así como de las prácticas de la vida cotidiana. Véase Teresa de Lauretis, 1992b:231-278.

<sup>21</sup> Por “deconstrucción” se alude al concepto propuesto por Jacques Derrida, que analiza la forma en que opera cualquier oposición binaria, invirtiendo y desplazando su construcción jerárquica, en lugar de aceptarla como real o propia de la naturaleza de las cosas. Véase Jacques Derrida, 1989:9-122.



masculino, desmantelando activa y subversivamente la ficción del *género*.

El cambio cualitativo de la perspectiva de género en las artes visuales conlleva, entonces, la creación de una cultura visual que exprese la alteridad de la subjetividad femenina en el arte desde la autorrepresentación.

Por otra parte, involucra otra forma de ver las imágenes a partir de la construcción de una nueva mirada en el arte, y vindica el derecho de las mujeres a producir las propias imágenes para dotarlas de significados culturales inéditos.

## IMPACTO CULTURAL DEL FEMINISMO EN EL ARTE DE MUJERES EN MÉXICO

En el campo de las artes visuales en México, la gestación del arte feminista a principios de la década de los ochenta del siglo pasado deviene una interesante propuesta artística para los estudios de género dentro del área de análisis de la representación de la identidad femenina.

La construcción de una nueva mirada en el arte, donde las imágenes femeninas son abordadas desde el discurso ideológico del feminismo, resulta original en el contexto de la plástica de mujeres en México.

Hasta antes de que las artistas feministas hicieran explícita su opresión en el patriarcado, la denuncia de la subordinación femenina no había sido objeto de representación artística.

Por ende, el aporte de las artistas feministas a la plástica mexicana y a los estudios de género resulta significativo, puesto que inauguraron otra forma de representación de su identidad en el arte, desde la autorrepresentación, rechazando y desenmascarando la lógica de la mirada masculina, que fabrica estereotipos femeninos ajenos a la identidad de las mujeres reales, generando violencia simbólica.

En esta perspectiva, es novedoso el examen de dicha manifestación artística en el contexto de los estudios de arte y su análisis desde un enfoque de género. Toda vez que las artistas asumieron los valores proclamados por el movimiento de liberación femenina, una breve exposición de su contenido ideológico será básica para decodificar el significado del discurso visual feminista.

El surgimiento de lo que ahora se conoce como el feminismo de nuevo tipo emergió, en México, en el inicio de la década de 1970,<sup>1</sup> como respuesta a los cambios socioculturales gestados nacional e internacionalmente.

Sus principales variantes fueron el agotamiento del modelo de desarrollo estabilizador, el surgimiento mundial de diversos movimientos “contraculturales”, y la ebullición de nuevas ideas en el seno de las elites intelectuales y de la práctica de la izquierda en México.<sup>2</sup>

Las premisas del movimiento apelaron a un cambio de conciencia para impugnar el modelo hegemónico masculino que representa la dominación de un sexo sobre otro. Este cambio implica una reorganización de la sociedad, tanto en lo político y sexual como en lo económico y social. Pero sobre todo, pone énfasis en el lema “lo personal es político”. Esto significa revolucionar la esfera de la vida privada a partir de la lucha política para transformar las estructuras sociales y revolucionar la esfera de la vida pública.

En síntesis, su lucha estaba encaminada a transformar la vida cotidiana y a debatir las relaciones hombre/mujer más allá de las cuestiones, simplemente, de igualdad legal. Para lograr la equidad de género, la batalla se debía dar en todos los campos en donde la dominación es más patente: el hogar (la doble jornada de trabajo, violencia intrafamiliar, alienación, trabajo doméstico); la calle (violación, violencia); el trabajo (menor remuneración a igual jornada de trabajo, acoso sexual); los medios de comunicación masiva (degradación de la identidad femenina, creación de estereotipos femeninos, mujer objeto, consumista); la discriminación legal (despenalización del aborto, divorcio, adulterio); la sexualidad (derecho al placer femenino, ejercicio de la sexualidad sin fines repro-

<sup>1</sup> El movimiento de liberación femenina, en su versión contemporánea, se ubica en México a partir de un artículo aparecido en la revista *Siempre!*, el 30 de septiembre de 1970, escrito por Marta Acevedo con el siguiente título “Nuestro sueño está en escarpado lugar (crónica de un miércoles santo entre las mujeres), ‘Women’s Liberation’, San Francisco”. Ana Lau Jaiven, 1987:76.

<sup>2</sup> Esperanza Tuñón Pablos, 1997:64-65.

ductivos). Esto se traduciría en la recuperación y vindicación de la mujer como ser humano en todos los aspectos de su vida social y como una liberación sexual, doméstica, etcétera.

En su mayoría participaron mujeres pertenecientes a sectores medios, beneficiarias de una educación universitaria y que de alguna manera se involucraron en los movimientos contraculturales de la década de 1960, así como en el movimiento estudiantil de 1968.<sup>3</sup>

En el transcurso de esta década se crearon más de una docena de grupos con distintos objetivos, fuerza política y capacidad de convocatoria. A partir de distintas concepciones y corrientes político-ideológicas en su interior, todos ellos caracterizaron conceptualmente el movimiento de liberación en México.<sup>4</sup>

Sin embargo, la teorización sobre arte y feminismo no estuvo contemplada dentro de los debates ideológicos de los diversos grupos. De ahí que no exista una vinculación directa entre la emergencia del arte feminista y el movimiento.

En este contexto, el surgimiento del arte feminista de México obedeció, entre otros, a los siguientes factores: *a*) la coyuntura sociocultural abierta por el movimiento de liberación femenina y la difusión de los valores feministas; *b*) la celebración del Año Internacional de la Mujer en 1975, y *c*) la creación del taller de arte feminista, impartido por Mónica Mayer en la Academia de San Carlos (ENAP-UNAM, 1983-1984).

En síntesis, la indiscutible influencia del movimiento feminista en la conformación de una nueva cultura femenina contribuyó a despertar conciencia de género en algunas mujeres artistas, quienes dentro o fuera de la militancia comenzaron a plantear temáticas de esta índole en su discurso visual.

<sup>3</sup> Lau Jaiven, *op. cit.*:16.

<sup>4</sup> En opinión de la investigadora Esperanza Tuñón Pablos, el feminismo que se gestó en México, a diferencia del feminismo europeo y estadounidense, no se centró en torno a la crítica de la opresión del trabajo doméstico, el papel del ama de casa y el peso social del ejercicio de la maternidad. El feminismo mexicano se orientó hacia la socialización de las vidas personales y la reflexión colectiva sobre sexualidad y poder. Tuñón Pablos, *op. cit.*:65.

## EL AÑO INTERNACIONAL DE LA MUJER Y LAS ARTES VISUALES

La realización en México del Año Internacional de la Mujer, en 1975, instauró una coyuntura importante para la promoción de las mujeres artistas, además de propiciar una serie de exposiciones tanto colectivas como individuales para resaltar la presencia femenina en las artes visuales.

La Organización de las Naciones Unidas proclamó 1975 como el Año Internacional de la Mujer, cuyo lema “Igualdad, desarrollo y paz” resumía el plan de acción mundial que todos los países miembros se comprometían a cumplir. La sede de la Conferencia del Año Internacional de la Mujer sería la ciudad de México, del 19 de junio al 2 de julio de 1975.

El gobierno de Luis Echeverría, preocupado por exaltar la imagen del país ante el mundo, emprendió la tarea de reformar leyes discriminatorias que afectaban a las mujeres. En el ámbito de la cultura, el impacto de estas actividades se reflejó en la implantación de exposiciones colectivas e individuales de mujeres artistas en instituciones públicas y privadas. La promoción incluyó a escultoras, pintoras, grabadoras y fotógrafas.

Las exposiciones dedicadas a destacar la creatividad femenina se llevaron a cabo principalmente en el Palacio de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno y el Poliforum Cultural Siqueiros. En estas exposiciones se exhibió la obra de figuras femeninas ya consagradas en la plástica mexicana, así como la obra de artistas contemporáneas poco conocidas.

En la exposición colectiva *La mujer en la plástica*, organizada en el Palacio de Bellas Artes durante los meses de julio y agosto, el director de las galerías de Bellas Artes, Roberto Garibay, señaló en su discurso inaugural lo siguiente: “Bellas Artes ha abierto sus puertas lo más anchas que le ha sido posible a la participación de las mujeres profesionales de la plástica”.<sup>5</sup> Asimismo, resaltó la importancia de sus exposiciones colectivas y su utilidad “para tomar el pulso al estado de evolución del arte en todo el

<sup>5</sup> “Varias artistas retiraron sus obras antes de abrirse la Colectiva del Año de la Mujer”, 1975, en adelante se citará como “Varias artistas...”.

país”, ya que la muestra es “de lo más heterogéneo”, explicó el funcionario.<sup>6</sup>

La exposición estuvo integrada por obras impresionistas, surrealistas, abstraccionistas, constructivistas, el arte *pop*, *op*, conceptual y el hiperrealismo. Una de las obras que más llamó la atención fue una de las pocas esculturas exhibidas. Un maniquí de un metro y cuarenta centímetros de altura, de la escultora Chappie Angulo, quien comentó que no necesitaba explicación, ya que era una alusión directa a la mujer “esclavizada y no liberada”. El maniquí constaba de una cadena atada al cuello que llegaba casi al piso y además un seno extirpado. Una cuchara, un guante de hule, un plumero y pintura negra esparcida aquí y allá completaban la obra.

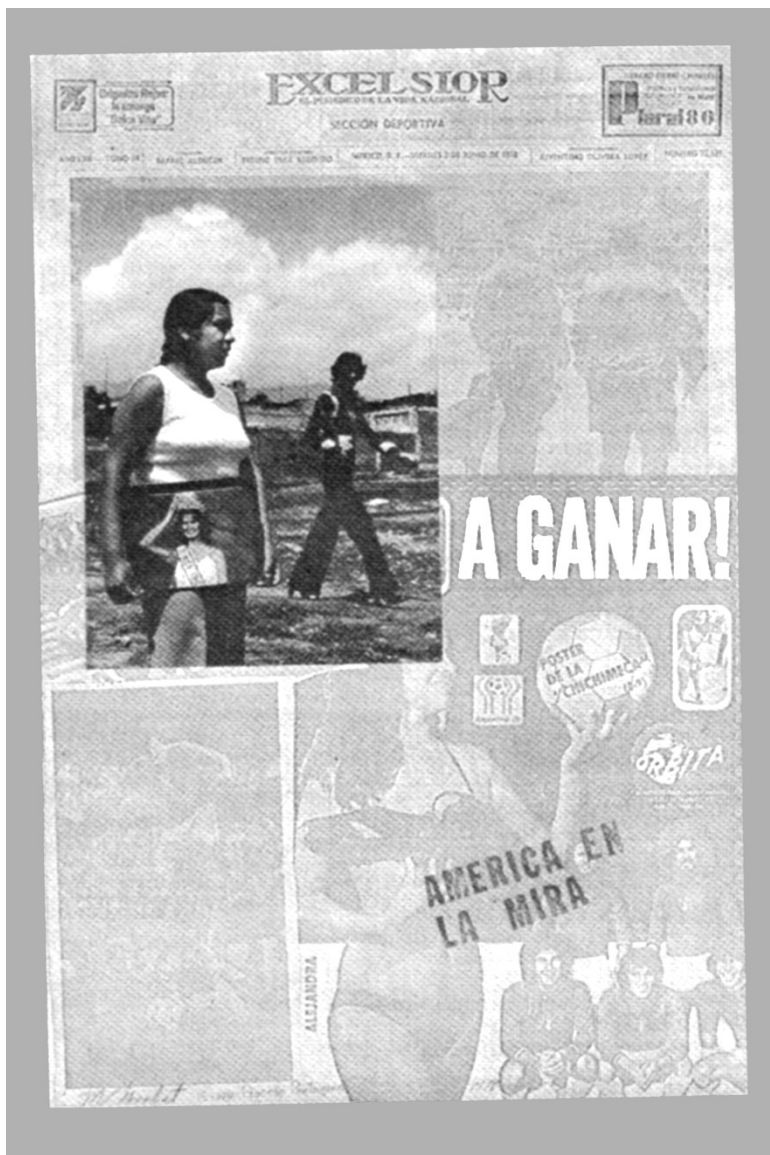
En cuanto a la exposición *La mujer como creadora y tema de arte*, montada en el Museo de Arte Moderno, durante el mes de junio del mismo año, la crítica Teresa del Conde mostró su desacuerdo al considerar que parecía:

[...] discriminatorio el conceder a la mujer título de “creadora” precisamente cuando se celebra el susodicho “año internacional”, que en sí, también es discriminatorio. [...] El impulso creativo no es diferenciado. Cuando existe y llega a plasmarse en forma auténtica, la producción es valiosa, trátese de hombre, mujer u homosexual el ser que la produce. [...] Pero de allí a suponer que el potencial creativo de la mujer es una graciosa cualidad digna de ser celebrada en los raros casos en que aparece, hay mucha diferencia.<sup>7</sup>

La exposición incluyó obras de artistas pioneras como María Izquierdo y Frida Kahlo; pinturas de las distintas corrientes surrealistas integradas por Remedios Varo, Leonora Carrington y Alice Rahon; las obras abstraccionistas estuvieron representadas por Lilia Carrillo y Cordelia Urueta; la corriente realista por Olga Costa, y la escultura por Helen Escobedo, Ángela Gurría, Geles Cabrera, Marysole Worner Baz y María Lagunes. En la exposición

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> Teresa del Conde, 1975:7.



*A ganar*, Lourdes Grobet, exposición “América en la mira”, técnica fotocopia y fotografía, 1978.

también tomaron parte 36 hombres inspirados en la mujer como “objeto” de representación plástica.

Conviene destacar que la presentación del catálogo de la exposición estuvo a cargo de Fernando Gamboa (1975), director del museo, quien señaló la incipiente participación de las féminas en las artes visuales en México, puesto que las mujeres se habían incorporado tardíamente a lo que él consideraba la esfera “de las bellas artes”. No así en el terreno de las “artes menores”, como la cerámica, el tejido y el bordado, labores consideradas tradicionalmente femeninas y dominadas generacionalmente por mujeres. Determinó que este “desarrollo tardío de la sensibilidad” para las artes visuales se debió a las limitaciones de las que han sido víctimas las mujeres.<sup>8</sup>

El señalamiento de Gamboa no hace sino constatar que, efectivamente, la visibilidad de las mujeres dentro del mundo institucional del arte inicia tardíamente, en la década de 1930, con las primeras exposiciones de María Izquierdo y Frida Kahlo.

En cuanto a las denominadas “artes menores”, habría que aclarar que éstas no requieren menor sensibilidad que la requerida para las denominadas “bellas artes”, históricamente, un campo de dominio masculino.

En la exposición sobresalió la obra de Frida Kahlo, inscrita en el realismo fantástico. Se exhibieron trabajos como *Las dos Fridas*, *Mi nana y yo*, *Diego en mi pensamiento*, *Pensando en la muerte*, *Raíces*, *La columna rota*, *Moisés* y *La venadita*.

María Izquierdo estuvo presente con obras como *El frutero azul*, *Las tres gracias* y otros cuadros característicos de esta representante de la Escuela Mexicana, como su autorretrato de 1939 y *El alhajero*.

Cinco escultoras complementaron la muestra: Ángela Gurría, exponente de la escultura abstracta monumental en México; Helen Escobedo, artista del diseño integral, no sólo dentro del campo de la escultura, sino también de la arquitectura y el grabado. Geles Cabrera, escultora figurativa, Marysole Worner Baz y María Lagunes, han realizado obra de formato pequeño montado sobre una base.

<sup>8</sup> Fernando Gamboa, 1975.



Escobedo y Gurría se distinguieron gracias a su intervención en la Ruta de la Amistad (proyecto urbano diseñado por Mathías Goeritz durante los juegos olímpicos de 1968 en México) con esculturas a escala monumental. Uno de los aspectos más interesantes de esta escultura ambiental es el Espacio Escultórico en Ciudad Universitaria. Dicho espacio es una obra realizada en equipo del cual Helen Escobedo es la única integrante femenina.

En la sección reservada a “La mujer como tema de arte” destacaron obras como el retrato de Lupe Marín pintado por Diego Rivera; los dos retratos de Margarita Ruelas, por su hermano Julio Ruelas, y el *Bohío maya*, de Julio Castellanos.<sup>9</sup>

En opinión de Teresa del Conde, esta parte de la muestra resultó impropio, en tanto que “La mujer es tema de arte en la misma medida en que lo es el hombre, el cosmos, la naturaleza o simplemente las formas y el color”.<sup>10</sup>

Ciertamente, la mujer es tema de arte en la medida en que lo es el hombre, el cosmos o la naturaleza, pero una mirada a lo largo de la historia del arte revela que uno de los iconos predilectos de los artistas varones ha sido la mujer.

La mirada masculina ha demostrado que en el orden de lo simbólico, la mujer ha sido representada de acuerdo con los valores de género que cada sociedad dicta respecto de lo que ésta *debe ser*.

La crítica feminista ha señalado que este orden ofrece valores muy diferentes e inequitativos para cada sexo, y que en el campo del arte sus estructuras sexistas pueden apreciarse en imágenes estereotipadas de la mujer y en el exacerbado placer por exhibirla y mirarla desnuda (escoptofilia).

En efecto, la misión de dicha muestra no era exaltar el espíritu creativo de la mujer ni hacer un cuestionamiento sobre la condición de la mujer artista, sino cumplir un compromiso oficialista que en nada hacía honor al tema de la exposición, pues la participación mayoritaria de artistas varones mostró a la mujer en actitud pasiva y en calidad de objeto. La propuesta de presentar a la mujer artista como sujeto activo y creativo no fue sino dema-

<sup>9</sup> Del Conde, *op. cit.*:7.

<sup>10</sup> *Idem.*

gogia y únicamente se representó a un icono estereotipado por la mirada masculina.

La exposición que se presentó en agosto en el Poliforum Cultural Siqueiros bajo el título *Pintoras y escultoras en México*, reunió a 46 artistas entre las cuales se repetían ocho de las expositoras que participaron en el Museo de Arte Moderno (Cabrera, Carrillo, Costa, Escobedo, Izquierdo, Lagunes, Urueta, Worner Baz). Entre las participantes estaban Susana Campos, María Elena Delgado, Pilar Castañeda, Sofía Bassi, Maka Strauss, Rina Lazo, Tosia Malamud, Elizabeth Catlett, Beatriz Zamora, Charlotte Yazbek, Olga Dondé, Elvira Gascón, Angelina Beloff, Celia Calderón y Fanny Rabel, entre otras.

Indiscutiblemente, 1975 fue un año importante para la participación de las mujeres artistas en exposiciones colectivas como: *La mujer en la plástica*, *La mujer como creadora y tema de arte* o *Pintoras y escultoras en México*, así como la exposición que proyectó el Museo de Arte Moderno con la participación de mujeres de 50 países y cinco continentes para cerrar las celebraciones. En el plano individual, la pintora Fanny Rabel tuvo una exposición en el Palacio de Bellas Artes.

Participaron en estas exposiciones aproximadamente 96 artistas, la mayoría residentes en la ciudad de México, aunque también intervinieron artistas del interior de la república, ya que el fenómeno de la centralización de las políticas culturales reduce su colaboración en relación con la de las artistas del centro del país.

Durante esta etapa, la intervención de las artistas fue notable: tuvieron exposiciones individuales y fueron incluidas regularmente en las muestras colectivas más prestigiosas; asimismo, fueron representadas por galerías importantes y eran miembros de la galería subsidiada por el Estado, el *Salón de la Plástica Mexicana*. Además, sus obras se encontraban en las colecciones permanentes en el Instituto Nacional de Bellas Artes y en las dependencias de la Secretaría de Educación Pública.

Acerca de estas exposiciones destacan aspectos como el haber aglutinado a varias generaciones de artistas mujeres y el carácter plural de las corrientes artísticas y temáticas. Precisamente aquí radica su importancia, ya que las generaciones de artistas que com-

prenden 1920 y 1950 estuvieron representadas por figuras consagradas como Frida Kahlo (1910-1954), representante del realismo fantástico; María Izquierdo (1902-1955) y Olga Costa (1913), representantes de la Escuela Mexicana; Leonora Carrington (1917), Remedios Varo (1913-1969), Kati Horna (1915) y Alice Rahon (1914), identificadas como surrealistas. Como exponentes de la llamada Joven Escuela de Pintura Mexicana sobresalen Lilia Carrillo, considerada pionera de la abstracción lírica en México, y Cordelia Urueta, quien se sitúa dentro del abstraccionismo subjetivista.

En este contexto, la actividad de las jóvenes artistas contemporáneas, que en la década de 1970 consolidan el internacionalismo proclamado por la Joven Escuela, se hace patente en figuras como Marta Palau (1934), pintora y grabadora que introdujo en México una concepción intrépida del tapiz. Myra Landau, cuya obra es difícil de alinear, se inscribe dentro de una abstracción geométrica.

En síntesis, la segunda mitad de la década de 1970 refleja en todos los niveles un panorama de creciente intervención de las mujeres artistas en la estructura del sistema cultural. No obstante, este fenómeno obedeció a la coyuntura abierta por el movimiento feminista y por la celebración de la Conferencia Mundial para el Año Internacional de la Mujer, subsidiada por la Organización de las Naciones Unidas, en 1975.

En esta ocasión, el Estado mexicano se vio comprometido a validar frente al contexto internacional la igualitaria participación de las mujeres en el arte. Lo cierto es que a partir de la influencia del movimiento de liberación de la mujer se empezaron a abrir foros de discusión en el ámbito gubernamental sobre la condición femenina. Estas circunstancias favorecieron la proyección de las artistas contemporáneas, como lo corrobora María Eugenia Vargas de Stavenhagen:

Esta afirmación no carece de verdad. Concretándonos al campo de las artes en México, en sus diferentes manifestaciones, vemos que la mujer ha alcanzado lugares prestigiosos tanto en la creación artística como en aquellas tareas de difusión y orientación en el arte. Estos logros no dejan de ser significativos en

una sociedad cuyas estructuras le han mantenido aprisionada dándole un *status* minoritario con respecto al hombre.<sup>11</sup>

Efectivamente, la intervención de las mujeres en el arte era un hecho, pero desigual respecto de la participación de los artistas varones y había que denunciarla, como lo señala Carla Stellweg:

Es apenas ahora que emerge la mujer artista en nuestro ambiente, pero continúa sufriendo la opresión y discriminación. Articular y denunciarla en la medida en que afecta el desarrollo del arte de las mujeres es, a mi modo de ver, importante.

La aceptación o rebeldía frente a la opresión, la neutralización o la franca negación de que exista, también debe estar de algún modo en la obra.<sup>12</sup>

El periodo de gobierno del presidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) marcó una nueva etapa del sistema político mexicano, al instaurar una reforma política que restaurara la imagen y la falta de credibilidad del régimen debido a los lamentables acontecimientos de 1968.

El sexenio de Luis Echeverría procuró modificar las estructuras burocrático-administrativas con el fin de lograr la conformidad entre las clases sociales. Para ello, se propuso el diálogo y la apertura democrática para recuperar la confianza perdida e integrar a grupos disidentes del sistema.

Esta coyuntura, aunada a la irrupción de las ideas feministas del movimiento de liberación en Estados Unidos, propiciaron el surgimiento del movimiento feminista en México.

En el terreno de las artes visuales, la cuestión de arte y feminismo empieza a desarrollarse desde esta perspectiva. Así como en el campo sociopolítico, el movimiento de mujeres en el arte tiene raíces análogas a las de otros grupos minoritarios y segregados en la distribución del poder.

<sup>11</sup> "Antología de una multientrevista", 1976:6, en adelante se citará como "Antología...".

<sup>12</sup> *Ibid.*: 3.

En el área de la plástica, la influencia del feminismo se manifestó en algunas artistas que aprovecharon esta coyuntura cultural de promoción para considerar al movimiento como objeto de representación plástica y como propuesta de sus vindicaciones de género.

Poco a poco van penetrando las ideas feministas en el ámbito artístico y empieza a plantearse la necesidad de dar voz a toda una experiencia negada como mujeres en una sociedad que, como la mexicana, es tan autoritaria y sexista. Por lo tanto, inscribir al género femenino en dicha sociedad afecta la producción, distribución y difusión de su obra. Leticia Ocharán señalaba que:

[...] no fue sino hasta el año de 1975, Año Internacional de la Mujer, en que se eliminó efectivamente el prejuicio de las artistas mexicanas sobre la idea de usar el arte como una arma más de lucha por sus derechos.<sup>13</sup>

En efecto, en esta época se vislumbra el surgimiento de un arte de mujeres de mentalidad liberal, cuya tendencia, a partir de la segunda mitad de los setenta, muestra una inclinación hacia temáticas de género, no necesariamente como militancia, sino como una necesidad expresiva de la propia identidad femenina.

La efervescencia del feminismo entusiasmó a algunas artistas que introdujeron estas temáticas en su obra: Mónica Mayer, Maris Bustamante, Magali Lara, Rowena Morales, Carla Rippey, entre otras.

En resumen, fue a partir de 1975, con la celebración del Año Internacional de la Mujer, que se propiciaron las condiciones para que las mujeres artistas comenzaran a ser “vistas” como protagonistas de la tradición artística de México. Sin embargo, sus exposiciones colectivas suscitadas con motivo de este evento, constituyeron más el pretexto de una retórica oficialista que buscaba impresionar al mundo mostrando la presencia de la mujer en el arte.

<sup>13</sup> Leticia Ocharán, 1988.

## LA CULTURA FEMINISTA EN LOS MUSEOS Y EL CINE

*El Museo de Arte Moderno*

En 1976 apareció la publicación *Artes visuales*, con un número dedicado a la participación de la mujer en el arte. En esta revista resultó de lo más interesante la transcripción del encuentro sobre *Mujeres-arte-feminidad* efectuado en el Museo de Arte Moderno con la participación de María Eugenia Stavenhagen, antropóloga; Eugenia Hoffs, psicoanalista; Sara Chazán, doctora en derecho; Margaret Randall, teórica feminista; Ida Rodríguez Prampolini, historiadora de arte; Teresa del Conde, psicóloga y crítica de arte; Rita Eder de Blejer, historiadora de arte; Alaíde Foppa, crítica de arte; Berta Taracena, crítica de arte; Helen Escobedo, escultora; Ángela Gurría, escultora; Paulina Lavista, fotógrafa; Myra Landau, pintora; Fiona Alexander, pintora; Antonia Guerrero, pintora y, como observadoras, Cordelia Urueta, pintora, y Juana Heras Velasco, escultora.

El hilo conductor de este encuentro se basó en un cuestionario que elaboró Carla Stellweg, editora de la revista, y que contenía las siguientes preguntas:

1. ¿A qué atribuye usted la ausencia relativa de figuras femeninas en las artes plásticas mexicanas tanto en el presente como en el pasado?
2. Si las corrientes estéticas y formales han sido formuladas y definidas por artistas hombres, necesariamente tuvieron que influir sobre el desarrollo de la artista mujer; ¿cómo cree usted que lo resolvieron las pintoras más destacadas hasta hoy?
3. Si usted observa la obra de pintoras o escultoras mexicanas de hoy (escoja uno o varios ejemplos), ¿cuáles serían las determinantes formales femeninas en ella?
4. Si usted, como artista plástica, considera que su feminidad está presente en su obra, ¿a qué causas adjudica esto? Y, si no lo ha pensado, explique ¿por qué no y cómo resuelve integrar su condición de mujer en una sociedad dada, como

la mexicana, eliminando conscientemente ese aspecto de su obra?

5. En contraposición a lo dicho del ejercicio de la creación artística en México, la historia del arte y, en parte, la crítica de arte son campos en los que actualmente predomina la presencia femenina, ¿cómo explicaría esto?

El objetivo de estas interrogantes no pretendía llegar a conclusiones definitivas, sino dilucidar sobre la realidad artística de las mujeres en México.

Las conclusiones a las que se arribaron fueron, entre otras, las siguientes:

Que las diferencias entre el arte producido por las mujeres y los hombres deben buscarse en la experiencia histórica y social de los sexos y no en intentar responder que “el arte no tiene sexo”, ya que sería como decir que el “arte no tiene piernas o brazos”; entonces, es obvio que tampoco tiene sexo. Sí, en cambio, expresa sensualidad, voluptuosidad, erotismo y sexualidad, independientemente del sexo del artista que lo realice.<sup>14</sup>

En este punto coincidieron las artistas Eugenia Hoffo y Myra Landau al manifestar que “el proceso creador es un fenómeno mental inherente a la condición humana, indistintamente del sexo”.<sup>15</sup> Definir una corriente estética o formal no es una cuestión de sexo; es simplemente una cuestión de talento y de oportunidad. Conviene subrayar, en cuanto a la mujer, la falta de oportunidades hasta hoy día.<sup>16</sup>

Carla Stellweg, por su parte, manifestó que la experiencia social y política o biológica de la mujer en México, o en cualquier parte del mundo, se distingue de la del hombre y, como el arte, entre otras cosas, es espejo de la mente y del cuerpo, no puede más que de alguna manera contener esa experiencia.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> “Mujeres/Arte/Feminidad”, 1976:5, en adelante se citará como “Mujeres...”.

<sup>15</sup> *Ibid.*:8.

<sup>16</sup> “Antología...”, *op. cit.*:24.

<sup>17</sup> “Mujeres...”, *op. cit.*:5.

El comentario de Ángela Gurría giró en torno a su experiencia como artista:

Sobre mi lucha personal debo aclarar que en un principio no tenía ninguna confianza en mi “yo”, sentía que luchaba contra todo; no sé si era porque era mujer, pero es muy significativo que empecé por firmar mi obra con A. Gurría y nunca se supo si yo era hombre o mujer. Toda la gente, en concursos, etcétera, estaban seguros que sí era hombre y hubo siempre sorpresas en cuanto se enteraban que se trataba de una mujer escultora. Una vez que me sentí afirmada, aproximadamente de 15 años para acá, firmaba Ángela Gurría y comencé a sostenerme como escultora.<sup>18</sup>

La intervención de Sara Chazán se orientó en señalar las leyes abocadas para lograr la emancipación de las mujeres en nuestro país. Además de opinar que la pintura, el grabado, la escultura, eran cuestiones de arte, no de sexo.<sup>19</sup>

La participación de Ida Rodríguez Prampolini se limitó a contestar las dos primeras interrogantes del cuestionario con una extensa exposición histórica sobre los aportes de las mujeres a la cultura en sociedades “primitivas”, en contraposición con las sociedades patriarcales a las que la mujer no ha hecho aportes.

Ante la pregunta sobre la ausencia de mujeres en la plástica mexicana, tanto en el presente como en el pasado, esgrimió que ésta se respondía con la formulación de la segunda pregunta, que aludía a que las corrientes estéticas y formales habían sido definidas por hombres y que esta cuestión, necesariamente, había influido en el desarrollo de la mujer:

Yo iría más lejos, no solamente en el arte, sino en todas las esferas de la cultura, de esa cultura aceptada por la mayor parte de nosotros como la cultura de la clase dominante, responde absolutamente a esquemas masculinos. Creo que en esta “cultura”, a mi juicio, las mujeres no han hecho ninguna aportación esencial que la caracterice como femenina.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> “Antología...”, *op. cit.*:21.

<sup>19</sup> “Mujeres...”, *op. cit.*:11.

<sup>20</sup> *Ibid.*:15.



Ida Rodríguez concluyó su exposición resaltando que el verdadero problema de fondo se encuentra en la constitución socioeconómica de la sociedad patriarcal y del capitalismo. Además, no había sentido en seguir hablando del problema “femenino y masculino”, mientras no se planteara un verdadero cambio de estructuras sociales hacia un mundo justo, de libertad y verdadera educación de la personalidad. “Creo que cuando esto se dé, la igualdad que se busca con la lucha social, lo otro, el arte, la libertad de la mujer, la creación y la imaginación de la mujer, florecerán de nuevo y como complemento de la del hombre”.<sup>21</sup>

Teresa del Conde hizo una semblanza histórica sobre la connotación negativa que ha adquirido el concepto femenino en oposición al concepto masculino, dotado de atributos positivos. Afirmó que la presencia predominantemente masculina en la historia de las grandes realizaciones científicas o artísticas, tiene como base un concepto esgrimido por siglos y que, en forma paradigmática, se resume con la siguiente aseveración de Pitágoras: “Hay un principio bueno que ha creado el orden, la luz y el hombre, y un principio malo que ha creado el caos, las tinieblas y la mujer”. Añadió que si esta situación se traslada al terreno de la plástica, tendrá que pasar mucho tiempo antes de que las artistas mujeres sean valoradas independientemente de su sexo. En México transcurrirán varios años antes de

[...] que la conspicua presencia de artistas como Ángela Gurría, Cordelia Urueta, Helen Escobedo o Leonora Carrington se diluya dentro del terreno de lo artístico sin distinción de géneros. Hasta el momento presente no ha ocurrido así, puesto que tres de estas personas participan en este *simposium* como mujeres artistas.<sup>22</sup>

En cuanto a la pregunta acerca de que las corrientes estéticas han sido formuladas por hombres, como todo lo demás, Alaíde Foppa externó que era lógico que si la mujer empieza a asomarse al mundo ya formado, evidentemente lo asume; lo acepta más o

<sup>21</sup> *Ibid.*:17.

<sup>22</sup> *Ibid.*:18.

menos, o lo rechaza, según su ideología, su clase social, sus circunstancias personales, y no precisamente en función de su sexo. Las pintoras o escultoras que destacan a principios de este siglo no se planteaban el problema de hacer un arte “de mujeres”.

[...] y hasta puede decirse que no quieren hacerlo, pues como sector dominado y discriminado, desean parecerse al dominador [...] “Escribe como un hombre”, o “pinta como un hombre”, se han considerado elogios hasta hace poco [...].<sup>23</sup>

A la pregunta que plantea establecer las determinantes femeninas en la obra de pintoras mexicanas, expresó lo siguiente:

Es difícil encontrar esas “determinantes femeninas”, a no ser, quizás, en los temas. En Frida Kahlo, por ejemplo, hay una obsesiva preocupación por su cuerpo enfermo, hay una insistencia en el autorretrato, que podría considerarse “femenina”; pero existen también pintores hombres obsesionados por el autorretrato. No diría que Frida Kahlo o María Izquierdo pintaran específicamente como mujeres.<sup>24</sup>

Mientras que Myra Landau ha definido la feminidad en su obra en estos términos:

La feminidad en mi pintura se manifiesta más bien temáticamente. Me interesa la pornografía como única manifestación de feminidad.

Las definiciones de “lo femenino” son necesariamente lugares comunes, clichés masculinos a fin de cuentas; moralistas y por lo tanto deliciosamente pornográficos. Lo pornográfico es la consecuencia última de “lo femenino”. ¿Cuál es la visión femenina de la feminidad? ¿Existe? Mi pintura penetra e ironiza este mundo de fantasías sexuales aparentemente masculinas.<sup>25</sup>

La respuesta de la escultora Helen Escobedo al mismo planteamiento fue la siguiente: el “ser artista” implica ser creativo, ya

<sup>23</sup> “Antología...”, *op. cit.*:21-22.

<sup>24</sup> *Ibid.*:22.

<sup>25</sup> *Ibid.*:24.

que la creatividad en sí misma implica libertad de espíritu, lo que a su vez implica trascender los prejuicios sociales que separan al hombre y a la mujer. De tal manera que:

[...] la feminidad puede estar dentro de la libertad de espíritu si se entiende por feminidad: sensibilidad, delicadeza, refinamiento, además de todas las virtudes que se consideran masculinas: honradez, eficacia, decisión, vigor, etc. La feminidad se contrapone a la creatividad si la entendemos como: pudor, debilidad de intelecto, sumisión, abnegación, recato, inercia, frivolidad o vanidad.

Por otra parte, la feminidad implica una condición de vida que da el ser mujer: madre, esposa, hogareña, educadora, solucionadora de problemas cotidianos domésticos.

En este sentido, la feminidad afectará de manera inevitable la obra en cuestiones prácticas y, a la vez, puede influir sobre la realización de esa obra.<sup>26</sup>

En este encuentro, varias de las artistas manifestaron un auténtico interés y reconocimiento hacia el movimiento de liberación femenina, exaltando sus logros.

La artista Antonia Guerrero expresó que el solo hecho de que ha ya surgido un movimiento de liberación femenina tan extenso, se debió, indiscutiblemente, a un proceso no casual e inevitable de reacción a un condicionamiento represivo, de tipo social, histórico, económico y psicológico. Finalizó su comentario en esta tónica:

Como mujer, como artista, como ser humano, al hablar de feminismo, hablo a la vez de una liberación o una libertad —la de ser, pero más que eso la de una conciencia—; creo que la libertad es conciencia y una responsabilidad. El estar participando directa o indirectamente es una ventaja, porque hay la posibilidad de superación y quizá la posibilidad de trazar fundamentos por encima del sexismo, que permita una verdadera integración humana.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> *Ibid.*:22.

<sup>27</sup> *Ibid.*:24.

En opinión de María Eugenia Vargas de Stavenhagen:

La entrada de la mujer al campo de las artes y las ciencias exige la toma de conciencia sobre la realidad que vive. Al buscar la participación en campos hasta ahora vedados para ella, no puede quedarse solamente en la realización individual y aislada. Deberá buscar, junto al hombre, la comunicación con su pueblo a través del arte, expresando en él el sentir colectivo del grupo humano al que pertenece.<sup>28</sup>

El contenido de la revista *Artes visuales* incluyó, además, una serie de entrevistas de las artistas teóricas y críticas de arte feministas más destacadas de Estados Unidos: Arlene Raven, Judy Chicago, Lucy Lippard y Charlotte Moser. Conviene señalar que Arlene Raven —historiadora— y Judy Chicago —artista— fueron fundadoras del movimiento de arte feminista en Estados Unidos.

En la entrevista a Arlene Raven, destacó su deseo de que las artistas mexicanas se interesaran por el arte feminista:

Me gustaría decir que hay un arte feminista. Que el arte tiene algo muy específico que decir. Mi papel como crítica/historiadora de arte sería el de iluminar ese arte en un contexto feminista.<sup>29</sup>

Lucy Lippard, por su parte, explicó las bases del porqué era importante separar el arte femenino para crear conciencia en las artistas sobre su situación de marginación.

Charlotte Moser habló sobre el mundo interior y exterior del movimiento artístico femenino, señalando cómo el feminismo, mediante dicho movimiento artístico de la mujer, ha afectado al mundo contemporáneo de las artes visuales tanto en un nivel estético como institucional:

[...] las mujeres artistas tienen el potencial para cambiar no sólo sus propias imágenes en la sociedad moderna, sino la desencaminada relación entre el arte y la sociedad para todos nosotros.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> "Mujeres...", *op. cit.*:7.

<sup>29</sup> Zora, 1976:29.

<sup>30</sup> Charlotte Moser, 1976:37.

Este encuentro fue determinante para medir la realidad que vivían las artistas mexicanas, a la vez que brindó la oportunidad a las interesadas en las artes visuales de discutir sobre arte y feminismo, tema que hasta el momento no había sido abordado en la plástica mexicana.

*El Museo de Arte Álvar y Carmen T. Carrillo Gil*

La vigorosa expansión del movimiento feminista en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica propició la creación de foros para discutir la problemática de la mujer, de manera que en 1977 se llevó a cabo, en el Museo de Arte Álvar y Carmen T. Carrillo Gil, el Primer Simposio Mexicano-Centroamericano de Investigación sobre la Mujer. Los temas se abordaron principalmente desde la perspectiva sociológica y económica: la mujer y las clases sociales, la familia, la sexualidad y su participación política.

En dicho foro se analizó el papel de las mujeres en la sociedad, señalando los problemas y las injusticias padecidas por su condición de *género*.

Paralelamente al simposio se inauguró la exposición *Pintoras, Escultoras, Grabadoras, Fotógrafas, Tejedoras y Ceramistas*. La introducción del catálogo corrió a cargo de Alaíde Foppa, quien señaló que la muestra de mujeres artistas:

[...] es el terreno en donde la discusión deja lugar a la contemplación. Esto justifica ya la exposición y quizás haga innecesarias otras razones. [...] Quizá dentro de algunos decenios nadie pensará en organizar una exposición de mujeres, porque se verá claro el número equivalente de artistas hombres y artistas mujeres. Hasta hace algún tiempo, en cambio, una exposición de este tipo dejaba entender algo así como que “para ser mujeres, no lo hacen tan mal [...]”. Hoy, una exposición, con la amplitud que ésta tiene, lo que pretende señalar es la riqueza, la calidad, el rigor, la variedad de obra que producen las artistas de México: lo que para algunos será todavía una sorpresa.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Alaíde Foppa, 1977.

La misma Alaíde Foppa (1977) apreció que en cuanto a las tendencias, preferencias, escuelas, corrientes, etc., todo lo que se refiere al arte contemporáneo es aplicable a las obras de las artistas: abstracción, figuración, informalismo, nueva figuración, surrealismo, hiperrealismo, constructivismo o arte ingenuo. “A nada de esto se le puede llamar masculino o femenino, y lo que es importante señalar es que hay de todo”. Participaron en la exposición 83 artistas.

### *El cine*

A finales de la década de 1970 surge un cine cuyo enfoque, definitivamente feminista, respondía a las exigencias de expresión de las mujeres.

El Colectivo Cine-Mujer es el primero y único en su género que decide hacer cine de denuncia sobre las formas de opresión de la mujer. El colectivo lo componen estudiantes de la séptima y octava generación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) básicamente, y se organizan principalmente en torno a dos mujeres: Rosa Martha Fernández y Beatriz Mira.<sup>32</sup>

El grupo se constituye en torno a la realización de proyectos colectivos. El primer resultado es la película de Rosa Martha Fernández, *Cosas de mujeres* (ficción, 50 minutos, 1975-1978), donde se aborda el tema del aborto; es nominada para el Ariel por cortometraje de ficción en 1978. En el siguiente año se aborda el tema de la violación en *Rompiendo el silencio* (documental, 42 minutos).

En el año 1978, Beatriz Mira gana el Ariel al cine documental por la realización de *Vicios en la cocina* (documental, 40 minutos, 1977). Éste plantea cómo la ideología dominante determina que la única meta de la mujer es el matrimonio, que la transforma en trabajadora doméstica y objeto sexual.<sup>33</sup>

En 1979, el colectivo produce *¿Y si eres mujer?* de Guadalupe Sánchez, corto de animación de siete minutos, sobre el bombardeo publicitario consumista de que son víctimas las mujeres para agradar al hombre.

<sup>32</sup> Margarita Moncayo Millán, 1995:96.

<sup>33</sup> *Idem.*

Al grupo se integran antropólogas, sociólogas, psicólogas y artistas que participaban en las discusiones y la investigación. Mónica Mayer<sup>34</sup> fue una de las artistas plásticas que compartió esta experiencia, porque no encontraba eco a sus inquietudes feministas dentro del ámbito de la plástica:

[...] me uní al grupo de cine de Rosa Martha Fernández porque como no cuajaba uno de artistas, éste por lo menos se acercaba más a mi campo. Sin duda fue la época de mayor aprendizaje, porque me tocó participar en la investigación para su película en torno a la violación *Rompiendo el silencio*. Nunca olvidaré a un doctor que entrevistamos en una delegación afirmando que la violación es provocada por la mujer, aunque acababa de atender a una anciana a quien habían violado y de pasadita asesinado a su marido.<sup>35</sup>

El fermento de las ideas feministas, poco a poco, irá permeando la conciencia de algunas artistas, que las llevará a asumir un compromiso ideológico de utilización del arte como herramienta de concienciación para vindicar la lucha feminista. Dentro de este contexto, emergerá a principios de la década de 1980 la propuesta de comenzar un arte feminista en México.

#### SURGIMIENTO DEL DISCURSO DE GÉNERO EN LAS ARTES VISUALES DE MÉXICO

Dentro del contexto del arte de mujeres en México, la influencia del feminismo en la plástica comienza a vislumbrarse a mediados

<sup>34</sup> En el panorama de las artes visuales, la trayectoria de Mónica Mayer se afirmará hasta incluir más de cien exposiciones colectivas en México, Estados Unidos y Europa. Asimismo, ha participado en múltiples exposiciones individuales. Fue pionera del arte feminista en México y fundadora del grupo de arte feminista *Polvo de Gallina Negra*. Su obra abarca el dibujo, la gráfica electrónica y las estéticas no tradicionales, como el *performance* y la instalación. Ha publicado numerosos artículos en revistas y colabora regularmente en la sección cultural del periódico *El Universal*.

<sup>35</sup> Mónica Mayer, 1997a:s/p.

de la década de 1970, con la introducción de nuevas propuestas temáticas en la obra de algunas artistas con conciencia de género, que, sin autodefinirse como feministas, se interesan por los problemas sociales abordados por el movimiento, como la crítica a la desigualdad en la vida cotidiana, el derecho a decidir sobre el propio cuerpo y la sexualidad, el erotismo femenino, la violación o la enajenación del trabajo doméstico. Temas que hasta entonces habían sido considerados tabúes para las mujeres.

Por ello, en el campo de la representación femenina, resultan sumamente interesantes y revolucionarias las obras de las artistas Frida Kahlo, Nahui Ollin o Remedios Varo, por abordar desde la autorrepresentación su identidad femenina.

Frida Kahlo se atrevió a pintar los aspectos más íntimos de su vida, como sus abortos, su idolatría por Diego, sus obsesiones maternas, su sexualidad, la exuberante naturaleza pletórica de órganos genitales, sus autorretratos, en los que una y otra vez subvierte su propia imagen, etc. Nahui Ollin, por su parte, hace gala de su desbordante erotismo y voluptuosidad al autorretratarse desnuda y en plena intimidad amorosa con sus amantes. Remedios Varo recreó en sus obras, de manera implícita, mucho del pensamiento referido a la energía sexual ligada al universo.

Es así que, a finales de la década de 1970, se da el surgimiento de un arte cuya propuesta artística se basa en una nueva conciencia femenina. En esta perspectiva podemos situar a Magali Lara, cuya trayectoria es amplia dentro de las artes visuales en México. Perteneció a la generación de los “grupos” de artistas plásticos de la década de los setenta del siglo pasado.<sup>36</sup> Formó parte del Grupo

<sup>36</sup> Sin duda, la década de los setenta quedará marcada por el surgimiento del arte social, “mediante una eficaz puesta en práctica de la corriente conceptualista alimentada con presupuestos semióticos”, desarrollada por los Grupos de Trabajo Colectivo. Conde, 1994:46. Los grupos estuvieron conformados por un importante número de artistas plásticos, jóvenes y experimentados, así como por críticos de arte, fotógrafos, diseñadores, historiadores, filósofos, cineastas, sociólogos, críticos de teatro, etc. Conformaron lo que hoy se ha denominado de manera genérica como los Grupos: Tepito Arte Acá, Grupo Proceso Pentágono, Mira, Suma, Taller Arte e Ideología, Taller de Investigación Plástica, El Colectivo, Germinal, Fotógrafos Independientes, Peyote y la Compañía, Marçó, No Grupo, El



Março, que hacía arte en la calle con espectadores animados y provocados por los artistas a participar en los eventos plásticos.

Magali Lara hace dibujo, pintura y fotografía, además de utilizar el *collage*, el juego de palabras y otros materiales considerados entonces como alternativos para hacer sus objetos. También ha realizado arte correo, arte objeto y libros de artista, y ha expuesto en el extranjero y en el país, tanto de manera individual como en exposiciones colectivas de producción femenina o mixtas.

Exponente de la plástica de mujeres en México en la década de 1970, Magali Lara desafió la censura al abordar con audacia el tema de la sexualidad femenina: no se esperaba que una mujer lo tocara por considerarse tabú, como lo testimonia la propia artista:

A mí me interesaba esta parte de la mujer, me interesaba este trabajo que tenía que ver con la sexualidad y con los sentimientos y que no estaba permitido, era un tema de mal gusto en ese entonces. [...] Mis temas eran eróticos y recibí muchas críticas. [...] Yo tuve una respuesta tremenda, la gente me escribía puta. [...] No se esperaba que se pintaran esas cosas. Una chava que se atreviera haciendo eso no se esperaba. Mi generación quería hacer algo diferente. [...] Mi exposición fue muy agresiva porque hablaba de coger y yo era una chava y supuestamente era un tema de mal gusto. Existía la consigna de que era de mal gusto. En esa época Frida Kahlo no era famosa, todo mundo decía pinche Frida siempre con la sangre y esas cosas tan feas. Para nosotras era importante.<sup>37</sup>

Magali Lara perteneció a aquella generación de artistas que se atrevieron a introducir nuevas temáticas en su obra y a romper con los criterios ortodoxos del arte al utilizar otros medios de expresión, como la combinación de palabras concebidas como ele-

---

Taco de la Perra Brava. Su irrupción en el panorama artístico mexicano rompió inercias y consolidó expectativas novedosas en la forma de hacer arte. Para más información sobre los Grupos, remito al libro de Alma B. Sánchez, *La intervención artística de la ciudad de México*, México, Conaculta-INBA-Cenart, 2003.

<sup>37</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, 1994b.

mentos plásticos. Este criterio, para la época, resultaba inaudito para el público, como lo refiere la propia artista:

Usar la palabra escrita en las artes plásticas, no estaba bien visto. En una exposición que tuve en el 77, mis amigos me decían que cómo escribía en mis dibujos. [...] Los artistas necesitábamos juntar otros medios. [...] Todo era rígido y estábamos contra eso.<sup>38</sup>

La sexualidad y el erotismo, ciertamente, causaban tal impacto entre el público que en ocasiones llegaron hasta agredir la obra.<sup>39</sup> Ejemplo de ello fue lo sucedido en la exposición que en 1975 presentara Mónica Mayer, quien como estudiante de la carrera de artes plásticas en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM presentó en la Academia de San Carlos una serie de *fotocollages* eróticos que fueron agredidos, como lo confirma la artista:

En esta exposición colgaron todos mis cuadros de cabeza o el público los rompió. Lo mismo le pasó a Magali cuando presentó arte feminista en San Carlos. Cuando nos dimos cuenta de esta hostilidad decidimos presentar nuestro trabajo en otros lugares, ya que era obvio que era poderoso y efectivo.<sup>40</sup>

Maris Bustamante es otra de las artistas que perteneció a la generación de los Grupos. Trabajó con el No Grupo desde su fundación en 1979 hasta su desintegración seis años después.

En su experiencia como artista visual, Bustamante ha realizado exhibiciones individuales y ha participado en exposiciones colectivas tanto nacionales como extranjeras. Además de haber incursionado en todas las disciplinas artísticas tradicionales como

<sup>38</sup> *Idem.*

<sup>39</sup> Superar el tabú del erotismo y la sexualidad femenina significó un reto para las artistas, pues éstas resultaban transgresoras y subversivas para la época, lo cual constituyó una audacia que muy pocas se permitieron. De ahí el valor que adquieren las obras de las primeras artistas en tanto que su audacia marcó los antecedentes de un arte contemporáneo de mujeres en México, sin autocensura.

<sup>40</sup> Mayer, 1979-1980:s/p.

dibujo, pintura, mural, grabado; ella se ha inclinado hacia “[...] la ‘búsqueda de los soportes no-tradicionales’, desde mi primer *happening* en 1971 he desarrollado más de 250 *performances*, instalaciones y ambientaciones, así como dos contraespectáculos [...]”.<sup>41</sup>

Por lo que se refiere a la participación de Maris Bustamante dentro del No Grupo, y de acuerdo con los criterios que éste adoptó: no renunciar a la identidad individual del artista, Maris Bustamante realizó varios eventos, ya sea a nombre del No Grupo o como artista independiente.

En el No Grupo la influencia del dadaísmo está presente en el conjunto de sus actividades, tanto en el deseo de transformar el “orden establecido” como en la negación de su mismo grupo. Este grupo se interesó por buscar nuevas formas de expresión a través del carácter lúdico, irónico, humorístico y popular de sus eventos. Su intención se centró en hacer el arte accesible para todos. Realizaron *montajes de momentos plásticos* o *performances*, acciones efímeras que mezclaban los géneros de teatro, instalaciones, escritos, fotografías y montajes. La intención era promover una forma de comunicación no tradicional.

Bustamante fue otra de las artistas que en la década de 1970 desafió los convencionalismos temáticos de la obra realizada por mujeres al abordar el tema psicoanalítico de *la envidia del pene*. En uno de sus eventos, Maris Bustamante hizo una irónica crítica al sistema falocéntrico, realizando, con una audacia no vista hasta entonces en el arte de mujeres en México, un *montaje de momentos plásticos* —como Maris prefiere llamar al *performance*—<sup>42</sup> que cuestionaba a los postulados psicoanalíticos de Sigmund Freud

<sup>41</sup> Bustamante, 1990:1.

<sup>42</sup> El *performance* es resultado de la ampliación de medios dentro de las artes visuales. A pesar de sus similitudes con las artes escénicas, el *performance* es un género basado en la acción real desarrollada en un espacio y un tiempo presente. En un *performance* el artista se presenta, no representa. A diferencia del teatro, la acción no es actuación; si el artista sangra, la sangre no es de utilería. Las obras se plantean para el instante y espacio específico en que se desarrollan: museo, espacio alternativo, galería, espacio público, privado o cualquiera. La experiencia se da en el instante, el periodo de vida de una obra es el tiempo en que transcurre. El *performance* (que en inglés significa presentación, ejecución) involucra

sobre su concepto de la *envidia del pene*. La propia artista expone su idea:

Yo decía que este Freud es gacho, porque él decía que siempre las mujeres andábamos envidiando el pene. Siempre que queríamos echarle a la labor intelectual andábamos envidiando el pene. Científicamente estaba demostrado que no la hacíamos y queríamos hacerla, por eso me puse el “pito” en la nariz, una “verga” en la nariz con esa cosa que decía “no es que quiera ser hombre, es un instrumento de trabajo”. Si para hacerla me la tengo que poner para que me acepten, pues me la pongo y es un instrumento de trabajo.<sup>43</sup>

El evento se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, en 1982, y se tituló *¡Caliente-caliente!* En este *montaje de momentos plásticos*, Maris Bustamante utilizó una fotografía con su imagen, en donde aparece de pie y posando de frente, con los brazos sobre la cintura. Viste playera y pantalones, a la vez que porta en su rostro unos gruesos anteojos; asimismo, la figura hiperbolizada de un falo sustituye a la nariz. La amplia frente y la lacia cabellera peinada hacia atrás le confieren a la imagen una actitud grotesca y caricaturesca.

En su conjunto, el efecto que logra la fotografía resulta impactante al descontextualizar el orden anatómico con la impostura de “nariz de falo”.

Para este evento, Maris Bustamante elaboró una serie de máscaras en las cuales aparece también la imagen de la artista con “nariz de falo” y una etiqueta que decía: “instrumento de trabajo”. Se armaron 300 máscaras con la intención de que la gente las portara, al mismo tiempo que integraban la variante de un pizarrón para que los espectadores escribieran sus puntos de vista, con la idea de utilizarlas para una posterior instalación.

---

actitudes introspectivas, existenciales, ya sea del artista, de la vida cotidiana o de la sociedad. En el *performance* el artista puede manipular diversos objetos y materiales y echar mano de diversos medios: música, texto, iluminación, medios tecnológicos, etc., siempre alrededor de la acción como punto fundamental del proceso de la obra.

<sup>43</sup> Vázquez Mantecón, 1994a.

En su propuesta artística, Maris Bustamante retoma el postulado de la *envidia del pene*, elaborado por Sigmund Freud en su teoría psicoanalítica clásica de la feminidad, en donde desarrolla los conceptos de envidia del pene y castración, para explicar cómo se da la adquisición de la “feminidad”.

Existe una etapa en la primera infancia llamada preedípica en donde la niña considera a la madre como el objeto de su deseo. Sin embargo, la niña se aparta de ella y reprime los elementos “masculinos” de su libido, como consecuencia de su reconocimiento de que está castrada. Compara su diminuto clítoris con el pene, y frente a su evidente mayor capacidad de satisfacer a la madre, es presa de la envidia del pene y un sentimiento de inferioridad. Desiste de su lucha por la madre y asume una pasiva posición femenina frente al padre:

También el complejo de castración de la niña es iniciado por la visión del genital del otro sexo. La niña advierte enseguida la diferencia y —preciso es confesarlo— también su significación. Se siente en grave situación de inferioridad manifiesta con gran frecuencia, que también ella “quisiera tener una cosita así”, y sucumbe a la “envidia del pene”, que dejará huellas perdurables en su evolución y en la formación de su carácter; [...] El que la niña reconozca su carencia de pene no quiere decir que la acepte de buen grado. Por el contrario, mantiene mucho tiempo el deseo de “tener una cosita así”, [...] perdura en lo inconsciente y ha conservado una considerable carga de energía. El deseo de conseguir, al fin, el ansiado pene, puede aun provocar su aportación a los motivos que impulsan a la mujer adulta a someterse al análisis y aquello que razonablemente puede esperar del análisis; por ejemplo, la capacidad para ejercer una profesión intelectual demuestra muchas veces ser una variante sublimada de dicho deseo reprimido.<sup>44</sup>

En la perspectiva freudiana, la mujer tiende a desarrollar en su formación psicológica un complejo de masculinidad<sup>45</sup> derivado

<sup>44</sup> Freud, 1975:3172.

<sup>45</sup> Freud concluye que el descubrimiento de la castración femenina constituye un punto crucial en el desarrollo de la niña, del que se derivan



*Caliente-caliente*, Maris Bustamante,  
en "De los grupos los individuos", 1982.

del descubrimiento de su castración, lo cual la llevaría a sublimar dicho complejo mediante la realización de una profesión intelectual. Pero además, con el hallazgo de la niña de que la madre también está castrada, se refuerza la idea de inferioridad de la mujer. “Así, pues, con el descubrimiento de la falta de pene, la mujer queda desvalorizada para la niña, lo mismo que para el niño y quizá posteriormente para el hombre”.<sup>46</sup>

En este contexto, el discurso visual de Maris Bustamante se interpreta como una aguda crítica a la teoría psicoanalítica de Freud, eminentemente falologocéntrica,<sup>47</sup> y como una metáfora de la sociedad patriarcal.

En su alegoría freudiana sobre la *envidia del pene*, Bustamante consigue resaltar con la sinécdoque el símbolo del “falo” como el significante por antonomasia del privilegio del poder del varón en la sociedad falocéntrica. Asimismo, mediante la metáfora, Bustamante logra subvertir, a la vez que representar con hilarante sarcasmo, su propia interpretación visual del complejo de la *envidia del pene*.

Si para Freud el complejo de castración femenina y su concomitante *envidia del pene* constituyen la razón de que la mujer sublime su deseo de poseer pene a través de la realización intelectual, Maris Bustamante satiriza esta interpretación al proponer el falo como un instrumento de trabajo intelectual dentro de la sociedad fálica:

[...] no es que quiera ser hombre, es un instrumento de trabajo, si para hacerla me lo tengo que poner para que me acepten, pues me lo pongo y es un instrumento de trabajo.<sup>48</sup>

---

tres caminos de su evolución, que conducen, uno, a la inhibición sexual o a la neurosis; dos, a la transformación del carácter en el sentido de un complejo de masculinidad, y tres, al fin, a la femineidad normal. *Idem*.

<sup>46</sup> *Ibid.*:3173.

<sup>47</sup> Estos valores se articulan en torno al falo y al logos como expresión de la cultura occidental. La crítica feminista de la teoría freudiana y lacaniana se opone al discurso centrado no sólo en el significante falo como concepto básico de dichas teorías, sino también a la identificación, asimilación del falo con el logos, es decir, a la representación fálica con la palabra, y por ende con el pensamiento. Véase el estudio de Craig Owens, 1986:93-124.

<sup>48</sup> Vázquez Mantecón, 1994a.

De acuerdo con Freud, la *envidia del pene* conduce al complejo de la masculinidad. Maris Bustamante ironiza este supuesto al representar visualmente la versión de este complejo fabricado por la sociedad fálica. Asimismo, es evidente la connotación del falo, no como un órgano, sino como un portador de significados conferidos al pene. Como un objeto simbólico que conlleva, entre otros, un significado de dominación de los hombres sobre las mujeres.

El carácter conceptual<sup>49</sup> de este evento se puso de manifiesto en la manipulación de imágenes fotográficas que trastocaban la identidad de la artista alterando la percepción del espectador, quien le otorga un nuevo significado visual que se va constituyendo en un proceso creativo.

Maris Bustamante se valió de soportes físicos (máscaras), elaborados *ex profeso* para que el público los utilizara y de esta manera se involucrara con el evento. La intención era transformar el rol del espectador de modo que adquiriera una posición activa en el proceso de la obra al reaccionar ante sus estímulos.

Sobresale el hecho de que en su mayoría fueron las mujeres quienes portaron las fálicas máscaras, no así los varones, quienes se mostraron reacios a hacerlo, de acuerdo con el testimonio de la propia Bustamante.<sup>50</sup>

En este evento estuvo presente la crítica de arte Raquel Tibol, quien sí se puso la máscara. Sin embargo, no externó ninguna opinión respecto del evento.

Maris Bustamante rompe, así, con los convencionalismos del arte tradicional al transformar el papel del público, quien de repente se encuentra inmerso en la obra, aceptando o rechazando la provocación de la artista para portar las máscaras y escribir en ellas invirtiendo la actitud del espectador, de sujeto receptor a sujeto activo y creativo. Es la autora quien explica:

<sup>49</sup> Definiremos a las obras conceptuales como aquellas que ponen el énfasis en la parte mental de las mismas, relegando en importancia su realización material, sensible. Junto a este reduccionismo de lo manual, hallamos en ellas una hipervaloración no sólo de la teoría, sino de la tarea entendida como actividad reflexiva, tanto mental como experiencial (ideacomportamiento). Véase Victoria Combalia, 1975:16.

<sup>50</sup> Entrevista personal con Maris Bustamante, 1997.



Las relaciones que se dan entre los sujetos-productores, los objetos plásticos y los espectadores, están predeterminadas por la “lógica” de los valores-conceptos en relación a sus soportes y de ambos en relación a los valores-conceptos que manejan los sujetos-receptores.<sup>51</sup>

En su propuesta conceptual, Bustamante hace una excelente manipulación de los símbolos, al parodiar al “falo” como símbolo de poder de la cultura machista, con un ácido humor.

El impacto de la narración visual que logra la artista con imágenes dotadas de falos se aprecia en la reacción que provoca en el espectador, cuyas respuestas van del desagrado, la ira, la hilaridad a la postura analítica.

El concepto adquiere diferentes interpretaciones e incluso crea una tensión entre el artista, el trabajo y el público que lo percibe, obligado a participar ante el estímulo visual desencadenado por la reacción a la idea que propone el planteamiento conceptual de la artista.<sup>52</sup>

La pornografía es otro de los temas que Maris Bustamante abordó en otro de sus eventos. Así, por ejemplo, retoma una anécdota que le comentara el crítico de cine Emilio García Riera.

<sup>51</sup> Vázquez Mantecón, 1994a.

<sup>52</sup> Se denomina arte conceptual a la corriente artística iniciada a finales de la década de los sesenta por artistas como J. Kosuth y Sol Lewitt en Estados Unidos, y el grupo británico Art and Language (Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell). Sin embargo, hay también una denominación para la propensión artística (que surge a raíz de la tendencia antes mencionada) que le da primordial importancia al concepto y no al objeto artístico. El primer término alude a una corriente y el segundo es el adjetivo que califica una tendencia. J. Kosuth, crítico primero, y después uno de los principales representantes de esta corriente, realizó en 1968 una obra titulada *Una y tres sillas*; consistía en una silla común, una fotografía de ella, y una fotocopia ampliada de la definición de la palabra silla en el diccionario. En síntesis, el objeto, la representación y la definición. Los tres informan acerca de esa realidad; se plantean problemas lógicos, semánticos, que transforman la esencia de lo, hasta el momento, considerado artístico. Ya no serán las características, dimensiones o formas de un objeto determinado las que contarán en el futuro, sino el proceso que permitió llegar a ellas. Véase Simón Marchán Fiz, 1990:249-271.

Dicha anécdota se refería a los criterios subjetivos que aplican los censores cinematográficos al catalogar las escenas de desnudos femeninos, de acuerdo con lo que ellos consideraban debían ser la pornografía y el erotismo.

García Riera refería que los censores juzgaban una escena como erótica o pornográfica de acuerdo con el siguiente criterio. Si en una cinta aparecía una actriz desnuda hasta la cintura, sin moverse y en la lejanía, la escena pasaba porque era erótica, pero si la actriz aparecía de cerca y además se movía, entonces la escena era censurada, ya que se le consideraba pornográfica.

Bustamante comenta:

Emilio dice que lo que les asusta a los censores es que se mueva, porque entonces hasta ellos a lo mejor sienten bonito y aplican censura. Si la gente lo ve de lejitos y no se mueve no hay problema, pero si se ve de cerca y además se mueve ya no sabe que hacer.<sup>53</sup>

En su discurso visual, Bustamante satiriza la lógica que aplican los censores cinematográficos al clasificar las escenas de eróticas o pornográficas, según lo que su muy particular criterio considera como censurable.<sup>54</sup>

Para su evento, Maris Bustamante armó dos falos, uno estático y otro móvil. En el primer caso, el falo permanecía inmóvil y se consideraba como una alegoría erótica. En el segundo, el falo saltaba por medio del mecanismo de un resorte, y entonces se consideraba como una alegoría pornográfica.

<sup>53</sup> Vázquez Mantecón, 1994a.

<sup>54</sup> José Agustín refiere que a principios de la década de los cincuenta la censura “era omnipresente en el cine, el teatro, la televisión y las publicaciones. No obstante, el afán ‘modernizador’ llevó a un mínimo des-tape. Aparecieron entonces los primeros desnudos, como ya ocurría en la cinematografía europea. [...] En México los desnudos pretendían ser ‘estéticos’, pero eran francamente estáticos, y las pioneras de la teta al aire fueron Ana Luisa Pelufo, Columba Domínguez, Kitty de Hoyos, Amanda del Llano y Aída Araceli; estos desnudos fueron sumamente apreciados, a pesar de su condición de foto-fija y de la insondable hipocresía que se escudaba en ‘el arte’”. José Agustín, 1992a:137.

Sin duda, la interpretación a esta narración visual de Maris Bustamante conlleva una aguda crítica sobre el tema de la censura, la pornografía y el erotismo. A partir de la representación del cuerpo masculino fragmentado, Bustamante nos remite a la abominable práctica de la pornografía que fragmenta los cuerpos. Mientras que el erotismo concibe al cuerpo como un universo integral, en la pornografía éste pierde su dimensión unitaria a partir de la cosificación de los genitales.

Esta propuesta Bustamante la desarrolla en su texto visual mediante la utilización de la sinécdoque del falo, al tiempo que representa la metáfora del estatismo y el movimiento al que aluden los censores a través de las alegorías fálicas.

El evento propone una reflexión sobre los valores que impone la cultura dominante respecto de la sensibilidad visual, que no es otra cosa que la experiencia de placer ante un estímulo visual que conecta con una idea. Dicha estimulación es el motivo que impulsa a la gente a acudir al cine con el afán de experimentar el goce que le brinda el poder ser espectador de una serie de estimulantes imágenes para su imaginación. No obstante, se considera como un placer “insano” —scoptofilia, *vouyerismo*— si en un momento dado la imagen desencadena la libido del público.

La eficacia del discurso visual de Maris Bustamante radica en que logra proyectar, a la vez que subvertir, los prejuicios que los censores cinematográficos aplican respecto de lo que debe considerarse como erotismo y pornografía dentro del llamado séptimo arte. Con ello, el planteamiento conceptual de la artista busca provocar una reflexión sobre la revaloración de la sensibilidad visual de estos conceptos.

El interés mostrado por las creadoras sobre nuevas temáticas se manifestó a través de su colaboración. Ejemplo de ello fue el evento que, con el título de *Montaje de momentos plásticos*, se celebrara paralelamente a la exposición *La creación femenina*, efectuada en el auditorio del Instituto Goethe de la ciudad de México, en 1980, y que a su vez fue un intercambio cultural entre Berlín y México. En este evento Maris Bustamante y Magali Lara realizaron una *performance* cuyo tema era el código erótico femenino.

La inquietud de las artistas por abordar el erotismo y la sexualidad femenina se repitió en otras exposiciones. Otro ejemplo lo

constituyó la instalación colectiva que realizaron en 1981 Magali Lara, Rowena Morales, Maris Bustamante, Adriana Slemenson y Mónica Mayer, como participantes del Foro de la Mujer en el Festival de Oposición, organizado por el Partido Socialista Unificado de México (PSUM).

Las artistas realizaron una instalación en donde cada una diseñó un objeto. Eligieron la cama como un símbolo para plantear su visión sobre la sexualidad.

Rowena Morales es otra de las artistas de la generación de los Grupos, perteneció al grupo Proceso Pentágono. En su obra, Morales manifestó su interés por el género al abordar la condición femenina y el tema de la sexualidad.

Rowena Morales realizó estudios de artes visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, a la vez que ha consolidado su trayectoria artística gracias a exposiciones individuales y colectivas tanto nacionales como extranjeras. Incursionó en el diseño de joyería y en las disciplinas artísticas del dibujo y la pintura.

En la exposición *Historias paralelas. Paralelos en la historia*, realizada simultáneamente con el artista Carlos Aguirre en el Museo de Arte Moderno en 1985, Morales desarrolló el tema de la sexualidad femenina. Sobre esta exposición, la artista comenta:

Pensamos que era interesante que el espectador viera dos exposiciones diferentes en el tema, pero dentro de una misma tendencia narrativa y visual. Yo hablo de la historia de todos los días que vive la mujer y exploro en diversas técnicas de expresión “no ortodoxas” en la pintura, como: cosidos, encajes, bordados, botones que pertenecen a una iconografía femenina. [...] Considero que el desarrollo de la sexualidad femenina ha sido muy conflictivo; en mis cuadros ubico el cuerpo femenino para ir narrando este desarrollo donde la mujer no se puede expresar afectivamente sin ser mal vista. Retomo objetos que utilizamos en el contexto doméstico como agujas, bastidores de costura, botones y telas, no para continuar alienando a la mujer en este ámbito sino para transformar estos elementos y hacer que trasciendan en la sociedad.<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Angélica Abeleyra, 1985.

Rowena Morales es una de las artistas que traducen esta visión o experiencia femenina con su obra. Para la crítica de arte Rita Eder parecería una obsesiva feminista:

[...] pero en realidad es una trabajadora incansable que ha explorado el grabado dentro de todas sus posibilidades; en tela, en papel, etcétera, hace un trabajo lírico en el que siempre puede verse el buen oficio en donde predomina más la curiosidad por el proceso artístico que por sus múltiples referencias a la condición femenina.<sup>56</sup>

*Y no sabía ¿por qué?* es una obra de Rowena Morales. En ella aborda la condición femenina valiéndose de la utilización de medios visuales como las impresiones sobre la misma tela, bordados y distintas instancias de técnica mixta para vindicar artísticamente estos materiales utilizados en las labores domésticas, y considerados tradicionalmente femeninos.

Rowena Morales también se inspira en personajes de otras épocas y lugares. En los primeros meses de 1983 presentó en el Museo de Arte Carrillo Gil una exposición titulada *Cartas a esa monja*. La artista se basó en el libro de las *Tres Marías*,<sup>57</sup> escritoras portuguesas que, a su vez, se apoyaron en las cartas de la monja portuguesa Mariana Alcoforado, del siglo XVII, para plantear la problemática de la mujer portuguesa en pleno periodo de despotismo y represión.

En el marco de esta exposición, Silvia Orozco, Magali Lara, Mónica Mayer y la escritora Carmen Boullosa elaboraron un vi-

<sup>56</sup> Rita Eder, 1988:382.

<sup>57</sup> En 1971, tres escritoras portuguesas: María Isabel Barreno, María Teresa Horta y María Velho da Costa ("las tres Marías"), retomaron las cartas de la monja Mariana de Alcoforado, quien fuera recluida en un convento a la edad de 16 años por su padre el año de 1600, y quien sufriera el abandono de un oficial francés de las tropas de Luis XIV, después de haberse descubierto su clandestino e idílico romance con la monja. En su clausura, Mariana sublimó su frustrado amor en las cinco cartas escritas entre 1667 y 1668, publicadas en 1669 en la *Gazette de France*, sin que hasta la fecha se hayan encontrado los originales en portugués. Debe señalarse que, al publicarse la primera edición de las nuevas *Cartas portuguesas*, en 1972, "las tres Marías" fueron detenidas y acusadas de "abuso a la libertad de prensa" y "atentado a la moral pública".

deo en el que cada una de ellas recreó alguna de las cartas de la monja portuguesa. Asimismo, en su discurso visual las artistas plasmaron su propia visión sobre el tema de la sexualidad.

A través de “[...] un lenguaje plástico posconceptual”, como lo definiera la crítica de arte Raquel Tibol,<sup>58</sup> en esta exposición Rowena Morales plasma en su discurso visual la metáfora de la opresión y el encierro que sufren las mujeres dentro de la tradición patriarcal dominante e intolerante. En sus cartas remitidas a Mariana de Alcoforado, Morales traduce esta experiencia de las mujeres que “han construido, a pesar suyo, un convento interior, un encerramiento de falsos pudores, de sometimiento a la opresión”.<sup>59</sup>

En su obra, de “muy lírico sentido feminista” —en opinión de Tibol—, Rowena Morales en sus *Cartas a esa monja* adquiere un mesurado tono narrativo, como lo señala Raquel Tibol, ya que:

[...] les pone énfasis en la conciencia del propio cuerpo, de sus funciones y sus instintos. Su feminismo no es estridente. La crítica, el reclamo, la ironía, la solidaridad genérica, transcurren en un clima saturado de suavidades y susurros. Las lesiones que el medio familiar, la educación castrante o las presiones morales pudieron dejar, no son desmenuzadas y revisadas con ira o amargura. Rowena asume el ser femenino: el propio, el de su tiempo, el de su medio social [...] Como le ocurriera a “las tres Marías”, Rowena Morales se ha convertido en una “mujer que se deshace de la imagen de la mujer creada por los hombres”, para “reinventar el gesto y la palabra”.<sup>60</sup>

De acuerdo con el criterio de Mónica Mayer, el trabajo de Rowena Morales podría inscribirse dentro del arte feminista, porque expresa su visión personal de la sexualidad femenina y el rescate de la tradición y la historia de las mujeres.<sup>61</sup>

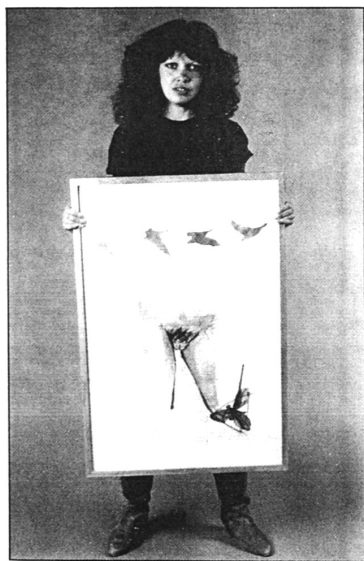
Carla Rippey fue otra de las artistas con conciencia de *género* que abordó en su discurso visual la condición femenina. Nacida en Kansas City, Rippey llegó a la ciudad de México en 1973. Artis-

<sup>58</sup> Raquel Tibol, 1983, “Presentación”.

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> *Idem.*

<sup>61</sup> Mayer, 1984a:14.



*Cartas a esa monja*, Rowena Morales,  
exposición, 1983.

ta autodidacta, en su formación estudió literatura, gráfica, y militó en el movimiento feminista de su país. El año 1985 llevó a cabo la exposición *Filosofía barata* en el Museo Carrillo Gil. En cuanto a su obra, la artista consideró que:

Es imposible ser mujer y no hacer una obra que refleje la vivencia de una mujer en una sociedad, que es muy difícil y una experiencia muy diferente de la que tienen los hombres.<sup>62</sup>

Sin embargo, Rippey comentó que no se debía encasillar la obra de una artista por sus tópicos, ya que “el discurso de la vagina, los bordados y la cocina es demasiado poco para la mujer”.<sup>63</sup> Para ella, su obra no podría ser clasificada ni como femenina ni como masculina; no obstante, admite que posee un discurso feminista porque reflexiona sobre la difícil condición de la mujer.<sup>64</sup>

En cuanto a su exposición, Carla Rippey explicó su interés por las imágenes de la primera mitad del siglo XX en México, es decir, de un ambiente cultural afrancesado, con formas de pensar bastante superficiales, moralistas, sentimentales, baratas y por demás impuestas; asimismo, el conjunto de los materiales que encontró la condujo a ironizar dicho contexto. De ahí el título de la exposición.

El trabajo doméstico también fue otro de los temas que las artistas plasmaron en su obra, como es el caso de Maris Bustamante, quien expuso en varios *Montajes de momentos plásticos*. Ejemplo de ello fue el evento que en 1983 se transmitió por el canal 2 de televisión, dentro del programa *Hoy mismo*, conducido por Guillermo Ochoa.

En el *performance Las amas de casa*, Maris Bustamante apareció portando diferentes mandiles, uno sobre otro, que a su vez contenían diversos objetos dentro de las bolsas. La hipótesis que Bustamante mostró en su trabajo se refiere a que en la sociedad patriarcal a la mujer siempre se le ha negado el derecho a expresarse, a hacerse presente mediante la palabra, pues siempre

<sup>62</sup> Dorothea Hahn, 1985b.

<sup>63</sup> *Idem.*

<sup>64</sup> *Idem.*



se le ha mantenido silenciada; no obstante, si la mujer no puede hablar, sus objetos lo hacen por ella y testimonian su condición de servidumbre dentro de esta sociedad. Por ello, rescató el concepto de los objetos cotidianos que la ama de casa va guardando en las bolsas de los delantales a lo largo de su pesada jornada doméstica. Objetos que, dentro de otro contexto parecerían inusitados y que, a veces la harían parecer como una maga que los extrae insólitamente de las bolsas de su mandil.

Otra de las hipótesis de Bustamante fue demostrar que mediante los mandiles podía apreciarse la posición social del ama de casa, pues ello se advertía en las diversas texturas de las telas de los propios delantales, los cuales constituían el uniforme de las mujeres en su casa.

Éste fue el planteamiento que Maris Bustamante expuso al conductor del citado programa de televisión, Guillermo Ochoa, sobre su propuesta artística:

Lo quise dedicar a todas las amas de casa. La intencionalidad principal fue tratar de rescatar y valorar el trabajo del ama de casa, que en general es un trabajo perdido que no tiene reconocimiento. Yo digo que es un trabajo que en realidad es apropiado por los que disfrutamos de este trabajo. Pero en realidad no es un trabajo que se reconozca como con valores propios [...] [argumentó la artista, a lo que respondió Guillermo Ochoa: “¡Ah dio, pero si se les da de comer y se les viste!”] Pero fíjese, exactamente es lo que digo, éstas son las respuestas de siempre. Que es necesario que la comida, y que parece que en ese sentido ya está el reconocerlo, y en realidad es una apropiación de este trabajo [...] [señaló Bustamante]. [¡Bueno de vez en vez se les saca al cine también!, respondió Ochoa].<sup>65</sup>

La artista inició su *performance* sacando diversos objetos de los delantales. Lo primero que extrajo fue un puñado de diamantina que lanzó al aire ante la sorpresa de los conductores, posteriormente una cuchara, una cajita de pasadores y finalmente un chocolate. Enseguida mostró el corazón ardiente de una ama de casa:

<sup>65</sup> *Las amas de casa*, evento realizado en el programa *Hoy mismo*, conducido por Guillermo Ochoa, canal 2, Televisa, México, 1981 (videocinta).

un corazón rojo, rodeado de cerillos, montado sobre un bastidor de madera y una base de cartón blanca de aproximadamente de 20 por 20 centímetros. Bustamante procedió a encender los cerillos para que comenzara a arder el corazón. Una vez que se despojó del primer mandil continuó con el segundo, del cual sacó varias serpentinatas de colores, aduciendo que era un poco de color para las amas de casa, ya que el trabajo doméstico era una fiesta donde éstas se divertían —comentó con ironía—, por eso también sacó confeti y lo lanzó al aire. El siguiente objeto que extrajo fue una rebanada de pastel. La acción continuó con la lectura de varios textos que la artista seleccionó de las llamadas “revistas del corazón” y tiras cómicas que reproducían argumentos sexistas.

Del tercer mandil apareció una pequeña figura de plástico con la efigie de Supermán, canicas, una jeringa desechable, alfileres, medicinas y “algo que no puede faltar en los mandiles, todas las amas de casa los necesitamos o los levantamos —comentó la artista—, son los pañuelos desechables”.

Del cuarto delantal descubrió unos globos y una revista con la portada sobrepuesta de la misma Maris Bustamante; la mostró a Guillermo Ochoa y la autografió argumentando que ella, como ama de casa, también era importante. Por último, la artista sacó varias manitas de plástico que colocó en cada uno de los dedos de su mano; luego manifestó que era un buen deseo para que todas las amas de casa tuvieran tantas ideas creativas y lúcidas como dedos había en su mano.

Cuando todo concluyó, Guillermo Ochoa le preguntó a la creadora acerca de la naturaleza artística de la obra. “Maris, hágame un favor, dígame qué fue lo que vimos, porque luego llego a la casa y me preguntan qué hubo en el programa, y no les voy a saber explicar”.

Maris Bustamante argumentó lo siguiente:

Lo que vimos fue un evento artístico que hace hincapié en la plasticidad de los objetos. Mi procedencia, mi formación es de pintora, de artista plástica, pero digamos que de los años sesenta para acá, los soportes tradicionales han encontrado un tope ya a su vigencia. Entonces han empezado a surgir una serie de

manifestaciones diferentes dentro de la plástica; no es teatro, porque desde ese enfoque tendría muchos defectos, es otra cosa. No es teatro, no es música, no es pintura y se manejan otros soportes. Se trata de poner énfasis, en este caso, en este *montaje de momentos plásticos*, en la plasticidad de los objetos, tratando de lograr una traducción de ideas y contenidos a una morfología o a formas, colores y soportes que la gente no conozca: que sean novedosos, que sean divertidos.<sup>66</sup>

Después de la explicación de Bustamante sobre su propuesta artística, Ochoa le preguntó si ésta se incluía en la rama del arte conceptual. La artista respondió que, en efecto, así era.<sup>67</sup>

La intención conceptual es clara en el trabajo de Maris Bustamante, ya que se vale de la idea como elemento constitutivo de la obra: los materiales y los medios que utiliza son las herramientas con las que construye el concepto.<sup>68</sup>

No está de más resaltar varios aspectos de la lectura de esta obra de Maris Bustamante. Uno de ellos sería la intención de introducir al *performance* en un medio de comunicación masiva como la televisión, para llegar a públicos más amplios y cambiar la idea de que el arte únicamente puede ser expuesto en museos y galerías.

El evento tuvo una duración de 18 minutos y se transmitió por el canal 2 de Televisa, en enlace con Univisión. Contó con una teleaudiencia de 20 millones de espectadores, en uno de los canales y de los programas de esa época más vistos en México. Por se-

<sup>66</sup> *Idem.*

<sup>67</sup> En las obras conceptuales, el interés pasa del objeto al proceso, a la relación dialéctica entre la idea y el proceso. Se busca la integración del espectador a la propuesta creativa del artista, a través de la reflexión que en él suscita el evento artístico. El espectador no se sitúa frente a una representación artística, sino ante un acto creativo, efímero, inédito e irreplicable, del cual forma parte.

<sup>68</sup> Sol Lewitt define al “arte conceptual” o “arte de las ideas” en los siguientes términos: “En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte”. Véase Marchán Fiz, *op. cit.*:250.

gunda ocasión, Maris Bustamante asumía el reto de plantear la propuesta del arte conceptual a través de la televisión.<sup>69</sup>

En su trabajo, Maris Bustamante se ha caracterizado por el deseo de transmitir su propuesta artística por medio de lenguajes no tradicionales en los que el carácter lúdico, sarcástico, humorístico, popular y accesible constituye su principal objetivo. De tal manera que esto le permite desarrollar temáticas de *género*, que, como en este caso, arriba, con irónico humor, a la alienación femenina a partir de las metáforas de su opresión.

Sobre el nivel de recepción de este evento destacan varios aspectos: por un lado, el hecho de que el conductor del programa, Guillermo Ochoa, le haya manifestado a Maris Bustamante su desconocimiento sobre la naturaleza artística de esta obra; por otro, la gran cantidad de llamadas hechas por los telespectadores a *Hoy mismo*, para expresar su desconcierto sobre el evento, de acuerdo con el testimonio de la propia artista.<sup>70</sup>

En este caso, no hubo una adecuada asimilación del público sobre tales prácticas artísticas, novedosas hasta entonces dentro del ámbito de los medios de comunicación, pues al no estar familiarizados con los lenguajes artísticos no tradicionales, los espectadores no logran decodificar su significado conceptual, entre otras cosas porque no cuentan con una percepción adaptada a nuevas narraciones visuales.

Dicha actitud resulta comprensible si se toma en cuenta que estos eventos no estaban inscritos en el repertorio de lenguajes y actitudes considerados como obras de arte por el gran público. Más aún, este tipo de prácticas nunca se habían visto dentro del contexto de la televisión mexicana.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Maris Bustamante realizó su primer *performance* social en televisión en el año de 1979, con el título *La patente del taco*.

<sup>70</sup> Entrevista personal con Maris Bustamante, noviembre de 1997.

<sup>71</sup> A excepción de Alejandro Jodorowsky, multifacético teatrasta, cineasta y escritor chileno, quien en la década de los sesenta presentara arte *efímero*. "El primer *efímero* que hice fue en la televisión; me presenté en una emisión que me dio Juan López Moctezuma, [...] Nos dieron una hora; yo dije: 'vamos a hacer *arte sagrado*: el torero es *arte sagrado*, el torero usa su instrumento, hace una obra de arte, y después destroza al toro; yo voy a tomar un piano, lo voy a tocar y después lo voy a destrozar'. Tomé un

Lo anterior explica el porqué del desconcierto del público, ya que primero se necesitaba instaurar una política cultural que avallara y difundiera los lenguajes conceptuales y las estéticas no ortodoxas, mismas que rompen con estructuras convencionales de visión y reclaman un cambio de percepción al modificar el papel del espectador; cuyo comportamiento es transformado cuando actúa como sujeto activo y se involucra con el acto creativo del artista, del que también es parte.

Por lo que se refiere a la crítica especializada, pasó por alto el evento.<sup>72</sup> La realidad demuestra que la intencionalidad del artista y el curso político y social de su obra devienen aspiración utópica. Esto se comprende si se asume que su praxis política se sustenta en su fe pública como individuo, o a través de una opinión política personal. Pero de eso a creer que es el mismo artista quien politiza su obra, es otra cosa.

El artista puede politizar su obra, pero quien verdaderamente lo hace es el Estado, porque difunde los gustos y los modos de consumo. Por lo tanto, es el Estado primero, y luego el consumidor, quienes concretan el destino político de la obra de arte. Esto también se refiere a los valores de *género* que aplican las instituciones culturales, la crítica de arte, el público, así como l@s artistas.

Es conveniente señalar que ese mismo día la creadora realizó la primera versión de este *performance* en el Museo Carrillo Gil de la ciudad de México, bajo el título de *Los pizarrones son para*

---

martillo, toqué el piano, y después lo destruí [...] Comenzó a telefonar la gente, llamó el ministro de Educación, todo el mundo me vio rompiendo el piano, fue *una escandalera*". Carlos Martínez Rentería, 1998:2.

<sup>72</sup> En México, la propuesta de un arte no tradicional no ha gozado de difusión, lo cual ha implicado su falta de aceptación al no ser comprendido. Esto también se aplica a la crítica, a los museos y en general al sistema cultural. Ha repercutido en su falta de resonancia artística, estética e histórica. Además, esta actitud ha propiciado que los artistas produzcan obras adaptadas a los criterios tradicionales del arte. "Mientras tanto realizan ocasionalmente objetos e instalaciones destinadas a las exhibiciones en espacios culturales públicos, pues los críticos y curadores mexicanos tienen actualmente una debilidad especial por la obra instalada". Cuauhtémoc Medina, 1993:36.

*hablar*. El programa contó con la participación de 80 espectadores y tuvo una duración de 30 minutos.

Dentro de las variantes que Bustamante introduce en su *performance*, en relación con el que ejecutó en el programa de Guillermo Ochoa, sobresale la utilización de 18 mandiles, mientras que en el segundo evento utilizó cuatro. Esto le permitió incorporar más objetos y ampliar la significación del trabajo doméstico y la conceptualización de la alienación femenina con un tono dramático.

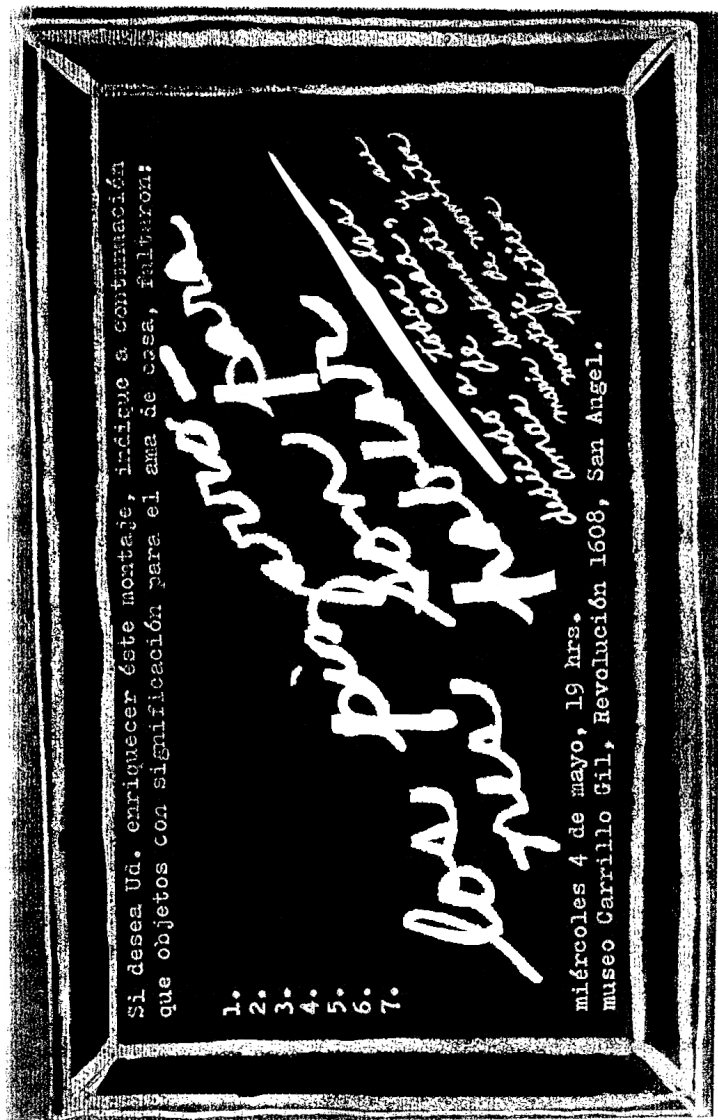
En su *performance*, la propuesta conceptual sobre la alienación del “ama de casa” se manifiesta en la utilización de distintos soportes, como los objetos domésticos, que dentro de otro contexto adquieren una plasticidad y un significado intrínsecos para convertirse en los testigos silenciosos de la opresión femenina. Mandiles, tendedores, cosméticos, pañales, toallas desechables, el aparato de televisión, se convierten, en este discurso, en los significantes de la alienación femenina.

Otra de las artistas que perteneció a la generación de los Grupos y que abordó el tema de la condición femenina fue Lourdes Grobet, quien formó parte del grupo Proceso Pentágono.

Grobet se inclinó hacia la fotografía como documento social para plasmar, a través de una serie de imágenes de “luchadoras”, su discurso visual sobre la condición femenina. En la obra *La doble lucha* aborda el tema de la doble jornada de trabajo,<sup>73</sup> a partir de la fotografía de una mujer que porta un mandil y una máscara de luchadora, mientras da el biberón a su bebé.

En su alegoría, Grobet denuncia, mediante sus luchadoras, la jornada privada de trabajo que realizan las mujeres en el ámbito doméstico, como una obligación impuesta por la sociedad pa-

<sup>73</sup> La doble jornada de trabajo se define por el contenido diferente del trabajo de las mujeres: el trabajo productivo y el trabajo reproductivo. Se trata de dos clases de trabajo diferentes pero realizados cada día —con su noche— de manera sucesiva, simultánea, continua o discontinua. Dicha jornada doble de trabajo se constituye por la jornada pública de trabajo productivo, asalariado, bajo contrato y por la jornada privada de trabajo reproductivo. Se distingue también por el espacio en que se realiza: la primera se lleva a cabo, de manera ideal, en un lugar destinado a la producción, al trabajo —la fábrica, la milpa, la oficina, el comercio—; la segunda es doméstica y se ejecuta en la casa. Lagarde, *op. cit.*:126-127.



*Los pizarrones son para hablar, Maris Bustamante, performance, 1983.*

triarcal en función de su sexo. Actividad que, aunada a la jornada pública de trabajo productivo, asalariado, bajo contrato, desempeñada en un espacio destinado para su ejecución, como la fábrica, la milpa, la oficina, el comercio, constituye un trabajo socialmente no reconocido y por lo tanto no remunerado.

Entre las exposiciones internacionales de creadoras con temáticas de género destaca el año 1982, durante el cual fueron invitadas varias artistas mexicanas a participar en la exposición en el Kunstlerhaus Bethanien, en Berlín Occidental *Up, unbeachtete Produktionsformen (Formas de producción no apreciadas)*.

La idea central de la exposición fue mostrar producciones artísticas en torno al tema de la vida cotidiana de las mujeres. Sin embargo, esta intención fue cambiando hasta derivar en las formas de producción femeninas no valoradas dentro de la sociedad patriarcal, como lo menciona Ingrid Krolow en el prólogo del catálogo:

Teníamos en mente una exposición orientada hacia los procesos y queríamos excluir cuadros y obras de arte en un sentido tradicional; no queríamos exponer “objetos de arte”, sino recordar al espectador su propia productividad cotidiana, llevarlo a reconocer lo no reconocido y animarlo a actuar.<sup>74</sup>

Las organizadoras hicieron las invitaciones mediante cartas que enviaron a mujeres artistas en Europa y Latinoamérica. Convocharon a participar en periódicos y revistas, pidiendo cajas con ideas y visiones, objetos y escritos que ilustraran el tema, con la participación del público. Las cajas que llegaron de todo el mundo fueron abiertas durante la inauguración.

En México se reunieron Ilse Gradwohl y María Brumm (del grupo feminista Colectivo La Revuelta), Mónica Mayer, Magali Lara, Maris Bustamante y Rowena Morales. Después de varias reuniones, las artistas decidieron que cada una trataría un tema de la vida cotidiana que le pareciera importante y que representara actividades creativas y productivas de la mujer, que nunca son valoradas ni reconocidas socialmente.

<sup>74</sup> María Brumm e Ilse Gradwohl, 1984:56.





*La doble lucha*, fotografía de Lourdes Grobet, 1981.

Las artistas decidieron enviar una instalación que abordaba temas como la religión, la medicina natural, la recopilación de recuerdos y el trabajo doméstico. El resultado fue una caja de madera con doce compartimentos. Representaba una mujer compartimentada, una especie de cajonera que contenía la imagen de la virgen de Guadalupe, la madre abnegada, los ángeles, las tortillas prensadas, el zacate y los trapos de cocina, el plumero y la esco-betilla, el molinillo y las cucharas, las cintas y los corazones (ex votos), recuerdos. Toda una iconografía elevada a objetos de arte. Había mandiles de diferentes estilos, de distintas telas y dibujos acompañados de pinzas y mecate para colgarlos, a manera de ropa limpia recién lavada. La caja también contenía una canasta de cos-tura, restos de telas y prendas remendadas; además, hierbas que usan las curanderas, escritos, revistas y calendarios.<sup>75</sup> Todas las artistas participaron en la elaboración de la caja y en el envío.

La alegoría a un mundo femenino interior, impregnado de sabiduría, de religiosidad y creatividad, así como la alienación del trabajo doméstico, se manifiestan en esta instalación que sintetiza, a través de una narración metafórica, una serie de símbolos femeninos que, como recursos semánticos, construyen un discurso conceptual. Esta traducción se produce a causa del empleo de diversos objetos, cuyo carácter semántico intrínseco expresa la idea. En este caso, los soportes físicos se vuelven señales del significado global de la obra.

En conclusión, la década de 1970 fue significativa para el arte de mujeres, debido a la presencia del movimiento de liberación femenina, lo que despertó el interés de artistas como Magali Lara, Rowena Morales, Lourdes Grobet, Carla Rippey, Maris Bustamante, Mónica Mayer, Nunik Sauret, Leticia Ocharán, sobre la condición femenina; o bien, la influencia de estas ideas se fue asimilando lentamente y de manera consciente. Lo cierto es que las mujeres artistas empiezan a descubrir lo femenino por medio de la autorrepresentación. Aunque la mayoría no se asumieron como militantes o artistas feministas, en realidad se podría hablar de exponentes de un arte de *género*. Es posible definir las como artistas de mentalidad liberal que se atrevieron a plasmar en su obra una nueva au-

<sup>75</sup> *Idem.*

toconciencia femenina. Su propuesta se considera arte feminista; sin embargo, es necesario aclarar que su materia de estudio no debe adoptarse como la determinante formal de una obra. En el caso del arte hecho por mujeres, y que además alude a la experiencia femenina o a la condición de la mujer, no implica un arte “femenino”, ni mucho menos feminista.

Efectivamente, en la década de los setenta surge un arte de mujeres cuya temática de *género* coincide con las propuestas del arte feminista, como se explicará más adelante, pero esto no significa que las artistas construyesen, en específico, arte feminista. Y hasta puede decirse que no buscaron ser identificadas como creadoras comprometidas con la corriente, ya fuese porque su ideología no se los permitió, o bien porque sus militantes, al cuestionar los valores de la cultura dominante, enfrentaron una campaña de desprestigio que las consideró transgresoras del orden establecido. De modo que, ser identificada como feminista, equivalía a un calificativo peyorativo o era sinónimo de homofobia. Razón por la cual muchas mujeres rehuían ser estigmatizadas o estereotipadas. En realidad, se trataba de artistas con una postura feminista que no necesariamente debían militar en algún movimiento para expresar sus convicciones de *género*.

El término feminista, que prolifera para denominar a las nuevas propuestas de las mujeres artistas, es asignado arbitrariamente, quizá por coincidencia con la moda intelectual. Por consiguiente, no pueden considerarse feministas aquellas obras que elaboran una crítica de la condición femenina, o que se alejan del modelo tradicional femenino, aunque existan, empero, ciertos aspectos que las vinculen con una conciencia feminista.<sup>76</sup>

El arte definitivamente feminista es aquella creación cuyo contenido político impugna de manera frontal los valores de *género* impuestos por la cultura dominante —subrayar el carácter subal-

<sup>76</sup> En *Enmarcar el feminismo*, la crítica de arte Griselda Pollok propone la noción de “arte feminista” en términos de una obra que produce efectos políticos, de la misma manera que lo hace una intervención feminista en la cultura hegemónica. Esto significa que una obra feminista sería aquella propuesta artística que, como la intervención feminista, produce efectos políticos en el interior del ámbito cultural dominante. Griselda Pollok, 1987:93.

terno que adquiere la creación femenina, denunciar la inequitativa participación de las mujeres artistas en el sistema artístico, la ruptura de los estereotipos femeninos tradicionales, la construcción de una nueva identidad femenina gracias al arte, denunciar la situación de discriminación y cosificación de la mujer, etc. En suma, es condición *sine qua non* el que las artistas se asuman como artistas feministas, con todo lo que esto representa. Que asuman una postura política que se expresa en su propuesta artística, como en el caso de Mónica Mayer, Maris Bustamante y los grupos de artistas feministas que surgieron a principios de la década de 1980, conforme a lo que se expondrá en el capítulo siguiente.

En resumen, si bien en la época de 1970 algunas artistas abordan temáticas de *género*, esta situación no implica que planteen su vindicación mediante una postura política feminista. Por tanto, a mediados de esta década se puede hablar de un arte con cuestiones de *género*, pero no feminista,<sup>77</sup> en donde las artistas comienzan a interesarse de una nueva manera por las imágenes femeninas, producto del surgimiento de una autoconciencia de *género* plasmada en su discurso visual.

<sup>77</sup> Es importante señalar que una obra se convierte en feminista no porque la artista lo sea, sino porque cumple su contenido feminista en el momento en que subvierte los valores tradicionales del arte, así como los valores de la cultura hegemónica. Cumple su efecto feminista cuando provoca a las audiencias para involucrarse en sus cuestionamientos de *género*. Por tanto, una obra puede ser definida como "feminista" en el momento en que se introduce en el campo de estos debates e intercepta los códigos dominantes de la práctica artística y las definiciones de *género*.



## EL ARTE FEMINISTA EN MÉXICO

### EL ARTE FEMINISTA INDIVIDUAL

El arte feminista no es un estilo, no es un movimiento.  
Es un sistema de valores, una estrategia  
revolucionaria, una forma de vida.

*Lucy R. Lippard*

A finales de la década de 1970 surge un arte cuya propuesta se centra en un nuevo contenido temático: el feminismo. La conciencia crítica feminista en el arte inicia cuando las creadoras se asumen como artistas feministas. En las artes visuales, algunas reaccionaron ante el proceso de difusión de las ideas feministas y emprendieron una discusión sobre el estado de las mujeres artistas y la creación de un arte político feminista.

Fue en este contexto cuando surgió, en 1977, la primera exposición formal de arte feminista presentada en la Casa del Lago de la ciudad de México, organizada por Rosalba Huerta, Lucy Santiago y Mónica Mayer, para ese entonces ya autodefinidas como artistas feministas. Se llamó *Collage íntimo* y exhibieron obra que hablaba acerca de su experiencia como mujeres, su identidad y sus miedos. Ésta fue la argumentación respecto de su iniciativa:

L. ¿Qué título le ponemos a la exposición?

M. ¿Pues qué es lo que tenemos en común?

R. La técnica y el feminismo. Las tres hacemos collage.

M. [...] ¿Por qué feminista?

L. Usamos formas encerradas que son como el proceso de concientización.

En ellas sacamos todo lo que llevamos dentro, pero que sabemos es accesible a los demás.

R. ¿Y la temática?

M. Siempre se parte de lo íntimo como tema. En nuestro caso es obvio que se representan nuestras vivencias como mujeres con una actitud *feminista*.

M. Mis pinturas todas parten de problemas de la mujer: el tabú sexual, la mujer como objeto, la autoridad del hombre, la maternidad, el ser mujer, etcétera.

L. Mi posición feminista respecto a mi obra es esencialmente la de enfrentarme a un mundo sexista, pero con idealizaciones y sueños de mujer.<sup>1</sup>

Sobre esta exposición es importante señalar la identificación ideológica de las tres artistas y su afán de colaboración con el propósito de convertir las voces individuales en una voz colectiva. Asimismo, destaca el hecho de que por primera vez se presentó en México una propuesta creativa de arte *vaginal*.

Mónica Mayer relata esta experiencia:

Recibíamos al público con este cuadro mío llamado “A veces me dan miedo mis pensamientos, mis fantasías”, que son las palabras escritas en el cuadro.

La gente entraba, abría la cortina y veía esta imagen.<sup>2</sup>

La obra realizada en técnica mixta se componía de un cuadro cubierto por dos cortinas que al recorrerse descubrían las imágenes de medio cuerpo de un hombre con el falo erecto y una mujer con las piernas abiertas mostrando el pubis.

En palabras de Mónica Mayer:

La exposición fue un éxito y por medio de artículos que escribieron sobre nosotras, empezamos a ponernos en contacto con

<sup>1</sup> *Collage íntimo*, 1977, invitación.

<sup>2</sup> Mayer, 1979-1980:s/p.

otras mujeres artistas. En esta ocasión nuestro trabajo, en la Casa del Lago en el Bosque de Chapultepec, no fue agredido.<sup>3</sup>

De aquí en adelante algunas artistas mostrarán un enfoque en definitiva más radicalmente feminista con el planteamiento de temas como el aborto, la violación, la contracepción, etc. El interés de aquéllas será un arte feminista con carácter de denuncia vinculado a la causa de la mujer.

Durante 1978, Mónica Mayer fue incluida entre l@s artistas que intervinieron en la exposición *Nuevas tendencias en el Museo de Arte Moderno 77/78*, cuyo pretexto fue la ciudad. En dicha muestra su motivo artístico fue la problemática de las mujeres.

Mayer presentó una instalación denominada *El tendadero*, que estribó en formar hileras de papelitos rosas caligrafiados: “Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es [...]”, que previamente Mónica había repartido por las calles de la ciudad de México a mujeres de distintas clases sociales, edades y ocupaciones, para que escribieran lo que más execraban de la ciudad. La mayoría coincidió en deplorar la violencia sexual callejera. “Éste, como otros trabajos y eventos que he realizado, requieren la participación de muchas mujeres”.<sup>4</sup>

La crítica de arte Rita Eder opinó que dicho programa mostró el interés de Mónica Mayer por el lenguaje con el cual realiza una especie de arte sociológico, como lo demuestra *El tendadero*. Asimismo, manifestó que actividades de esta índole poseían un sentido político que permitía, a través de la palabra, asumir su situación represiva.<sup>5</sup>

Otra experiencia de trabajo colectivo fue la exposición de arte feminista *Lo normal*, celebrada en 1978 en la galería del Consejo Nacional de Recursos para Atención de la Juventud.

En esta exposición, Mónica Mayer montó una instalación para que la gente reflexionara con respecto a lo que la sociedad consideraba normal.

La autora explica su propuesta:

<sup>3</sup> *Idem.*

<sup>4</sup> Mayer, 1984a:14.

<sup>5</sup> Eder, 1982:258.





*A veces me dan miedo mis pensamientos, mis fantasías,*  
Mónica Mayer, técnica mixta, 1977.



*A veces me dan miedo mis pensamientos, mis fantasías,*  
Mónica Mayer, técnica mixta, 1977.

Yo tenía una serie de tarjetas postales satirizando los cuestionarios psicológicos en las revistas femeninas sobre sexo. Cada tarjeta tenía diez expresiones diferentes, desde alegría hasta horror. Las tarjetas decían: “Quiero hacer el amor” y después mencionaban diez diferentes posibilidades que por lo general se consideran tabú en nuestra sociedad. El público trazaba un círculo en la expresión que se acercaba más a su reacción, sumaban el resultado y encontraban que a nadie que le gustara nada podía ser normal.<sup>6</sup>

Ese mismo año se reunieron las artistas Ana Victoria Jiménez, Rosalba Huerta, Esperanza Baldera, Yolanda Andrade, Carolia Paniagua y Mónica Mayer, para conversar acerca del arte militante. La experiencia colectiva dio como resultado la exposición *Arte feminista*, que se presentó en la Galería Contraste de la ciudad de México.

Derivada de su experiencia como militante del movimiento de mujeres en México y de su postura de mujer artista con conciencia de género, Mónica Mayer decide integrar sus planteamientos feministas en la plástica:

Me incorporé al movimiento feminista en México [...] Empecé a participar en el grupo Movimiento Feminista Mexicano con Mireya Toto, Sylvia Pandolfi, Lourdes Arizpe y otras compañeras, porque realizaban un periodiquito llamado *Cihuat: voz de la coalición de mujeres* y yo necesitaba integrar mis preocupaciones políticas a las artísticas.<sup>7</sup>

La artista relata su experiencia:

En esa época me empezaba a picar el gusanito del feminismo por algunas situaciones que me hicieron percatarme de que, en efecto, había tal cosa como sexismo. Un ejemplo fue durante una clase en la que la discusión acalorada sobre el tema de la mujer en el arte llevó a nuestros compañeros varones (ante el asombro de quienes siempre nos habíamos considerado como

<sup>6</sup> Mayer, 1979-1980:s/p.

<sup>7</sup> Mayer, 1997a:s/p.



iguales) a afirmar que la creatividad de las mujeres era inferior por el hecho de que podíamos tener hijos. Con ese antecedente, al leer *Artes visuales* salí directo al MAM y me le presenté a Carla Stellweg para solicitarle la dirección de estas mujeres que acababan de abrir una escuela de arte feminista en Los Ángeles, en donde aterricé por dos años.<sup>8</sup>

Entusiasmada por el arte feminista, Mónica Mayer decidió viajar a Estados Unidos para estudiar en el *Feminist Studio Workshop*, de Los Ángeles, California. Durante su estancia, entre 1978 y 1980, Mayer asistió a diversos cursos de arte feminista, como *Drawing*, con Nancy Buchanan; *Sculpture*, con Bruria, y *Critique*, con Arlene Raven, todos en el Woman's Building. Asimismo, participó en las siguientes exposiciones colectivas:

1. 1978. *Books, Posters and Postcards*. The Woman's Building, California.
2. 1978. *Take Back the Night*. Acción plástica-manifestación en San Francisco, como miembro del grupo de arte feminista Ariadne: A Social Art Network.
3. 1979. *Making it Safe: A Project Against Violence Against Women*. Proyecto comunitario de siete meses de duración, cuyo principal objetivo era, conforme al vehículo del arte, incrementar una concienciación sobre temas de violencia contra las mujeres. Se organizaron conferencias, lecturas de poesía, proyecciones de películas y exposiciones.
4. 1979. Organiza e imparte un programa intensivo de arte feminista en el Woman's Building, California.
5. 1979. *Clothesline*. Ocean Park Branch Library. Ocean Park, California. Acción plástica e instalación.
6. 1979. *The Art of Community*. The Woman's Building, California.
7. 1979. *27th All City Annual Exhibition*. Barnsdall Municipal Art Gallery, Los Ángeles, California.
8. 1979. *Summer Art Program*. The Woman's Building, California.

<sup>8</sup> Mayer, 1995a:2.



# MUESTRA COLECTIVA FEMINISTA

del 12 al 21 de septiembre, 1978

INAUGURACION 7:30 P. M.

GALERIA CONTRASTE

Insurgentes Sur 32 (media cuadra de Reforma)

Tel. 591-13-96

Rosalba Huerta

Mayra Nuñez

Magali Lara

Ana Victoria Jiménez

Yolanda Andrade

Concepción Lozada

Mónica Mayer

Hilda Rodríguez

Jackie

Esperanza Balderas

Carolina Paniagua

“Muestra Colectiva Feminista”, Galería Contraste, 1978.

9. 1979. *Send a Postcard to Barbara*. Saint Louis Community College, St. Louis Missouri y otras galerías en Illinois y Wisconsin.
10. 1979. *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas*. Estados Unidos-México.
11. 1980. *Woman-Woman Show*. The Woman's Building, California.
12. 1980. *It Happened In Spring Street*. The Woman's Building, California.
13. 1980. *Excentric Images: An Exhibition of New Postal Works*. Converse College, Spartansburg, South Carolina.
14. 1980. *Mail Art Exhibit*. Wofford College, Spartansburg, South Carolina.

En el Woman's Building de Los Ángeles, California, Mayer enriqueció su experiencia como artista visual y simultáneamente se formó en la teoría y praxis de la propuesta artístico-feminista.

Esta institución sostenía una propuesta para la educación del arte feminista, encaminada a concienciar a las artistas sobre el reto que representaba para las mujeres lograr una independencia en el estudio. Entre otras cosas, porque la educación tradicional estaba muy marcada por el *género*, pues había un trato para hombres y otro diferente para mujeres, lo que en una situación mixta provocaba una obvia desventaja. Para esto, se requería ejecutar todo un proceso de adaptación y manejo de herramientas pesadas que las féminas no estaban acostumbradas a emplear. Además, se promovía la solidaridad de *género* a partir "del pequeño grupo", en donde previamente se discutía la condición de la mujer para abordarla más tarde en una propuesta visual y así desafiar los convencionalismos temáticos en la obra de mujeres con planteamientos anteriormente no considerados como temas artísticos, como la vida urbana, la sexualidad, el dinero, etcétera.

Dentro del "pequeño grupo" las artistas trabajaban en dinámicas colectivas para fomentar la creatividad y a la vez estimular la autoconciencia femenina. Se colaboraba en proyectos con específico tratamiento feminista: el incesto, la violación, el aborto, la sexualidad. También se promovían las investigaciones sobre artistas del pasado.



Mayer colaboró con Suzanne Lacy y Leslie Labowitz en su grupo Ariadne: A Social Art Network, en proyectos que integraban el trabajo político y el artístico. Uno de ellos fue *Making it Safe*, cuyo fin fue reducir el índice de violaciones en la comunidad de Ocean Park, organizando exposiciones, mesas redondas, *performances*, sesiones de denuncias públicas, clases de defensa personal y cualquier iniciativa que contribuyera a crear conciencia de *género* en el público.

Otras experiencias de trabajo se integraron a la lucha feminista en manifestaciones para las cuales se realizaba obra. También se edificaron propuestas para los medios de comunicación. “Eran obras de difícil definición que, en la mejor tradición del arte conceptual, rompían las fronteras de lo previamente aceptado como ‘arte’”.<sup>9</sup>

En 1980 Mónica Mayer obtuvo la maestría en sociología del arte en la Universidad de Goddard, Estados Unidos, con la tesis “Feminist Art: An Effective Political Tool”. Como proyecto final organizó una obra conceptual: *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas*.

*Traducciones* se realizó con el propósito de establecer un puente de comunicación entre las mujeres artistas de México y Estados Unidos. Participaron tres estadounidenses y una mexicana, la misma Mayer.

En diciembre de 1979, Jo Goodwin, Denise Yarfitz y Florence Rosen fueron invitadas a México por Lilia Mayer, Yan Castro, Ana Victoria Jiménez, Mónica Kubli, Ester Zavala, Marcela Olabarrieta, Ana Cristina Zubillaga, Yolanda Andrade y Magali Lara, con el fin de presentar información acerca del arte y la educación feminista.

La autora expresa el sentido que tuvo el *performance Traducciones*:

En los últimos diez años el *performance* feminista ha seguido un proceso de integración con la vida. Como artistas feministas le damos importancia no sólo a las imágenes u objetos artísticos, sino a la creación de un contexto en el cual apreciarlo.

<sup>9</sup> Mayer, 1997a:s/p.



En este caso, el *performance* es un viaje a México por un grupo de norteamericanas para compartir las imágenes, conocimientos y experiencias del movimiento de arte feminista en Estados Unidos de Norteamérica.

Nuestro público son las artistas y feministas mexicanas. A su vez, el grupo de Estados Unidos es el público para las experiencias de las mexicanas.<sup>10</sup>

Las artistas viajaron al país para impartir una serie de conferencias y talleres sobre arte feminista en el Museo Carrillo Gil, en la casa de Nancy Cárdenas —artista teatral— en Cuernavaca y en Oaxaca.

Este contacto entre las artistas de México y Estados Unidos fue una rica experiencia que permitió compartir diversos puntos de vista sobre el arte femenino en general y del arte feminista en particular. Durante su estancia, las estadounidenses pudieron conocer la obra de artistas mexicanas del pasado y contemporáneas.

La información y las vivencias de este viaje fueron difundidas en conferencias sobre las artistas mexicanas en distintas sedes de Estados Unidos. Asimismo, Mónica Mayer presentó la documentación de este proyecto en una instalación en la muestra *Kunstlerinnen aus Mexiko*, en el Künstlerhaus Bethanien, de Berlín Occidental, en 1980.

Otra experiencia de carácter internacional fue el evento organizado por Suzanne Lacy, paralelamente a la apertura de la exposición del *Dinner Party* de Judy Chicago en San Francisco, en 1979. Para el *International Dinner Party* se solicitó a mujeres de todo el mundo que enviaran un telegrama a San Francisco para que, la noche de la inauguración, se rindiera homenaje a una o a varias mujeres destacadas de su comunidad. Con este motivo, se reunió sobre un enorme mapamundi toda la información y se procedió al festejo. En México se celebró una cena en honor a Elvira Trueba, Adelina Zendejas, Amalia Castillo Ledón y Concha Michel, destacadas activistas políticas y defensoras de los derechos de la mujer mexicana. El acto fue organizado por Lilia Lucido de Mayer y la artista Ana Victoria Jiménez —principalmente—, en casa de

<sup>10</sup> Mayer, 1979-1980:s/p.

la primera, quienes a su vez convocaron a otras militantes feministas.

Otro hecho de esta naturaleza lo constituyó la exposición de mujeres artistas mexicanas en el *Kunstlerhaus Bethanien* de Berlín Occidental, en 1981, organizada por Gisela Weimann y Julia Dech, como resultado de un intercambio entre artistas mexicanas y alemanas, puesto que un año antes se había realizado en la ciudad de México una exposición mixta titulada *La creación femenina*, en el Instituto Goethe.

En 1980 Mónica Mayer inauguró su exposición *Silencios, vírgenes y otros temas feministas* en el Instituto Anglo Mexicano de Cultura.

En esa ocasión, Mónica Mayer utilizó el icono de la virgen para cuestionar, en términos feministas, esta imagen religiosa. En la exposición, la artista presentó varias obras que fueron censuradas por los organizadores —de acuerdo con el testimonio de la propia artista.<sup>11</sup> Una de éstas, en técnica mixta, consistió en una tira de papel sobre la cual aparece en fotocopia la imagen de una caja de limosnas de las que hay en las iglesias, con el rostro de la virgen de la Dolorosa pegado en la parte frontal, y el símbolo de la cruz cristiana en color rojo, enmarcando la imagen. Varios trazos que se conectan con las extremidades de la cruz aluden implícitamente a la suástica nazi, la palabra en inglés *rape!* —que traducida al castellano significa “violar”— aparece en la parte inferior y se repite al igual que la imagen hasta formar un *collage*, en donde el icono de la virgen termina roto.

La lectura del discurso visual que plantea Mayer podría interpretarse como una audaz sugerencia a una reflexión y una *lectura feminista* que transgrede los límites de la representación al cuestionar la imagen de la virgen consignada por la religión cristiana, a la vez que una provocación para romper el silencio y desafiar el tabú religioso, a saber: los símbolos sagrados son intocables e incuestionables.

Desde el título de la exposición, Mónica Mayer hace explícito su afán de subvertir la carga simbólica que representa este arquee-

<sup>11</sup> Entrevista personal con Mónica Mayer, 13 de enero de 1999.



*Tradiciones, Mónica Mayer; instalación, 1980.*

**PROGRAMA**  
**Itinerario** (sábado 15)

1:00 a 14:00 hrs.  
**Exposición sobre la historia del arte de las mujeres.**  
 Por qué las mujeres no han sido reconocidas en la historia del arte, qué formas de arte tradicional y no tradicional han sido ignoradas, discusión

4:00 a 16:00 hrs.  
 comida  
 exposición con obras de las participantes.

6:00 a 20:00 hrs.  
**Exposición personal de la artista con producción de arte.**  
 Ejercicios para artistas visuales y escritoras; técnicas para crear imágenes.  
 discusión

0:00 hrs.  
**Alteza de discusión**  
 segundo día (domingo 16)

0:00 a 13:00 hrs.  
**Exposición de las mujeres de los diferentes grupos. La creación de grupos y comunidades feministas.**  
 proyección de transparencias

3:00 a 14:00 hrs.  
 comida

4:00 a 17:00 hrs.  
**Exposición de arte feminista\***  
 técnica de apoyo a cada mujer y demanda un trabajo de calidad como elementos de creación. La importancia de hacer público nuestro trabajo.  
 discusión de los trabajos de las artistas mexicanas y de Los Angeles

**Para esta sesión se solicita a las participantes lleven transparencias y no contar con ellas, una muestra de su trabajo.**

**Para las compañeras que carecen de medio de transporte propio:**  
 salida: Sábado 15 a las 9:50 hrs. en Sanborn's San Angel.  
 regreso: Domingo 16 a las 19:00 hrs. mismo lugar.

**\$400.00** incluye alimentos y albergue (llevar sleeping)

Para mayores informes:  
 Lillia Mayer: 568-16-75.

**CERRADA DE CEDROS No. 2**  
**JARDINES DE AHUASTEPEC**  
**KILOMETRO 5 DE LA**  
**CARRETERA VIEJA A TEPOZTLÁN.**

**FEMINISMO MUJER Y ARTE**

FEMINISMO FEMINIS

ARTE ARTE ARTE

Sábado 15 y Domingo 16  
 Diciembre de 1979.  
 Cuernavaca, Morelos.

*Traducciones. Un diálogo internacional de mujeres artistas,  
 Mónica Mayer, invitación, 1979.*

tipo dentro de la teología patriarcal cristiana. Al respecto, Mayer expresó que había utilizado los símbolos de la virgen, de la cruz cristiana, para aludir a la suástica nazi,<sup>12</sup> porque:

[...] para mí todas las creencias se me hacen muy nefastas. La suástica no es tan evidente, porque si no llega Pro-Vida y me mata. Las creencias ciegas pasan a fregar a la mujer, imponen una forma de ser diferente, basada en una moral sexual fascista. Relacioné la cruz con el falo, el color rojo con la violencia, la sangre, el dolor, de ahí la palabra “rape”.<sup>13</sup>

Desde la perspectiva crítica del arte feminista, la lectura del texto visual de Mayer se interpreta como alegoría contra la represión sexual imputada por la moral de la religión cristiana. Acaso uno de los rasgos significativos de esta teología sea la sexofobia, enérgico rechazo a cualquier manifestación erótica. Desde un principio, en el seno de la Iglesia cristiana, y bajo la enseñanza patrística, se infería el concepto del sexo como pecado por antonomasia. En el interior de esta tradición, el mito teológico de la concepción refuerza el tabú de la sexualidad femenina, representado en la figura de la virgen María, cuyo cuerpo es escindido de toda manifestación erótica y transformado en un recipiente, un espacio sagrado. En la mitología cristiana, el cuerpo de María se fragmenta: es sólo vientre, matriz “[...] de tu vientre, Jesús”; sus senos son fuente de

<sup>12</sup> Suástica, cruz gamada, una cruz de cuatro ramas iguales y provistas de una prolongación en ángulo recto o en arco que sugiere un movimiento rotatorio; también puede considerarse formada por cuatro perpendiculares, a veces invertidas, de ahí el nombre de cruz gamada. Es un protosímbolo muy arcaico del que se tiene noticia en la cultura occidental desde el siglo V a.C., como aparece en la tablilla de Samarra, y en la cultura oriental desde un periodo similar en las esculturas búdicas sinotibetanas. Su papel como símbolo político del régimen nacional socialista debe atribuirse a la sobrevaloración romántica de la “germanidad” de finales del siglo XIX y comienzos del XX. De 1935 a 1945, la cruz gamada debajo del águila imperial (negra sobre fondo blanco) fue símbolo del Tercer Reich. Udo Becker, 1998:131. En su obra, Mayer utiliza la cruz gamada búdica, símbolo de transformación y perfeccionamiento espiritual, en vez de aludir a la suástica nazi, como era su intención.

<sup>13</sup> Entrevista personal con Mónica Mayer, 13 de enero de 1999.

alimento, dejan de ser parte de su eros, la vulva, la vagina y el clítoris son órganos innombrables, ocultos, en tanto que no intervienen en el misterio de la concepción, pues María concibe sin varón, “por obra y gracia del Espíritu Santo”. María es virgen, núbil, es en realidad, la “no-mujer”, la mujer “desexualizada”, la que fue concebida y concibió a su vez sin *pecado*. El erotismo de la virgen es negado, ausente, y concreta el veto social del erotismo femenino. El mito relata simbólicamente la mutilación de la virgen y, en ella, la de todas las mujeres.<sup>14</sup>

La valoración negativa de la mujer, intrínseca a la concepción cristiana del mundo y de la vida, se expresa en el estigma inherente a su condición sexual: la menstruación es la marca en el cuerpo de las mujeres del rechazo social al cual están sometidas, de su descalificación y sojuzgamiento; es decir, su opresión justificada en la suciedad de sus cuerpos sangrantes e indignos,<sup>15</sup> como lo testimonian los textos sagrados, que consideran impura tanto a la mujer recién parida como a la mujer menstruante.

Por ello, el mito de la concepción consigna y consagra al tabú: el cuerpo embarazado de la mujer es signo y símbolo de la negación del erotismo humano, en especial del femenino. “Se trata de su valoración negativa, con el fin de constreñirlo, de normarlo con una finalidad determinada: afirmar la castidad como esencia erótica de las mujeres y su cuerpo como espacio consagrado a la gestación”.<sup>16</sup>

De esta manera, María queda excluida del estigma de la sexualidad que la develaría esencialmente humana en su aspecto negativo, es decir, el pecado:

Uno de los significados implícitos de este mito, la humanidad de María, símbolo de la mujer y de las mujeres, queda centrado en su sexualidad erótica, la cual le es conculcada de manera simbólica, como había sido conculcada en la historia a las mujeres.

<sup>14</sup> Lagarde, *op. cit.*:205, 315.

<sup>15</sup> *Ibid.*:319.

<sup>16</sup> *Ibid.*:204.

El mito no miente, ni propone algo increíble, sólo purifica a María y la convierte en este estereotipo de identidad femenina. Al negar el hecho divino, el mito minimiza el hecho humano y casi lo oculta. ¿Es que acaso en la realidad las mujeres son eróticas, son sujetos del goce, existe su cuerpo como espacio del placer? No, la respuesta es no. Las mujeres no gozan, las mujeres buenas son como María.<sup>17</sup>

En este orden de ideas, el modelo femenino de la religión cristiana girará en torno al culto del símbolo de la virgen, de la mujer desexualizada, casta, virgen, continente, temperante y abstinentes; de la madre dolorosa, abnegada, inmaculada, que mientras más sufra y se resigne a su destino, esto es, a su condición femenina, en mayor medida será glorificada por la cultura patriarcal:

En este marco, las mujeres son vírgenes, aunque cojan: no gozan su cuerpo ni el del otro, participan del coito de otro, no en el coito; lo sufren, obedecen y cumplen como un deber que, por otra parte, el matrimonio santifica, pero con la finalidad implícita de tener hijos, de procrear. Eso sí, “los hijos que Dios quiera”.<sup>18</sup>

En este tenor, el texto visual de Mayer se descifra como una enérgica crítica a la religión cristiana, como un repudio a las ideas e imágenes que esta teología ha elaborado sobre la mujer mediante la alegoría del rompimiento del icono de la virgen, a la vez que alude a la cruz como símbolo de la teología fálica, con todas las connotaciones que esta representación implica, como el desdén de la religión al erotismo y en especial a la sexualidad femenina, el requisito de la virginidad, la sumisión, la resignación, el sufrimiento y, por lo tanto, la sacralización e imposición de estereotipos femeninos basados en estos atributos simbólicos.

Vale señalar que los organizadores de la exposición no ofrecieron a Mayer ninguna explicación sobre la censura de algunas de sus obras, pero se infiere que lo hicieron por prejuicios religiosos

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> *Idem.*

al considerar que la artista atentaba contra un símbolo sagrado de la tradición cristiana, intocable y por ende incuestionable.<sup>19</sup>

Desde un principio, el objetivo de Mayer fue marcar el inicio de un movimiento de arte feminista en México, como ella misma lo consigna:

Desde que vine a estudiar al Woman's Building (un centro para la cultura de las mujeres) en Los Ángeles en 1978, mi mayor

<sup>19</sup> Comunicación personal con Mónica Mayer, 13 de enero de 1999. Años más tarde, en 1988, se presentará una exposición del pintor Rolando de la Rosa en el Museo de Arte Moderno, en la que exhibirá los fotomontajes con los rostros sobrepuestos de Marilyn Monroe y Pedro Infante a las imágenes de la virgen de Guadalupe y Cristo, respectivamente, que costará el puesto al entonces director del museo Jorge Alberto Manrique, como represalia de los grupos católicos, quienes consideraron la exposición como un insulto a la religión y una violación al derecho de creencia, por lo que exigieron desmontar la muestra. Éstas fueron las palabras de Jorge Alberto Manrique respecto de su renuncia: "Me parece lastimoso que el Estado ceda a las peticiones de los grupos más retrógrados de la sociedad mexicana". "No renuncié al MAM, me corrieron, dice Manrique", *Unomásuno*, 26 febrero, 1988:23. Otro acontecimiento que demuestra la intolerancia hacia las alusiones al erotismo y los iconos sagrados ocurrió el mes de agosto de 2000. Dentro de la comunidad artística e intelectual causó gran conmoción la decisión que tomó la directora del Museo del Periodismo y las Artes Gráficas, de Guadalajara, Jalisco, Yolanda Carvajal Enríquez, de censurar 13 de las 200 obras que integraban la exposición *Homenaje al lápiz*. La funcionaria envió un par de escritos al Museo José Luis Cuevas, organizador de la muestra, en donde asevera que las obras "no se exhiben por su contenido erótico, puesto que 60 por ciento de los visitantes son adolescentes", y agrega, "[éstos] no tienen criterio para asimilarlo con madurez. Por otra parte, la sociedad tapatúa es aún demasiado conservadora". Lo cierto es que entre las obras censuradas se encontraba la obra de Manuel Ahumada, *La patrona*, en la cual aparece Juan Diego portando en su ayate la imagen desnuda de Marilyn Monroe. Tiempo después se efectuó la exposición con las obras censuradas; sin embargo, la obra de Ahumada fue agredida con ácido por un par de jóvenes. Vargas, 2000b:2. Finalmente, hay que citar otra exposición que sufrió los embates de la intolerancia. Inaugurada el 11 de julio de 2000, la exposición *El mundo de Robert Chiarito*, en el Centro Cultural de Tlalpan, resultó "demasiado escandalosa para los padres de familia", por lo que la directora, Magda Hofmann, decidió voltear las obras contra la pared. De acuerdo con su propio testimonio, Hofmann tomó tal medida presionada por los padres de familia, quienes calificaron la exposición de inmoral, pornográfica y hasta satánica. Vargas, 2000a:5.



deseo ha sido llevar la información que he encontrado aquí a mi país, México, y extender nuestro movimiento de arte feminista.<sup>20</sup>

La experiencia que Mayer obtuvo de su trabajo en Estados Unidos, en armonía con las condiciones creadas por el movimiento, fue determinante para que de regreso a México difundiera y fomentara el arte feminista con plena conciencia de lo que ello representaba, a saber, un arte en donde se asumieran como artistas feministas para impugnar la opresión de la mujer con una propuesta artístico-feminista.

Magali Lara reconoce que, a partir del contacto con Mayer, pudo coincidir con el planteamiento de un arte feminista:

Ella se fue a Los Ángeles a estudiar al Woman's Building y trajo libros de teóricas que yo vi con mucho interés que tenían trabajos de Judy Chicago y de Suzanne Lacy. Era una parte teórica que las feministas de aquí no tenían conocimiento, ya que siempre había una división entre las posturas ideológicas y las posturas artísticas. Había como una especie de moralismo muy raro que no se llevaba porque en ese momento todo lo que tenía que ver con la vindicación artística tenía que ver con una parte muy sexual, muy del cuerpo, muy escatológica y muy, ya sabes, muy anárquica. Eso era de lo que uno se nutría.<sup>21</sup>

Esta situación, en la esfera de las condiciones del movimiento, poco a poco fue creando conciencia de *género* en algunas artistas que comenzaron a reunirse para comentar asuntos relacionados con la búsqueda de una cultura femenina.

Magali Lara refiere esta experiencia:

Sentimos, hoy más que nunca, la necesidad de hablar sobre los avances, las diferencias y problemas que nos plantea nuestro quehacer como mujeres y como artistas. No obstante, aparte de este trabajo, continuamos con nuestra obra individual, que sin dejar de enriquecerse con estas experiencias, pretende ser más

<sup>20</sup> Mayer, 1979-1980:s/p.

<sup>21</sup> Vázquez Mantecón, 1994b.

abierta a otras lecturas y no estar dirigida exclusivamente a las mujeres. Todas, en mayor o menor medida, nos sentimos parte de un momento histórico; nos interesa entender no sólo una visión “femenina” del mundo, sino también cuestionar y legalizar prácticas nuevas, nuevos realismos que permitan revisar lo cotidiano, la historia, lo urbano, etcétera. Sin que pretendamos “no tener sexo”, nuestras perspectivas no se limitan a un trabajo de mujeres para mujeres, porque nos sentimos inmersas en un contexto y porque nuestro trabajo tiene que ver con tendencias y estilos que no se definen por lo femenino o lo masculino.<sup>22</sup>

Magali señala, además, que después de haber sido invitada a una serie de mesas redondas donde se reunía a dos generaciones de artistas plásticos, le sorprendió que hubiera una mesa dedicada especialmente a artistas mujeres y no se hubiera incluido ninguna mujer en otras mesas.

Esta vivencia la llevó a pensar que el trabajo de las mujeres, efectivamente, tenía problemas específicos para confrontar, aunque se preguntó qué relación tenían las allí incluidas, qué proposiciones compartían; si pintaban como mujeres o si querían pintar como mujeres.

La artista se planteó que el solo hecho de que haya muchas mujeres artistas no hermana sus intereses, de tal forma que no siempre es bueno aglutinarlas por este simple motivo.<sup>23</sup>

El señalamiento de Magali Lara es útil porque aclara la imposibilidad de concebir a los sujetos como el conjunto de entidades homogéneas marcadas por una sola determinación social (la clase social o el *género*, por ejemplo), sino que se debe tomar en cuenta el papel social que cada individuo juega en la multiplicidad de sus relaciones, dependiendo de su posicionamiento alrededor de la pluralidad de identidades sociales.

En torno de este contexto surgirán grupos de artistas feministas cuya propuesta plástica será iniciar un debate sobre las bases políticas e ideológicas de la creación cultural imperante y la propuesta de una creación artística alternativa, cuyo punto de partida

<sup>22</sup> Magali Lara, 1984:33.

<sup>23</sup> *Ibid.*:34.

sea la experiencia femenina en la sociedad patriarcal para denunciarla, confrontarla y vindicarla con su arte.

## EL ARTE FEMINISTA GRUPAL

### *Tlacuilas y Retrateras*

En México, el surgimiento del fenómeno del arte feminista grupal deriva, por un lado, del proceso crítico cultural, abierto por el movimiento de liberación de la mujer y su influencia sobre algunas artistas; por otro, como resultado del curso de arte feminista (1983-1984) impartido por Mónica Mayer en la Academia de San Carlos (ENAP-UNAM). En efecto, la conformación de los primeros grupos de mujeres artistas a principios de la década de 1980, autodenominados como feministas, se originó en gran medida a partir de la reflexión teórica entre arte y feminismo, planteada en el taller de arte feminista de Mayer.

El taller funcionó con base en dinámicas grupales y con el propósito de propiciar la solidaridad entre mujeres para fomentar el trabajo en colaboración a través de la problemática discutida: la condición femenina. Se ponía énfasis en la necesaria promoción de investigaciones sobre las artistas del pasado y contemporáneas, con el fin de dimensionar dicha condición. Se promovía la lectura de algunos textos teóricos sobre arte feminista escritos por artistas, críticas o teóricas extranjeras, como Judy Chicago, Lucy R. Lippard, Linda Nochlin, Germaine Greer, por citar algunas; al mismo tiempo, se reflexionaba acerca de la experiencia personal para desarrollar proyectos plásticos de índole feminista.

Entusiasmadas por esta experiencia, las artistas decidieron integrar el feminismo a la plástica y utilizar el arte como herramienta política de concienciación de la sociedad, de la opresión y discriminación que padecen las mujeres en una cultura patriarcal.

El primer grupo, Tlacuilas y Retrateras, se fundó en mayo de 1983 y estuvo constituido por Ana Victoria Jiménez, Patricia Torres, Nicola, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Karen Cordero, Marcela Ramírez, Isabel Restrepo y Consuelo Almeda.

El segundo grupo emergió un mes después con el nombre de Polvo de Gallina Negra, y lo integraron Maris Bustamante, Mónica Mayer y Herminia Dosal. Finalmente, el tercer grupo, Bio-Arte, se creó en noviembre del mismo año con la participación de Nunik Sauret, Roselle Faure, Rose van Lengen y Guadalupe García y Laita.

El grupo de Tlacuilas y Retrateras, integrado en su mayoría por artistas plásticas y fotógrafas, también contó con la participación de críticas e historiadoras de arte. Adoptaron su nombre para emular tanto la antigua tradición náhuatl de los *tlacuilos*, quienes realizaban los pictogramas de los códices prehispánicos, así como el oficio de los retratistas, entendido éste como la descripción de costumbres o la representación de una persona o cosa, ya sea en dibujo, pintura o fotografía.

Entre los objetivos que se planteó Tlacuilas y Retrateras sobresale un análisis de la condición de las artistas mexicanas contemporáneas para conocer sus conflictos y proponer alternativas teóricas y prácticas.

Los aspectos de su proyecto fueron: *a*) convocar a las mujeres artistas mexicanas a discutir su problemática; *b*) promover que las artistas accedieran a derechos básicos (como guarderías infantiles, seguro social, etc.) de la misma manera que otros trabajadores; *c*) conminar al estudio de las artistas visuales mexicanas y rescatar la tradición de las mujeres en el arte mediante la promoción entre investigadores, centros de estudios artísticos, publicaciones y otros; *d*) iniciar la formación de talleres de arte feminista, de grupos de concienciación entre las artistas y las escuelas de arte; *e*) activar una mayor difusión de los alcances del arte como instrumento político de concienciación, y *f*) realizar eventos plásticos como resultado de sus pesquisas.

Uno de los primeros trabajos realizados por el grupo Tlacuilas y Retrateras lo constituyó la investigación sobre la mujer artista en México, publicada el año 1984 en la revista feminista *Fem*, en el número especial que dedicara a la mujer en el arte.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> "La mujer en el arte", 1984.

La primera aparición pública de Tlacuilas y Retrateras se suscitó en la manifestación contra la violación, organizada por las feministas de la Red Nacional de Mujeres, el 7 de octubre de 1983, llevada a cabo en el Hemiciclo a Juárez. El grupo Tlacuilas y Retrateras participó con pancartas.

La segunda intervención del grupo fue en colaboración con el grupo Polvo de Gallina Negra, en la Biblioteca de México: *Las mujeres artistas o se solicita esposa*.

Sin duda, la actuación más significativa de Tlacuilas y Retrateras fue *La fiesta de quince años*, celebrada en agosto de 1984, en la Academia de San Carlos.

Los objetivos del grupo para la culminación de este evento fueron los siguientes: *a)* iniciar una reflexión sobre temáticas tradicionalmente trivializadas; *b)* conceptualizar, desde un punto de vista feminista, la significación sociocultural de la fiesta de quince años; *c)* lograr una acción plástica global que involucrara la participación de artistas plástic@s, intelectuales y a la comunidad en general; *d)* convocar a l@s artistas para que remitieran sus propuestas sobre la fiesta de quince años, *e)* difundir el evento en los principales medios de comunicación.

Sobre la elección del tema, Mónica Mayer argumentó que “[...] surgió el tema de los quince años por ser un tema tan importante en la vida de las mujeres, y por ser tan sabroso plásticamente, porque hay toda una iconografía viviente”.<sup>25</sup> Para Ana Victoria Jiménez la fiesta representaba desde una perspectiva feminista:

[...] el pasaje de la infancia, el ser niña al ser mujer. El ser menstruantes nos coloca a todas las mujeres en posición de ser fértiles, y en este momento se subraya el papel de la mujer, aunque por otro lado hay exigencias muy marcadas en cuanto a la virginidad y la castidad. Es un papel muy contradictorio que las mujeres vamos a tener toda nuestra vida. Ésa es [*sic*] uno de los elementos que nos interesa y nos vincula con el feminismo, con una visión feminista de la sexualidad, el rol de la mujer y las exigencias sociales sobre sus funciones, que nos están limitando desde el momento que cumplimos un rol sexual

<sup>25</sup> Magali Tercero, 1984:s/p.



Revista *Fem*, ilustración de Magali Lara, 1984.

y olvidan las alternativas que las mujeres podemos realizar en sociedad.<sup>26</sup>

Las invitaciones contenían un cuestionario con las siguientes preguntas:

- ¿Por qué sigue existiendo la fiesta de quince años?
- ¿Es un ritual de iniciación femenina heredado de la cultura prehispánica o una tradición importada de países desarrollados?
- ¿Cuáles son las razones por las que dicha celebración tiene tanto arraigo en nuestra sociedad?
- ¿Es una tradición patriarcal que dispone de la hija para ofrecerla como esposa o una promoción comercial para el derroche y la preservación del *status* social?
- ¿Cuál es, de dónde viene y qué significado tiene la iconografía que rodea esta fiesta?
- ¿Qué importancia personal tiene esta celebración para las quinceañeras actuales?
- ¿Cómo deseáramos las mujeres iniciarnos y a qué?
- ¿Hay algo rescatable de la fiesta quinceañera tradicional?
- ¿Qué alternativas proponemos para una celebración distinta?

Finalmente, la invitación concluía así: “Todas estas preguntas y más serán contestadas en forma visual, verbal, musical y comestible en el evento ‘FIESTA DE QUINCE AÑOS’”.<sup>27</sup>

El programa general incluyó cinco acciones plásticas: *Gran fiesta de quince años*, *Nacida entre mujeres*, *Por Isabel*, *Las perversiones y las ilusiones* y *Espejito, espejito*, elaboradas por Bio-Arte, Polvo de Gallina Negra y Tlacuilas y Retrateras; una exposición con la obra de más de 30 artistas, entre las que se encontraban, sólo por citar algunas: Fanny Rabel, Yolanda Andrade, Magali Lara, Leticia Ocharán, además del artista Nahum B. Zenil, “a quien invitamos a exponer para que no se dijera que éramos sexistas”.<sup>28</sup> Se

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> *La fiesta de quince años*, 1984, invitación.

<sup>28</sup> Mayer, 1997a:s/p.

presentó pintura, fotografía, dibujos, *collages*, técnica mixta, grabados, instalaciones, etc., una mesa redonda con el tema *Consejos a las quinceañeras*, con la participación de Leonor Arroyo, Mireya Toto y Óscar Menéndez, e integrantes de Tlacuilas y Retrateras; *Cocinar hombres*, puesta en escena de la escritora Carmen Boullosa, y como parte final se leyeron poemas de Patricia Vega, Mónica Mansour, Magali Tercero y otros, amén de la clausura con el *performance Tres recetas* del grupo Polvo de Gallina Negra.

Como parte del proyecto, Tlacuilas y Retrateras invitó a diversos donadores para apadrinar el suceso. El restaurante *Sanborn's*, por ejemplo, colaboró con el pastel en forma de zapatilla; Eric Zeolla compuso *ex profeso* dos piezas musicales: el vals *La trenza* y la marcha *Sopa inglesa*; Raquel Tibol participó como madrina de flores. Como padre de la quinceañera —*Victoria de Samotracia*— se eligió a José Luis Cuevas, quien debido a su demora y a la aglomeración del evento no pudo fungir; como maestros de ceremonias a María Eugenia Pulido y Armando de León, y como padrinos de la exposición a Fanny Rabel y Nahum B. Zenil.

Para este proyecto, cada artista diseñó su propio vestido, los hubo con cinturón de castidad, crinolinas confeccionadas de plástico o pintadas con huellas de manos. La *Victoria de Samotracia* también fue vestida de quinceañera y rodeada de hielo seco.

El *performance* que llevó como título *La gran fiesta de quince años*. Realizado por Tlacuilas y Retrateras, inició con el descenso de las 14 damas, acompañadas de sus respectivos chambelanes, de la gran escalinata de San Carlos, para dar comienzo al vals y descubrir a la *Victoria de Samotracia* vestida de quinceañera. Posteriormente, el grupo Bio-Arte mostró en su *performance*, *Nacida entre mujeres*, los objetos simbólicos que acompañarían a la quinceañera durante toda su vida.

*Por Isabel* fue el *performance* realizado por María Guerra, Eloy Tarsicio y Robin Luccini, en el que las imágenes en vivo, formadas con los objetos otorgados por vez primera a las adolescentes, fueron enmarcadas por imágenes en video.

Por su parte, el grupo Polvo de Gallina Negra realizó el *performance Las ilusiones y las perversiones*, cuyo tratamiento erótico giró en dos direcciones: la romántica y la perversa. Colaboraron



Víctor Lerma y Rubén Valencia. La versión romántica corrió a cargo de Mónica Mayer y Víctor Lerma, quienes se besaban teniendo como fondo un enorme corazón. Para representar las perversiones, Maris Bustamante ideó un vestido con el sexo sobrepuesto, que Rubén le desprendió dejando correr un hilo de sangre, para finalmente rociar al público con un frasquito de semen.

En *Espejito, espejito* se empleó el vestido de la quinceañera como símbolo del cambio. Este vestido era efímero y se desintegró: en el escenario sólo quedaron sus restos. Por su parte, el *performance* ejecutado por Patricia Torres y Elizabeth Valenzuela “se perdió en el tumulto, el caos y los bastonazos de Raquel Tibol que, cual madre regañona de quinceañera, les gritaba que se apuraran”.<sup>29</sup>

El gran evento culminó con la aparición de dos jóvenes vestidas de enormes bisteces, cuyo discurso visual podía elucidarse como una fuerte crítica a la sociedad patriarcal y al hecho de considerar a la mujer adolescente como “carne fresca” sexualmente disponible. Ésta fue la reseña de un periódico: “Como gran *finale*, dos chicas vestidas de bisteces enormes, abrieron el apetito refrenado por tantas emociones”.<sup>30</sup>

Varios son los aspectos para señalar respecto del impacto artístico de esta obra. Primeramente, estarían las reseñas periodísticas que cubrieron el evento, pues hicieron patente su gran desconocimiento sobre la naturaleza de este tipo de lenguajes artísticos no tradicionales, como puede apreciarse con su reacción, en donde el rechazo hacia estas propuestas plásticas nace de su falta de referentes estéticos para poder evaluarlas con parámetros distintos de los acostumbrados.

Ciertamente, la complejidad de estas obras no ortodoxas radica en el manejo de lenguajes conceptuales, en un cambio de actitud hacia la concepción tradicional de la obra de arte y en la exigencia de sujetos activos que participen en el proceso creativo del artista.

En el caso de *La fiesta de quince años* se presentó una obra-evento que, por sus características intrínsecas, requería un público y

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> Nadia Piemonte, 1984:s/p.

una crítica más adaptados a estas manifestaciones no convencionales. Motivo por el cual la incertidumbre ante el suceso provino de una confusión: la de pretender hallarse ante una representación teatral, de allí que calificaran a las artistas de malas “actrices”:

El problema fue que se trata de un grupo de pintoras o grabadoras pero no de actrices. Una cosa es hacer *happenings* o una ambientación o una instalación. Cando [*sic*] se trata de actuar hay que saberlo hacer.

Luego se presentaron cuatro cuadros: “Nacida entre mujeres”, “Por Isabel”, “Las perversiones e ilusiones” y “Espejito, espejito”, nada claros en sus intenciones, aparte de la pésima actuación. [...] Qué se puede decir fuera de zapatero a tus zapatos. Es bastante difícil ser buenas artistas plásticas. Dejen el drama para las profesionales. ¿Por qué no se contentaron con la exposición colectiva que se inauguró posteriormente? Así no hubieran hecho el ridículo.<sup>31</sup>

Debido al mismo carácter procesual de la obra, que concibe el acto creativo como un proceso y no como la obra tradicional de arte, como un producto terminado, la prensa se refería al suceso con una serie de calificativos totalmente inadecuados, que más bien aludían el género teatral, como “pequeños skechetes”, “escenas”, “actos”, “cuadros”, “numeritos”, “espectáculo”, “actividades”, pero en ningún momento la juzgaron como una propuesta artística diferente. Asimismo, nunca se hace alusión en las críticas a los términos de *performance*,<sup>32</sup> obra-evento, arte-efímero, no-objetualismos, o aquellos géneros artísticos para calificar esta clase de obras.

Estas contradicciones se muestran, claramente, en sus apreciaciones; así, por ejemplo, el *performance* de la procesión de las damas es referido de la siguiente manera:

*La pintura, titulada Gran fiesta de quince años, ideada por el grupo organizador, consistió en mostrar la típica bajada de las*

<sup>31</sup> Merry Mac Masters, 1984:s/p.

<sup>32</sup> Performance Art: género representacional que se remonta a los experimentos parateatrales de las vanguardias modernistas desde el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo y la escuela alemana Bauhaus.

escaleras de las damas y chambelanes antes de bailar el vals. [...] Con mala iluminación, mal uso del espacio, del tiempo, parecía realmente, insistimos, una fiesta tradicional. Nos preguntábamos en ese momento si se trataba únicamente de ridiculizar o de cuestionar. Lo primero se cumplía, porque se ridiculizaban a sí mismas, intentaban hacer una representación del teatro del absurdo, absurdo por el desconocimiento del lenguaje.<sup>33</sup>

En el mejor de los casos, las reseñas adquirirían el cariz de la descripción de los eventos de sociales:

[...] La madrina, elegantemente encarnada por María Eugenia Pulido, se dejaba ver detrás del relumbrar de lentejuelas y perdería que constituyó su vestido de noche. [...] Allí estaban Mónica Mayer, esplendorosa con su vestido de tul verde ilusión y su no tan bien escogido sombrero [...] Terminados los numeritos de las encantadoras anfitrionas se partió el pastel inmenso, en cuyo centro descansaba un zapato color rosa [...].<sup>34</sup>

Importante es subrayar que, no obstante contar con la presencia de Raquel Tibol —quien realizara un *performance* involuntario dentro del mismo de las artistas Patricia Torres y Elizabeth Valenzuela, en tanto que a bastonazos las conminaba a terminar su acción plástica—, no se emitieron opiniones al respecto ni de la propia Tibol ni de la crítica de arte en general.

En una entrevista a las integrantes del grupo sobre el impacto del evento, Karen Cordero expresó lo siguiente:

Una de ustedes, Marcela Ramírez, comentaba que no hubo críticas sobre el evento. ¿A qué lo atribuirían?

K.C. Por un lado estaría la falta de perspectiva sobre el mismo, que aún no termina y es multifacético, presenta un conjunto de aspectos plásticos, musicales, literarios y hasta comestibles. A lo mejor va a tomar tiempo para que la gente pueda verlo en perspectiva y apreciar sus éxitos, criticar sus fallas, ver cuáles

<sup>33</sup> Raquel García Peguero, 1984:s/p.

<sup>34</sup> Saide Sesín, 1984:s/p.

propuestas deben seguir, cuáles rechazar, ver cuál es su aportación en la historia de la plástica mexicana.<sup>35</sup>

En efecto, la actuación de Tlacuilas y Retrateras causó controversia en el medio artístico, tanto que algunos de los artistas comprometidos a participar como chambelanes o padrinos se arrepintieron de su colaboración, como en el caso de Arnold Belkin, a quien Mónica Mayer enviara en *Correspondencia* abierta del periódico *unomásuno*, la siguiente respuesta:

La graciosa contestación en *Correspondencia* de Sir Arnold Belkin, con motivo de su no participación en el ambicioso proyecto de arte feminista *La fiesta de 15 años* que se está realizando en la antigua y muy tradicional Academia de San Carlos, en cuya inauguración contó con la asistencia de 2 mil espectadores, no ha parecido significativa de la actitud que no solo al [sic] sino otros miembros de *La Comunidad Intelectual* compartieron: les dio miedo, y habiéndose comprometido, en último momento, dejaron plantadas a sus damas.<sup>36</sup>

Finalmente, y de acuerdo con la evaluación hecha por Tlacuilas y Retrateras, se concluyó que, pese a las críticas negativas suscitadas, los objetivos de su propuesta plástica se habían cumplido. Éste fue el testimonio de Mónica Mayer, Karen Cordero y Ana Victoria Jiménez:

¿Ustedes dirían que las participantes hicieron arte feminista?

M.M. El evento feminista no era para que todos los que participaran fueran feministas. Estaba pensado por dos lados: uno, hacer una invitación a la comunidad, igual que se hace en las fiestas de quince años, por eso se invitaron madrinas, padrinos, chambelanes, damas, etcétera. Por otra parte se trataba de lanzar la idea del arte feminista y las propuestas que tenemos sin que necesariamente la participación fuera feminista, porque la gente ni siquiera considera que exista el arte feminista. Es una manera de que se vea el trabajo.

<sup>35</sup> Tercero, *op. cit.*:s/p.

<sup>36</sup> "Damas, chambelanes, madrinas y Raquel Tibol en *La fiesta de 15 años*", México, en *unomásuno*, suplemento *Sábado*, 1984:s/p.

K.C. También está la idea de plantear un evento en el que hubiera un proceso de concientización. Parte de la magnitud del evento surgió de la idea de presentar un proceso, y no algo ya hecho.<sup>37</sup>

[...] consideramos que los objetivos se cumplieron y aun se rebasaron, abriéndose el camino para el desarrollo de un arte feminista mexicano.<sup>38</sup>

Efectivamente, Tlacuilas y Retrateras tuvo varios aciertos sobresalientes para el contexto de la época; uno de ellos, la introducción de temáticas de género en el arte de mujeres en México desde un enfoque feminista. Su audaz iniciativa plantea una aguda reflexión sobre el significado de la fiesta de quince años, que cuestiona y desmitifica una tradición que, desde esta perspectiva, representa más que el antecedente de un rito de paso que en las sociedades primitivas celebraba a las jóvenes la edad de la menarquia, un rito de la cultura patriarcal que exhibe a la ahora mujer casadera —el cuerpo menstruante anuncia al cuerpo gestante— para que sea elegida —presentación en sociedad— como una mercancía de consumo para el mejor postor que la demande en matrimonio. De ahí el papel que representan los chambelanes. Por otra parte, implica un espectáculo de lucimiento social que permitirá mostrar el estatus familiar mediante la parafernalia de la fiesta; por ello, el negocio que gira alrededor de este acontecimiento social genera cuantiosas ganancias económicas.

En conclusión, resulta paradójico que esta tradición de arraigo popular en la sociedad mexicana continúe sus precedentes históricos como el producto de modas extranjeras, derivadas, en principio, del efímero imperio de Agustín I —Agustín de Iturbide—, posteriormente de la Invasión francesa y, por consecuencia, del establecimiento del Imperio de Maximiliano de Habsburgo, copiadas más tarde por el Porfiriato. Así, una costumbre eminentemente patriarcal entre las cortes europeas para pactar alianzas matrimoniales por medio de las hijas, es revivida mediante la fantasía que suscita en las quinceañeras el anhelo de poder con-

<sup>37</sup> Tercero, *op. cit.*:s/p.

<sup>38</sup> Mayer, 1984b:s/p.

vertirse en “reinas por una noche”, vestidas a la usanza de las princesas europeas del siglo XIX, bailando vales vieneses, rodeadas de damas y chambelanes, presentadas en sociedad, donde podrán conocer, al fin, al príncipe “azul” de sus sueños.

En este contexto, la propuesta artística de Tlacuilas y Retrateras cumple, en los distintos *performances* presentados, un cuestionamiento feminista en donde el discurso visual confronta con gran eficacia los convencionalismos impuestos por la sociedad patriarcal, al hacer explícitos, con irónico humor, los valores negativos que la fiesta de quince años entraña para la cultura femenina contemporánea. De donde se sigue que la lectura del discurso artístico de las obras feministas requiere ser elaborado desde el punto de vista de la crítica feminista del arte, lo cual significa que el contenido debe evaluarse conforme a los parámetros de la propia teoría.

Asimismo, se puso de manifiesto la marginación que han sufrido los lenguajes artísticos no tradicionales, entre otras cosas, por la falta de un público más actualizado y una crítica especializada en obras no ortodoxas, pese a que desde la década de los setenta, con el movimiento de los Grupos, se venían ejecutando ya esta clase de lenguajes artísticos.

Otro aspecto de realce sería el carácter democrático del evento, pues se convocó a la comunidad artística, en general, a colaborar en la propuesta plástica, respetando las opiniones en favor y en contra del tema elegido.

El epílogo de *La fiesta de quince años* lo constituyó la participación de Polvo de Gallina Negra, dentro del programa de Patricia Berumen, *De 3 en 3*, en el que también estuvo presente Ana Victoria Jiménez.

En la entrevista, las artistas expusieron sus planteamientos feministas sobre la significación de la citada ceremonia dentro de la cultura patriarcal, así como el impacto artístico que ésta causó en la Academia de San Carlos.

A grandes líneas, las artistas comentaron que se habían propuesto como objetivos principales propiciar una reflexión crítica sobre la tradición de la fiesta y cuestionar el papel de la feminidad, además de promover lenguajes artísticos no tradicionales en un evento global.

Durante su intervención, Maris Bustamante realizó una acción plástica que fue desarrollando en el transcurso de la entrevista. Al mismo tiempo que Patricia Berumen preguntaba, tanto a Mónica Mayer como a Bustamante, su opinión acerca del ritual mencionado, Bustamante abrió una pequeña lata de pintura blanca en crema para aplicarla sobre la piel, a la altura de los antebrazos y manos; luego extendió y desvaneció la pintura hasta que dio forma a unos guantes. Enseguida, Mónica Mayer tomó diamantina dorada de un frasco y la dejó caer sobre los antebrazos y manos de Bustamante, con lo cual completó el adorno de los guantes.

Para aclarar a la teleaudiencia el género de la propuesta artística, Bustamante comentó: “para todas aquellas personas que no saben lo que yo he estado haciendo, la explicación es la siguiente: he estado desarrollando una acción plástica, por la cual, ya que el tema es sobre los quince años, y se supone que uno tiene que ir muy arreglado a la fiesta, me he estado poniendo mis elegantísimos guantes de quinceañera para leerles la receta del grupo Polvo de Gallina Negra, orientada en principio a las artistas feministas, pero se puede aplicar a otros casos en general”.<sup>39</sup>

Maris procedió a leer el siguiente texto:

Segunda receta del grupo Polvo de Gallina Negra, para lograr la metodología idónea, para una protección perfecta en contra de sabotajes, críticas o comentarios mal intencionados, o cómo aguantar los fregadazos, y aún divertirse.

Instrucciones:

1. Tenga siempre a la mano esta receta-instructivo, por lo que pudiera ofrecerse.
2. Consígase usted una persona de su completa confianza para practicar los siguientes ejercicios:

—Colóquense frente a frente.

—Dígale a la persona X, seriamente las siguientes tres frases, hasta que se sienta absolutamente segura de sí misma:

<sup>39</sup> Programa *De 3 en 3*, canal 13, Imevisión, México, D.F., 1984, videocinta.

- frase 1. A mí nadie tiene que regañarme de ninguna manera.
- frase 2. Tengo el derecho indiscutible de oír las críticas que yo quiera, en el momento que yo quiera, y de quién yo quiera.
- frase 3. Yo puedo tener errores y aun fracasos, pero mi inteligencia y mi integridad como artista feminista, están fuera de toda discusión.<sup>40</sup>

Efímera fue la existencia del grupo Tlacuilas y Retrateras, y varios factores contribuyeron para su disolución. Algunos de ellos fueron la crítica negativa suscitada por *La fiesta de quince años*, la falta de apoyo institucional, el desgaste que representaba para éstas asumirse como artistas feministas, puesto que implicaba luchar contra corriente y vencer el estigma de ser etiquetadas como feministas, lo que resultaba un insulto para la machista sociedad patriarcal. En palabras de Mónica Mayer, se debió al “agotamiento por el evento, el sustito por las críticas y el hecho de que mi curso en San Carlos terminó, el grupo se desintegró al poco tiempo”.<sup>41</sup>

### *Polvo de Gallina Negra*

A diferencia del grupo Tlacuilas y Retrateras, Polvo de Gallina Negra logró consolidarse a lo largo de 10 años de existencia gracias a su perseverancia y a que desafiaron, con una buena dosis de humor, la indiferencia de la crítica.

Polvo de Gallina Negra se fundó en junio de 1983, la ironía contenida en su nombre surgió de la idea de conjurar, por medio de una “receta mágica”, los efectos negativos producto de su atrevimiento a impugnar y desafiar con su oferta artística, los valores patriarcales. Así, mediante la receta de “polvo de gallina negra” —que se consigue en los mercados—, las artistas visuales quedarían protegidas contra el “mal de ojo”:<sup>42</sup>

<sup>40</sup> *Idem.*

<sup>41</sup> Mayer, 1997a:s/p.

<sup>42</sup> Existe en México la creencia popular acerca de una enfermedad de origen “mágico” llamada “mal de ojo”, que se cura mediante la receta de “polvo de gallina negra”.



Porque ya nacer mujer, es difícil, en cualquier cultura y en ésta más, querer ser artista mujer, ¡bueno! hasta para un hombre es difícil ser artista fregón ¡no! Entonces, ahora imagínate, ser mujer, y si a eso le metes, a ese coctelito le metemos la variante de feminista, ya nada te va a salvar.<sup>43</sup>

[...] El nombre es un remedio contra el mal de ojo, pues consideramos que era difícil ser artista en esta sociedad, más aún ser mujer artista, pero además atrevernos a decir que eramos [*sic*] artistas feministas requeriría de una protección que nos convenía llevar desde el nombre.<sup>44</sup>

Constituido originalmente por Mónica Mayer, Maris Bustamante y Herminia Dosal, el grupo quedó reducido a dos integrantes, debido a la deserción de esta última:

Herminia abandonó el grupo al poco tiempo por no compartir nuestras ideas estéticas y desde entonces Maris y yo quedamos como únicas integrantes de Polvo de Gallina Negra.<sup>45</sup>

Los objetivos planteados consistieron en: *a)* analizar la imagen de la mujer en el arte y en los medios de comunicación, *b)* estudiar y promover la participación de la mujer en el arte, *c)* crear imágenes alternativas desde la mirada feminista.

*El respeto al derecho al cuerpo ajeno es la paz*, fue la primera acción político-plástica efectuada como parte de su participación en la marcha feminista contra la violación, el 7 de octubre de 1983, en el Hemiciclo a Juárez:

Allí, durante 20 minutos, presentamos ante más de mil espectadores una exposición de imágenes visuales, en las que difundimos mensajes para que la mujer exija respeto a su integridad física, que exista comprensión para la mujer violada, que se desmitifique la violación y que se obtenga apoyo contra ésta del sector masculino, que las familias y escuelas no promuevan los roles tradicionales de sumisión femenina, que haya comunica-

<sup>43</sup> Entrevista personal con Maris Bustamante, 1997.

<sup>44</sup> Mayer, 1997b:4.

<sup>45</sup> Mayer, 1997a:s/p.



HERMINIA DOSAL, Mónica Mayer y Maris Bustamante.

## Tres Artistas Plásticas Buscan Cambiar Estereotipos Sexistas

Por EDUARDO CAMACHO

Las artistas plásticas Maris Bustamante, Mónica Mayer y Herminia Dosal, buscan cambiar la imagen tradicional de la mujer, anulando y criticando los estereotipos sexistas y proponiendo opciones visuales en este terreno.

Convencidas del uso y abuso que esta sociedad perpetúa contra la mujer, por medio de las imágenes, formaron el grupo "Polvo de Gallina negra", para desplegar sus armas artísticas "Como consecuencia de los objetivos planteados, nos apropiamos de nuestra libertad creadora para criticar las formas y los contenidos tradicionales en el arte y plantear nuevos caminos", precisaron.

Uno de los temas fundamentales es la lucha contra

la violación, y para ello proponen acciones plástico-políticas paralelas a marchas feministas y creando imágenes que denuncien la violación y contrarresten las imágenes de sumisión que tan comúnmente representan a la mujer, tanto en el arte como en los medios masivos de comunicación.

Una de sus primeras tareas fue una acción plástico-política en el Hemiciclo a Juárez, el 7 de octubre pasado, durante una marcha feminista. "Allí, durante 20 minutos, representamos ante más de mil espectadores una exposición de imágenes visuales, en las que difundimos mensajes para que la mujer exija respeto a su integridad física, que exista comprensión para la mujer violada, que se desmitifique la violación y que se obtenga apoyo contra ésta del sector masculino, que las fami-

lias y escuelas no promuevan los roles tradicionales de sumisión femenina, que haya comunicadores responsables para que se dejen de producir imágenes que propicien la violación (folletos, revistas, y películas, en las que la mujer es símbolo de comercio sexual).

Aseveraron que en breve darán a conocer su nueva producción plástica, en la que insistirán en su lucha feminista. "Creemos que el arte es el mejor vehículo para encauzar estas preocupaciones, sobre todo porque mediante la estética se invita al espectador a meditar y buscar soluciones que conlleven a un mayor respeto hacia la integridad física de la mujer, y a la búsqueda de una mejor sociedad en la que ésta participe sin menoscabo a su sexo", agregaron.

Grupo de arte feminista Polvo de Gallina Negra, 1983.

dores responsables para que se dejen de producir imágenes que propicien la violación (folletos, revistas y películas en las que la mujer es símbolo de comercio sexual).<sup>46</sup>

Como parte del *performance* se preparó una pócima para causarle el “mal de ojo” a los violadores. Posteriormente, la repartieron entre la gente en sobrecitos. Ésta es la receta que fue publicada en varias revistas y agendas feministas:

Ingredientes:

- 2 docenas de ojos y corazones de mujer que se acepte como tal.
- 20 kilogramo [*sic*] de rayos y centellas de mujer que se enoja cuando la agreden.
- 1 tonelada de músculos de acero de mujer que exige respeto a su cuerpo.
- 3 lenguas de mujer que no se somete aun cuando fue violada.
- 1 sobre de grenetina de mujer, sabor espinaca, que comprende y apoya a una mujer que fue violada.
- 30 gramos de polvo de voces que desmitifiquen la violación.
- 7 gotas de hombres que apoyen la lucha contra la violación.
- 1 pizca de legisladores interesados en los cambios que demandamos las mujeres.  
Unas cuantas cucharadas de familias y escuelas que no promuevan los roles tradicionales.
- 3 docenas de mensajes de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promueven la violación.
- 3 pelos de superfeminista.
- 2 colmillos de militante de partido de oposición.
- 1/2 oreja de espontáneo y curioso.<sup>47</sup>

En 1984 el grupo organizó el proyecto *Las mujeres artistas o se solicita esposa*, en la Biblioteca de México. En esta ocasión realizaron una instalación y un *performance* con el tema del trabajo

<sup>46</sup> Eduardo Camacho, 1983:s/p.

<sup>47</sup> “Receta del grupo Polvo de Gallina Negra. Para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz”, 1984:52.

doméstico. También en ese año, el grupo colaboró con dos *performances* para *La fiesta de quince años*, organizado por el grupo Tlacuilas y Retrateras, en la Academia de San Carlos. El primero, *Las ilusiones y las perversiones*, consistió en dos narraciones, una de corte romántico y otra en tono erótico, sobre las fantasías amorosas de las quinceañeras. El segundo *performance* fue para clausurar el evento con la lectura del primer manifiesto de arte feminista, así como con tres recetas del grupo Polvo de Gallina Negra. A grandes rasgos, el manifiesto contenía los objetivos de los distintos grupos de arte feminista, amén de las actividades hechas hasta ese momento. En cuanto a las recetas, la primera de ellas trataba una serie de indicaciones sobre cómo evaluar un evento de arte feminista “objetiva y científicamente”; la segunda, “para lograr la metodología idónea, para una protección perfecta en contra de sabotajes, críticas o comentarios malintencionados, o cómo aguantar los chingadazos, y aun divertirse”.<sup>48</sup> La tercera era “para seguir en la lucha del arte feminista, o ni a empujones nos quitan, o ni aunque las corten nos vamos”.<sup>49</sup>

La realización de una serie de 36 conferencias/*performanceadas*, impartidas en diversas instituciones educativas de educación media superior del Estado de México y cuyo patrocinio corrió a cargo de la Dirección General de Promoción Cultural de la Secretaría de Educación Pública, fue otro de los ambiciosos proyectos del grupo hacia el año 1984.

Mónica Mayer y Maris Bustamante prepararon sus conferencias/evento itinerantes con el mismo título de *Las mujeres artistas o se solicita esposa*. En esta ocasión:

[...] vestidas con nuestras clásicas botas y mandiles sobre enormes pansas [*sic*] de unicel, hacíamos un recorrido por los temas más importantes del feminismo a través de la obra de artistas co

<sup>48</sup> “Segunada receta del grupo Polvo de Gallina Negra, para lograr la metodología idónea, para una protección perfecta en contra de sabotajes, críticas o comentarios malintencionados, o como aguantar los chingadazos, y aun divertirse”, 1984:4.

<sup>49</sup> “Tercera receta del grupo Polvo de Gallina Negra para seguir en la lucha del arte feminista, o ni a empujones nos quitan, o ni aunque las corten nos vamos”, 1984:4.

mo Lourdes Grobet, cuyas luchadoras nos permitían hablar de las mujeres golpeadas, o Magali Lara, cuyos dibujos de la infancia nos permitían hablar de la educación sexista.<sup>50</sup>

[...] el trabajo de Maris para hablar del erotismo, el mío —Mayer— para referirnos a la violación o el de Ana Victoria Jiménez para hablar del trabajo doméstico.<sup>51</sup>

[...] A pesar de que ambas estábamos embarazadas, visitamos Cetus, Tecnológicos y cuanta institución nos dijeron en el Estado de México con nuestra conferencia y siempre se armaban acaloradas discusiones.<sup>52</sup>

Ese mismo año, Mónica Mayer organiza y cura la exposición *Mujeres artistas/artistas mujeres*, patrocinada por la Dirección de Patrimonio Cultural del Estado de México en el Museo de Bellas Artes, en la ciudad de Toluca. El objetivo de la exposición fue mostrar el amplio panorama de la participación de artistas mexicanas en la plástica del siglo pasado.

Se presentaron más de 160 obras de artistas como Leonora Carrington, Olga Costa, María Izquierdo, Frida Kahlo, Cordelia Urueta, Katy Horna, Celia Calderón, Fanny Rabel, Lola Álvarez Bravo, Irma Palacios, Leticia Ocharán, Rowena Morales, Alice Rahon, Nunik Sauret y Patricia Torres, por citar algunas.

La exposición abarcó obra de artistas nacidas a principios de siglo, así como de jóvenes artistas, e incluyó una gran variedad de estilos y técnicas. Se exhibieron pinturas, grabados, dibujos, esculturas, fotografías, instalaciones, libros de arte y acciones plásticas. Paralelamente a la exposición tuvieron lugar actos y conferencias sobre el tema de la mujer en el arte, participando como ponentes Maris Bustamante, integrante del grupo Polvo de Gallina Negra, el grupo Bio-Arte, Magali Lara, Sofía Rosales y la propia Mónica Mayer.

En opinión de la artista Leticia Ocharán, en la exposición:

<sup>50</sup> Mayer, 1997b:4.

<sup>51</sup> Mayer, 1997a:s/p.

<sup>52</sup> Mayer, 1997b:4.

Las mujeres hablan valientemente en una iconografía que rebasa los tabús y las representaciones que la sociedad le [sic] ha impuesto [...] el plato fuerte de la exposición es la iconografía feminista. Actitud artística que ahora sorprende al público tradicional, a la sociedad conservadora, ya que en ella la mujer se atreve a decir públicamente lo que aún le estaba prohibido.

“Mujeres Artistas-Artistas Mujeres” no es una exposición más de mujeres, en tanto que representa una muestra de su devenir histórico a través de una doble lucha, la social y la artística.<sup>53</sup>

El proyecto más ambicioso del grupo Polvo de Gallina Negra se efectuó en 1987, con el título de *¡Madres!* Se trató de una serie de eventos realizados a lo largo de varios meses.

La elección del tema surgió para concebir un evento plástico que retomara la experiencia de la maternidad de ambas artistas, como una forma de integrar el arte a la vida:

[...] ya que en ese momento la maternidad era el eje central de nuestra experiencia. De ahí que nos presentáramos como el único grupo que creía en el parto por el arte y afirmábamos que nos habíamos embarazado para llevar a cabo una investigación de campo antes de realizar el proyecto.<sup>54</sup>

El grupo definió su obra como un *proyecto visual* cuyas características esenciales se apoyaron en “su integración a una propuesta política, su empeño en borrar los límites entre lo que se considera o no arte, y por último, el hecho de que se efectuó a lo largo de varios meses”.<sup>55</sup>

La primera etapa del proyecto contempló tres eventos. El primero de ellos fue una propuesta plástica de lo que en los años setenta se denominó *Arte correo: Égalité, liberté, maternité: Polvo de Gallina Negra ataca de nuevo*. La finalidad: abordar diversos aspectos sobre la maternidad mediante misivas postales a la comunidad artística y a la prensa. En el segundo se convocó al público a colaborar en el *Concurso carta a mi madre*, con el envío de una carta que expresara todo aquello que le gustaría o que hubiera

<sup>53</sup> Ocharán, 1984:27-28.

<sup>54</sup> Mayer, 1997a:s/p.

<sup>55</sup> *Idem*.

querido decirle a su madre. La respuesta del público fue muy satisfactoria: se recibieron casi 70 cartas y se seleccionó al ganador. Posteriormente, en el Museo de Arte Carrillo Gil, en una ceremonia de premiación, se otorgó una obra de Mónica Mayer al primer lugar, y se rifó otra entre los demás participantes. En el tercer número, una velada literaria, las escritoras Perla Schwartz, Carmen Boulosa, Angélica de Icaza, Magali Tercero, Enriqueta Ochoa y Patricia Vega leyeron poemas sobre la maternidad.

En su siguiente fase, el proyecto *¡Madres!* conglomeró un conjunto de acciones plásticas ejecutadas en distintos lugares, ya sea de manera individual por Maris Bustamante, o ésta junto con Mónica Mayer. El *performance Madres I* tuvo lugar en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda (INBA-SEP). *Madres II* llevó como título *Madre por un día*, *performance* realizado en televisión dentro del programa *Nuestro mundo*, conducido por Guillermo Ochoa, en el canal 2 de Televisa. *Madres III* consistió en una conferencia-evento en el Museo de Arte Carrillo Gil, y finalmente el *performance Madres IV: Me fui a parir, gracias*, se ejecutó en la Universidad Autónoma Metropolitana.

También formó parte del proyecto *¡Madres!* la exposición individual de Mónica Mayer, *Novela rosa o me agarró el arquetipo*, en 1987, en el Museo de Arte Carrillo Gil.

Desde su conciencia feminista y su propia experiencia como mujer, el interés de Mayer ha sido siempre debatir los distintos arquetipos<sup>56</sup> femeninos, elaborados por las mitologías patriarcales para transgredirlos y proponer una reflexión más aguda y realista sobre el complejo universo simbólico de la feminidad. Con su

<sup>56</sup> En palabras de Jung: “[...] los arquetipos son sistemas de aptitud para la acción y, al mismo tiempo, imágenes y emociones. Se heredan con la estructura cerebral —en verdad, son su aspecto psíquico. Por un lado, representan un conservatismo instintivo muy fuerte, y por otro, constituyen el medio más eficaz concebible para la adaptación instintiva. Así que son, esencialmente, la parte infernal de la psique [...] aquella parte a través de la cual la psique se une a la naturaleza”. Los arquetipos no pueden ser representados en sí mismos, pero sus efectos son discernibles en imágenes y motivos arquetípicos. “Los arquetipos [...] se presentan *como ideas e imágenes*, al igual que todo lo que se convierte en contenido consciente”. Citado por Daryl Sharp, 1994:28.

narración visual, compuesta por 14 dibujos en distintas técnicas, Mayer expone un discurso introspectivo para destrozarse el mito de la novela rosa del arquetipo de la feminidad; nos sumerge en el abismo de su inconsciente y nos introduce en el dramatismo de la existencia cotidiana de ser mujer, vivido dentro de una sociedad intolerante que violenta a las mujeres, imponiéndoles papeles enajenantes que las embrutece y niegan en su condición humana.

En cuanto al discurso feminista de Mayer, Raquel Tibol opina que:

No hay dogma, pero sí hay una franca toma de posición. Es evidente que la autora del relato en primera persona, casi autobiográfico, es una feminista militante, inconforme con los enunciados esquemáticos de un feminismo primario, enteco, repetitivo o conformista. En los dibujos pueden verse caminos sinuosos, convertidos a veces en enjambres concretos que van de la casa a la montaña, al mar, al bosque, a la urbe, al huerto, a la sartén, a la plancha; pero son también los previsibles caminos del oprimente arquetipo [...].<sup>57</sup>

Esta opinión coincide con la de Magali Tercero; para ella, *Novela rosa o me agarró el arquetipo*:

[...] no narra ninguna guerra rupestre de los sexos, si bien se presenta —para escalofrío de todos— como arte feminista que surge de una búsqueda sobre el tema de la maternidad. De todas formas en esta novela, más negra que rosa, no faltan batallas.<sup>58</sup>

Finalmente, para Raquel Tibol, Mayer propone en su discurso visual:

[...] una reflexión crítica, no del ser individual mostrado autobiográficamente, sino de la condición femenina en general. Desde sus dibujos, Mónica Mayer libera impulsos para adquirir mayor conciencia sobre los mecanismos psíquicos, físicos y funcionales del ser femenino. La reflexión artística saca de su molde al arquetipo, lo desmenuza, lo resquebraja, aunque

<sup>57</sup> Tibol, 1987, "Presentación".

<sup>58</sup> Tercero, 1987, "Presentación".



no logra desintegrarlo porque, al fin de cuentas, la serpiente se muerde la cola.<sup>59</sup>

En 1988 finaliza el proyecto *¡Madres!* con el nacimiento de la segunda hija de Maris Bustamante, momento en el que ésta y Mayer deciden constituirse como un grupo “totalmente endógamo”, ya que la única manera de acceder a él será “por descendencia directa. Sólo nuestras hijas o nietas tendrán derecho a ser miembros de POLVO DE GALLINA NEGRA”.<sup>60</sup>

Gracias al despliegue de múltiples recursos visuales en el *proyecto visual ¡Madres!*, las integrantes del grupo Polvo de Gallina Negra patentizaron su gran versatilidad como artistas multidisciplinarias, al aportar medios como la pintura, la instalación, la ambientación, el *arte correo*, el *performance art*, la TV, el video, los concursos, las conferencias-evento, etc., para estructurar con gran creatividad e ingenio su proyecto plástico de larga duración.

Sin duda, elementos como el humor, la ironía y la irreverencia juegan un papel sustancial dentro de los eventos de Polvo de Gallina Negra cuando son aprovechados como recursos estratégicos para abordar las más controvertidas cuestiones de la compleja problemática femenina. Así, por ejemplo, el sarcasmo está presente desde el mismo título de las obras, como en el caso de *¡Madres!*

Asimismo, Polvo de Gallina Negra desafía con una audacia poco usual para la época los convencionalismos temáticos y los opresivos arquetipos femeninos de la cultura patriarcal, nunca antes desmitificados y sí, por el contrario, tradicionalmente representados en la historia del arte del discurso hegemónico.<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Tibol, *op. cit.*, “Presentación”.

<sup>60</sup> Mayer, 1997a:s/p.

<sup>61</sup> A través de las diversas representaciones ideológicas, la maternidad ha sido mostrada como la cualidad fundamental de la feminidad positiva. En las imágenes religiosas, por ejemplo, la virgen aparece con el niño en brazos, embarazada, o recién parida, como testimonio de la pureza de su legítima maternidad. En las representaciones laicas, la madre aparece amamantando un niño, como en la escultura emblemática del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), o en el monumento a la madre de la ciudad de México. A excepción de Diego Rivera y Frida Kahlo, han sido pocos los artistas que han representado a la madre exuberante y plena de erotismo. Lagarde, *op. cit.*:255.

Mediante una mordaz ofensiva desplegada en su discurso visual, Polvo de Gallina Negra arremete contra la función arquetípica de la maternidad, sustentada por una ideología autoritaria que justifica y reproduce la opresión femenina; por tanto, hay que eliminarla y transgredirla con la parodia. Una batalla que se libra en el terreno de lo simbólico: “Nos planteamos matar al arquetipo, ni los junguianos se atreverían a matar al arquetipo. Nosotras vamos a matar al arquetipo de la madre”.<sup>62</sup>

Indudablemente, la maternidad es una función biológica, pero también una función cultural. El primer aspecto, relacionado con el sexo, es capacidad exclusiva de las hembras. El segundo caracteriza más claramente al *género*, y en ese sentido es una función femenina.

Los efectos de las funciones arquetípicas de la maternidad se manifiestan social, simbólica y míticamente. En el mundo patriarcal, por ejemplo, se especializa a las mujeres en la maternidad: en la reproducción de la sociedad (los sujetos, las identidades, las relaciones, las instituciones) y de la cultura (la lengua, las concepciones del mundo y de la vida, las normas, las mentalidades, el pensamiento simbólico, los afectos y el poder). Sin embargo, su existencia social es conceptualizada como inferior, debido, precisamente, a esta especialización que las proyecta como entes serviles, dependientes, vulnerables, sumisos y dispuestos a la sujeción de quienes ejercen el control y dirigen la sociedad.

De esta forma, en la cultura patriarcal, la condición *genérica* de las mujeres es definida por su función materna. Mujer es la que es madre. Por eso al parir, la mujer nace como tal para la sociedad y para el Estado. “La sociedad y la cultura patriarcales engendran a la mujer a través del parto, por la mediación del otro, del hijo”.<sup>63</sup> A su vez, parir se convierte en un hecho y un ritual simbólico de poder que realiza la mujer como síntesis de la maternidad. No obstante, este acto es menospreciado al considerársele como un evento “natural”. Las funciones, las actividades, los trabajos, el despliegue afectivo y de energía vital, son desvalorizados, conculcados de su carga social y cultural: las mujeres hacen todo, es

<sup>62</sup> Entrevista personal con Maris Bustamante, 1997.

<sup>63</sup> Lagarde, *op. cit.*:386.

decir, son madres, en el cumplimiento de una fuerza ajena, extraordinaria, que es la naturaleza. La ideología de la maternidad es esencialmente biologicista, concibe los atributos maternos como una impronta corporal.

Importante es señalar que la experiencia de la maternidad también se funda en un poder sobre *los otros*, emanado de ser-para y de-los-otros. La opresión de la mujer no impide que éstas tengan poderes y subyuguen a otros, o los ejerzan para afirmarse.<sup>64</sup>

En el plano mítico, la madre mexicana expresa el mito fundante de la patria, de la nacionalidad y del nacionalismo mexicano. La madre es representación de la patria jacobina y revolucionaria, de la virgen María de Guadalupe, símbolo de identidad nacional por antonomasia.<sup>65</sup>

La madre es la representación simbólica de la mujer mexicana, imagen arquetípica de la chingada. En su análisis sobre la conformación de la identidad mexicana, Octavio Paz señala que la mujer existe en función de la maternidad y considera a las mujeres entidades correspondientes al símbolo, al mismo tiempo que se interroga:

¿Quién es la Chingada? Ante todo, es la madre. No una madre de carne y hueso, sino una figura mítica. La Chingada es una de las representaciones mexicanas de la maternidad, como la Llorona o la “sufrida madre mexicana” que festejamos el 10 de mayo. La Chingada es la madre que ha sufrido, metafórica o realmente, la acción corrosiva e infamante implícita en el verbo que le da nombre.<sup>66</sup>

<sup>64</sup> *Ibid.*:417.

<sup>65</sup> La historia del culto guadalupano en México e Hispanoamérica ha sido tema polémico desde hace por lo menos 450 años. Dicha historia se ha integrado de tal manera a la idiosincrasia popular que ya no sólo afecta la religiosidad, sino que implica la propia identidad del mexicano. Es un fenómeno de sincretismo sin igual, porque en otros lugares de América abundaron las apariciones sin mayores cambios en la psicología popular. Félix Báez-Jorge hizo un recuento de 300 advocaciones de la virgen en Latinoamérica, casi todas desde el siglo XVI. Gustavo Vargas Martínez, 1999:s/p.

<sup>66</sup> Octavio Paz, 1963:60.

Si la sociedad patriarcal concibe a las mujeres como entes reproductivos, cuyo ser únicamente existe en función de la maternidad y, por ende, para los otros, el texto visual de Polvo de Gallina Negra debe leerse como un repudio a la función de las imágenes arquetípicas de la maternidad, que niegan a las mujeres la posibilidad de asumirse como seres autónomos con todas las implicaciones que esto representa: poder decidir sobre su cuerpo, su sexualidad, su vida, su destino. Su interrogante plantea un severo ataque contra la construcción simbólica de la maternidad en la sociedad patriarcal, no contra la función biológica de la maternidad como tal. Por ello, Polvo de Gallina Negra deconstruye estos modelos primarios de la maternidad con humor e ironía para subvertir su poder simbólico.

*Madre por un día* fue título de un *performance* de 1987 incluido en el programa de televisión *Nuestro mundo*, conducido por Guillermo Ochoa. También formó parte del *proyecto visual ¡Madres!*, realizado por Polvo de Gallina Negra, especialmente para los medios de comunicación.

El tema del *performance* fue la maternidad. Por ello, uno de los objetivos planteados era elegir al conductor del programa, Guillermo Ochoa, como uno de los hombres que gozaría del privilegio de ser nombrado “madre por un día”.

En opinión de Mónica Mayer, existe en los hombres un enorme temor hacia el arquetipo materno en tanto que simboliza la capacidad de dar la vida y la muerte;<sup>67</sup> pero además, ante la incapacidad para concebir, los varones han generado un sentimiento de poder traducido en una dominación, justificada por éstos, de las mujeres:

<sup>67</sup> En su análisis sobre la maternidad, Marcela Lagarde plantea que la maternidad: “Es una mediación que tiene de un lado la vida y los procesos vitales, y permite, a la vez, la contención de la muerte que siempre colinda con la vida. [...] la dimensión social, cultural y política de la maternidad es otorgada por la proximidad o el peligro que tienen los sujetos de morir si carecen de ciertas condiciones de vida y de bienes permanentes. En la dimensión de la maternidad, la muerte es la muerte como tal, así como lo que puede simbolizar: desolación, carencia, vulnerabilidad, peligro, agresión, sufrimiento, enfermedad e imposibilidad de sobrevivencia en cualquier dimensión”. Lagarde, *op. cit.*:252.

[...] lo duro que tiene el arquetipo de la madre, es precisamente que confronta la vida con la muerte. La mujer es la que da y la que quita la vida, entonces son poderes ahí muy pesados que tiene el arquetipo de la madre. Por lo cual entre mis teorías, es que por eso también se ha dado toda la cuestión del sexismo. Se ha dado por el miedo que se tiene a la mujer como dadora y quitadora de vida ¿no?, entonces ha tenido que haber una reacción ahí de los hombres de querer tener el control y por eso inventan pendejadas como *la envidia del pene*, cuando en efecto lo que ellos tienen es envidia de poder parir, que es una cosa como mucho más fuerte, y yo creo que tiene que ver con eso, pues a cualquiera le aterra el arquetipo de la madre, es un arquetipo tremendo ¿no?<sup>68</sup>

Derivado de este planteamiento, Mónica Mayer y Maris Bustamante propusieron un evento para sensibilizar al público en general sobre la función de la maternidad como un hecho social, cuyo significado dentro de la sociedad patriarcal ha generado incompreensión y ha motivado la opresión femenina. Precisamente, ésta fue su intención al nombrar “madre por un día” a un representante del género masculino, a un líder de opinión ampliamente reconocido en los medios de comunicación.

La acción se desarrolla dentro del foro del programa, frente a las cámaras de televisión, con una duración aproximada de 20 minutos. Todo inicia cuando Maris Bustamante le coloca a Guillermo Ochoa un prominente vientre postizo de unicel, con un mandil y una coronita sobre la cabeza para completar su atuendo de “reina del hogar”. Asimismo, Bustamante y Mayer se colocaron sus correspondientes vientres postizos. A continuación, le suministraron a Ochoa distintas píldoras —chochitos—, extraídas de un estuche elaborado *ex profeso* para “producirle” los efectos del embarazo, como los mareos, las náuseas, los antojos, etc. También separaron un pequeño espejo para que el conductor solamente se viera la cara y no se deprimiera al observar su cuerpo deformado por el embarazo. Formaba parte del estuche un pequeño libro que denominaron de “oro”, que contenía consejos y diversos objetos simbóli-

<sup>68</sup> Entrevista personal con Mónica Mayer, 1997.

cos para desearle buena suerte en su embarazo. Y para dejar constancia de su intervención en *Madre por un día*, Mayer le otorgó a Guillermo Ochoa un diploma de su participación en este evento plástico.

Finalmente, y con el propósito de invitar al público a participar en el concurso *Carta a mi madre*, anteriormente citado, Mónica Mayer mostró una muñeca de ventríloquo que llevaba un parche sobre el ojo y emulaba a la perversa madre Catalina Creel, famoso personaje de la telenovela *Cuna de lobos*, muy comentada en esa época. El objetivo de Mayer fue utilizar a la muñeca para poder hablarle a la madre. Ésta es su propuesta:

Yo siempre he sentido que de niñas nos dan muñecas para enseñar a ser mamá, entonces yo pienso que de grandes tenemos que tener nuestras muñecas para decirles todo lo que no les dijimos a nuestras mamás. Dentro de este concepto de hablarle a la madre, decirle lo bueno y lo malo que nunca le dijimos, hemos organizado el concurso *Carta a mi madre*.<sup>69</sup>

Durante el desarrollo de este evento, Guillermo Ochoa colaboró de buen agrado asumiendo su “maternidad” ficticia con una buena dosis de humor. Sin embargo, en varias ocasiones interpeló a las artistas para cerciorarse si la acción que efectuaban era una obra de arte: “¿Y todo esto es una obra de arte? ¿Esto es una obra de arte, la que estamos haciendo?”. Bustamante respondió: “Sí, lo invitamos a esta acción plástica”. Ochoa replicó: “¡No! por el arte lo que sea”.

Significativo resultó el comentario final del conductor cuando al término de la acción mandó a comerciales con estas palabras: “Amigos, después de unos mensajes vuelve el *macho* del programa”.

La reacción del público, de acuerdo con el testimonio de Mayer, fue la siguiente: “El público inmediatamente respondió: los hombres profundamente ofendidos y muchas mujeres fascinadas”.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> Videocinta “Madre por un día”, programa *Nuestro Mundo*, 1987.

<sup>70</sup> Mayer, 1997a:s/p.

En *Madre por un día* se podría decir que operan distintas tácticas deconstructivas como parte de la estrategia del *performance* feminista. Una de ellas, utilizar las imágenes opresoras para parodiarlas y criticar, plásticamente, los estereotipos femeninos creados por las diferentes tecnologías del *género*. Otra, aquella que deconstruye el discurso de la representación dominante, cuando introduce temáticas que confrontan la diferencia sexual. Así, por ejemplo, el tratamiento del cuerpo femenino dentro del discurso visual feminista transgrede los límites de la representación masculina al mostrarlo, no como un objeto fetichizado, sino como materia y proceso, opuesto a forma y estatismo. “Si la tradición del desnudo femenino enfatiza el exterior del cuerpo y el carácter completo de sus superficies, el arte del cuerpo de las mujeres revela el interior, el aterrador secreto que se esconde en este idealizado exterior”.<sup>71</sup> El varón espectador es confrontado ante el hecho de la diferencia sexual cuando la topografía de la superficie cosmética es disuelta para revelar los procesos biológicos del interior.<sup>72</sup> De esta forma, se rompe con estructuras de visión convencionales y se quebranta la proliferación voyeurista del cuerpo femenino, construido en medios de comunicación como el cine, la televisión, la publicidad, etcétera.

En la narrativa visual de Mayer y Bustamante, el cuerpo se convierte en el campo de batalla simbólico, en el centro del debate entre lo político y lo personal. Conminar a Guillermo Ochoa a experimentar la maternidad se interpreta como referencia a la disociación que el *género* ha introducido entre la maternidad biológica y la social. Esto significa que, en una cultura cuyas relaciones entre los sexos se determinan a partir de un acuerdo esquemático de pensamiento de oposiciones binarias, las funciones relativas a cada uno quedarán supeditadas a la simbolización cultural de las diferencias biológicas.

La teoría de *género* ha insistido en que no se debe aceptar el origen biológico de algunas diferencias entre hombres y mujeres, sin perder de vista que la predisposición biológica no es suficiente

<sup>71</sup> Nead, *op. cit.*:110.

<sup>72</sup> *Idem.*

por sí misma para provocar un comportamiento. No existen comportamientos o características de personalidad exclusivas de un sexo. Ambos comparten rasgos y conductas humanas.<sup>73</sup>

Inclusive se llegó a argumentar que hace miles de años las diferencias biológicas, en particular las referidas a la maternidad, pudieron haber sido la causa de la división sexual del trabajo, lo cual originó la dominación de un sexo sobre otro al establecer una repartición de funciones y tareas sociales. En la actualidad, la posición está superada. Para Evelyn Sullerot, “es mucho más fácil modificar los hechos de la naturaleza que los de la cultura”.<sup>74</sup> Resulta más complicado lograr que el marido se encargue de dar el biberón, que librar a la mujer de la necesidad “natural” de amamantar.<sup>75</sup> Frente a los hechos naturales, la pretensión de modificar los hechos socioculturales se convierte en una ardua tarea, debido a que la ideología asimila lo biológico a lo inmutable y lo sociocultural a lo transformable.<sup>76</sup>

En este sentido, la propuesta de Polvo de Gallina Negra se lee como una invitación a romper con estos esquemas de pensamiento, cuando invoca un nuevo modelo de maternidad/paternidad, en donde los hombres también participen de las funciones que el *género* ha monopolizado para un solo sexo; si bien es cierto que los avances tecnológicos y científicos de la sociedad contemporánea han propiciado que las mujeres se hayan “liberado” de una considerable carga respecto de su papel tradicional. No menos paradójico resulta que el abandono de las mujeres de la esfera doméstica a la pública haya sido compensado por un movimiento paralelo de los varones en el sentido inverso. Situación sumamente grave, pues como apunta María Jesús Izquierdo,<sup>77</sup> ello está conduciendo a una masculinización de la sociedad, tanto de los machos como de las hembras humanas. Fenómeno que puede acarrear pésimas consecuencias para las relaciones sociales:

<sup>73</sup> Cfr. Lamas, 1996a:107.

<sup>74</sup> Citada por Lamas, *idem*.

<sup>75</sup> *Idem*.

<sup>76</sup> *Idem*.

<sup>77</sup> María Izquierdo, 1985:10.



Castrar en cada individuo una parte de sí mismo, no permitiendo desarrollar en el caso de las hembras sus elementos llamados masculinos y en el caso de los machos sus elementos llamados femeninos, produce la alienación y el extrañamiento de los individuos respecto de sí mismos, hallándose presentes, aunque des-integradas todas las potencialidades humanas.<sup>78</sup>

En el trabajo de Mónica Mayer y de Maris Bustamante, la problematización de estos fenómenos es desplegada en el momento en que cuestionan el mecanismo del esquema de oposiciones binarias, que tipifica arbitrariamente, excluyendo o incluyendo en su lógica simbólica, ciertas conductas y sentimientos determinados para cada sexo.

En su lenguaje visual, los objetos se traducen en soportes plásticos y conceptuales, cuyo contenido semántico intrínseco tributa señales del significado global de la obra. Por ejemplo, los vientres postizos, los mandiles, la coronita, el espejito, el libro o la muñeca, deben ser decodificados en tanto que constituyen los significantes conceptuales de un discurso simbólico, pletórico de metáforas, alegorías y signos.

Conviene señalar que los soportes utilizados en cada una de sus acciones, cuando no son obtenidos de su contexto original, son diseñados y fabricados por las mismas artistas. En este caso, con material de unicel manufacturaron las estructuras que denotarían el prominente vientre materno, además de elaborar el estuche para “provocar” los efectos del embarazo y el pequeño libro que contenía una serie de objetos simbólicos sobre la maternidad.

En las obras conceptuales el espectador interviene en la construcción de su significado estableciendo su propia relación entre el lenguaje y la obra. Cada quien realiza su propia lectura. Al abordar la declaración del estado artístico de una obra, Simón Marchán Fiz lo expone como sigue:

Obliga al espectador a explorar las posibilidades hasta entonces ocultas de los objetos y las relaciones que satisfagan la excepcionalidad de nuestro estrato artístico. La obra deviene

<sup>78</sup> *Idem.*

un auténtico estímulo conceptual para la conciencia del espectador.<sup>79</sup>

Siguiendo la lógica de este *performance*, la muñeca que utiliza Mayer connota una herramienta de adiestramiento de la alienación de las féminas.<sup>80</sup> Desde la infancia, las niñas son preparadas, social y culturalmente, para la maternidad, preparación que se extiende al mundo concreto: en el espacio lúdico la niña es madre de su muñeca. A través del juego, la niña aprende a ser madre y a identificarse con ella, asimilando en su propia persona las conductas que su madre asume ante los *otros*. La niña “usa a la muñeca como recipiente de sus necesidades y como satisfactora simbólica de sus envidias maternas”.<sup>81</sup>

En el juego, la muñeca representa al ámbito de la imaginación, en donde es posible, por mediación de ciertas palabras mágicas, abrir el espacio de la realización simbólica, ritualizada, de deseos y fantasías.

En el *performance*, Mayer propone a la muñeca como intermediaria para comunicarse con la madre, aludiendo a la barrera de incomunicación que se establece entre madres e hijas.<sup>82</sup> Asimismo, Mayer aborda el imago de la madre terrible, por medio del personaje de Catalina Creel, con el propósito de confrontar el arquetipo de la madre buena.

En el caso de la pequeña corona, ésta connota un lugar común que alude a la mujer como “reina del hogar”, e ironiza la imagen estereotipada de la sociedad patriarcal. La imagen es por demás contundente cuando se muestra a la “reina del hogar” portando su

<sup>79</sup> Marchán Fiz, *op. cit.*:221.

<sup>80</sup> Victoria Sau considera que la relación madre-hija constituye una de las relaciones más dramáticas, porque mediante ella, la madre se ve obligada a transmitir a la hija la opresión, discriminación y explotación que ella misma sufre. Citada por Lagarde, *op. cit.*:427.

<sup>81</sup> *Ibid.*:399.

<sup>82</sup> En *Mi madre/yo misma*, Nancy Friday concluye que la relación entre madre e hija se funda en la mentira. La madre y la hija “son dos mujeres que se ocultan mutuamente aquello que las define como tales”. Citada por Lagarde, *op. cit.*:427.

mandil, que por definición la convierte en esclava y sierva de esa sociedad que la proclama como reina.

Sumamente interesante resulta el impacto visual que consigue la imagen de Guillermo Ochoa “embarazado”, lo que sin duda rompe con esquemas de visión convencionales, al tiempo que obliga al género masculino, en este caso representado por el conductor, a adoptar el papel del *otro* y tomar conciencia de la opresión femenina sustentada en argumentos biologicistas.

No menos impactante resultó el hecho de que al término de la acción plástica, Ochoa reiterara su machismo ante las cámaras con su comentario final. Actitud que podría interpretarse como la reafirmación de su identidad de *género* y, por ende, de sus privilegios masculinos. Acto que finalmente terminó de confirmar el planteamiento de Mayer y Bustamante respecto de la maternidad.

En este contexto, el trabajo de las artistas feministas es una ardua tarea, por su intento de transgredir los cánones socioculturales impuestos por el *habitus*,<sup>83</sup> el cual genera, mediante las prácticas individuales y colectivas, conductas de acuerdo con esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción. Bourdieu afirma que la identidad sexual surge ante la conciencia de la división de labores según los sexos, en donde “lo que se impone por medio de una cierta definición social de la masculinidad (y, por derivación, de la feminidad), es una mitología política que gobierna todas las experiencias corporales, incluso las mismas experiencias sexuales”. En el discurso visual de Mayer y Bustamante, esta “mitología política” es descubierta gracias a la subversión simbólica de las imágenes.

Finalmente, habría de mencionarse que por su riqueza conceptual el arte del *performance* se presta a múltiples lecturas, lo que sin duda permite a l@s artistas estructurar su discurso visual de una forma más crítica y libre, a diferencia de otros géneros artísticos.

<sup>83</sup> Concepto elaborado por Pierre Bourdieu para señalar el proceso mediante el cual lo social se interioriza en los individuos, permitiendo que las estructuras objetivas correspondan a las subjetivas. El *habitus* proporciona a la conducta humana esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción, que moldean la subjetividad, a través de acciones repetitivas en un espacio y tiempo determinados socialmente. Bourdieu, 1984:93.

También es sustancial señalar que la ejecución de un *performance* no requiere de un gran despliegue de medios, lo que obliga al artista a disponer de todos los recursos conceptuales a su alcance, haciendo posible, además, que el *performance* pueda realizarse en cualquier espacio. Es conveniente destacar que, en el momento de establecer nuevas formas de recepción, el *performance* rompe con la relación “actor/espectador”, al involucrar al sujeto con el proceso creativo de la obra y propiciar así una actitud más reflexiva de la problemática expuesta. Características que hacen del *performance* un medio idóneo para las artistas feministas.

En resumen, podemos concluir que el *performance* feminista se afirma como tal cuando maneja temáticas de *género*, y mediante distintas estrategias deconstructivas intenta subvertir el discurso de las diferencias basadas en el sexo sustentado por la ideología dominante.

En 1988 el grupo Polvo de Gallina Negra participó en los festejos conmemorativos del día de la madre con un proyecto plástico: *Tres madres para un desmadre*, constituido por tres intervenciones en diversos lugares que parodiaban esta celebración.

La primera intervención consistió en dos instalaciones plásticas que llevaron como título *Madre sólo hay una, Las mujeres brujas y madres*, en la exposición de 29 artistas plásticos en la calle Monte Albán, colonia Narvarte, organizada por Dulce María López Vega y la Sociedad de Espectáculos.

La segunda participación se llevó a cabo en el Museo de las Culturas Populares, con la instalación *Performance gráfico para una madre*. Finalmente, la tercera colaboración se efectuó en el programa de Patricia Berumen, canal 7 de Imevisión, con el *performance* *Contra el arquetipo de la madre*.

El 19 de octubre de 1990, la LVII Legislatura del estado de Chiapas aprobó una serie de modificaciones al código penal de la entidad; entre éstas se incluía la despenalización parcial del aborto. No obstante, debido a las controversias suscitadas en todo el país, dicha modificación fue aplazada el 31 de diciembre, para finalmente quedar suspendida a causa de las presiones ejercidas por la Iglesia católica, el Grupo Pro Vida y el Partido de Acción Nacional.

La reacción de los grupos feministas no se hizo esperar y, en los primeros días del mes de enero de 1991, organizaron una movilización de mujeres en favor de la despenalización del aborto y en protesta por el aplazamiento de la modificación del artículo 136, relativo a las posibles razones para practicar un aborto.

Vestidas con sus enormes vientres postizos de unicel y sus mandiles, las integrantes de Polvo de Gallina Negra marcharon con pancartas en favor de la maternidad voluntaria. Valdría recordar que ésta no fue la primera ocasión en que las artistas se integraron a las manifestaciones en favor de la despenalización del aborto, puesto que el primer antecedente se remonta al año 1979.

Las manifestaciones fueron algunas estrategias empleadas por las feministas para impugnar las leyes discriminatorias hacia las mujeres. Con este motivo, se celebró en 1979 un mitin cuya finalidad fue denunciar la injusticia que representa el que miles de mujeres mueran anualmente por abortos clandestinos mal practicados. Aparte de evidenciar la manipulación que los medios de comunicación masiva y los organismos estatales y privados hacen del Día de la Madre.

En esta manifestación participaron militantes feministas de diversos grupos y artistas visuales, quienes, vestidas de negro, formaron una procesión hacia el Monumento a la Madre, para depositar una enorme corona luctuosa, diseñada *ex profeso*, la que:

[...] en vez de flores tiene todos los diferentes objetos que las mujeres usan para inducirse abortos: hierbas, agujas de tejer, alka seltzer, plumas de guajolote. En el centro tiene un rosario, en forma de vagina, y varios espejos para que las mujeres que se vean en ellos se den cuenta que el aborto es un problema común. Las flores simbolizan el dolor por las cien mil mujeres que mueren anualmente en abortos clandestinos.<sup>84</sup>

En opinión de Mónica Mayer, el arte militante:

Aunque a veces se lo considere panfletario y su propósito aparente sea político y no estético, es un campo sumamente im-

<sup>84</sup> Mayer 1979-1980:s/p.

portante para las artistas comprometidas, en la medida en que sirve a la transformación de nuestra realidad visual y cuestiona planteamientos tradicionales del arte sin contenido ni uso, a la vez que propone un nuevo discurso político.<sup>85</sup>

Las manifestaciones de carácter plástico no fueron las únicas que repararon en el tema del aborto. En 1989 se presentó en la *Galería Celia Calderón* la muestra *Mujeres por la despenalización del aborto*, planeada para el mes de mayo, instituido como el mes de la salud materna.

Contribuyeron al acto 27 artistas, entre ellas Leticia Ocharán, Noemí Ramírez, Olga Dondé, Lourdes Grobet, Fanny Rabel, Nunik Sauret, Elena Villaseñor, por citar algunas. Sobresalió en esta exposición la ambientación hiperrealista de un baño y un clóset, en donde aparecían los diferentes objetos usados en la práctica de un aborto clandestino, para simbolizar lo doloroso del acto.

Otra de las diversas actividades del grupo fue la creación de los denominados premios “Polvo de Gallina Negra”, que de 1990 a 1994 consistieron en participaciones periódicas en el diario *El Universal*. Con esto, el grupo satirizaba a l@s artistas o exposiciones que, a su consideración, incurrían en posturas sexistas, mediante el otorgamiento de distintas menciones “honoríficas” a los ganadores.

Después de 10 años de existencia, Polvo de Gallina Negra llegó a su término el año 1993, ya que las artistas juzgaron cumplido su ciclo de vida. Asimismo, decidieron que había llegado el tiempo de separarse para seguir consolidando sus propuestas individuales:

Llegó un momento en que yo le comenté a Mónica: “durante diez años no dijeron nada de nosotras, pero ahora en todos lados donde te mencionan a ti me mencionan a mí y donde me mencionan a mí te mencionan a ti. La gente no ha entendido lo que cada una estamos haciendo, y yo creo que tenemos que hacer ese esfuerzo de que quede muy clara la propuesta individual”.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Mayer, 1984a:14.

<sup>86</sup> Entrevista personal con Maris Bustamante, 1997.

# Quehacer de MAESTRA

Publicación mensual

Precio Pacto \$ 3000.00



TOMO II No. 14

FEBRERO DE 1991

Grupo Polvo de Gallina Negra en la movilización  
por la despenalización del aborto, 1991.

# POLVO DE GALLINA NEGRA



DIRECCION GENERAL DE PROMOCION CULTURAL  
AÑIL No. 571 4° PISO  
COL GRANJAS MEXICO 08400  
MEXICO D F TELS 657 2701 Y 650 0666



Folleto del Grupo Polvo de Gallina Negra, 1984.



No obstante, las integrantes dejaron abierta la posibilidad de revivir el grupo, si en un momento dado se presentara la ocasión de intervenir como artistas feministas.<sup>87</sup>

### *Bio-Arte*

El tercer grupo de arte feminista, Bio-Arte, se creó en noviembre de 1983. Estuvo integrado por Nunik Sauret, Roselle Faure, Rose van Lengen y Guadalupe García y Laita.

El principal objetivo de Bio-Arte se enfocó en construir propuestas visuales con el tema de las transformaciones y metamorfosis biológicas de la mujer. Su nombre deriva de esta idea.

En la efímera existencia del grupo Bio-Arte —pues duró un año—, su primera participación tuvo lugar en noviembre de 1983, en el Museo Nacional de Arte, dentro del coloquio *Bordando sobre la escritura y la cocina*, con una instalación plástica sobre el tema de la comida: *Con las manos en la masa*.

En el coloquio estuvieron presentes artistas plástic@s, escritores, actrices y críticos de arte. Los organizadores señalaron que pretendían aproximarse,

[...] de manera antisolemne, informal, gozosa, a la creación artística femenina desde ángulos tales como la interrelación entre actividad doméstica y la producción literaria-pictórica [...] el coloquio romperá con la manera tradicional de presentar las exposiciones. Como en un *happening* habrá desfiles, comidas, demostraciones de maquillaje, escenificaciones dramáticas y, además, disertaciones teóricas y lecturas que complementen la práctica”.<sup>88</sup>

Los temas discutidos fueron *El hilo se rompe por lo más delgado*, *Textiles y textuales*, *El cuerpo entra en la escritura*, *Casa de muñecas*, *Con las manos en la masa* y *El maquillaje, las máscaras y la moda*. Participaron, entre otros, Elena Poniatowska, Noé Jitrik,

<sup>87</sup> *Idem*.

<sup>88</sup> “En el Munal. Se inicia un coloquio sobre creación artística femenina”, 1983:s/p.

María Luisa Puga, Margo Glantz, Tununa Mercado, Marta Chapa, Julieta Egurrola, Olivier Debroye, Esther Seligson, Elena Urrutia, Miriam Moscona, Tamara Kamenszain, Diana Bracho, Magali Lara, Carmen Boulosa y Fabianne Bradu.

En 1984, Bio-Arte colaboró en un acto organizado por Tlacuilas y Retrateras, en la Academia de San Carlos, sobre *La fiesta de quince años*, con el *performance* *Nacida entre mujeres*. Ese mismo año también participó en la exposición *Mujeres artistas/artistas mujeres*, convocada por Mónica Mayer en el Museo de Bellas Artes de la ciudad de Toluca.

El grupo Bio-Arte se desintegró cuando dos de sus integrantes cambiaron su residencia al extranjero.<sup>89</sup>

Sin duda, una de las artistas más destacadas de este grupo fue Nunik Sauret, quien se caracterizó por el tratamiento de temas eróticos en su obra. Es quizás ella una de las primeras artistas que se atrevió a abordar desde la autorrepresentación, la sexualidad femenina y el erotismo, temas tabúes en la plástica de mujeres en México —por lo menos—, hasta después de la irrupción cultural feminista. Al respecto, la artista comenta:

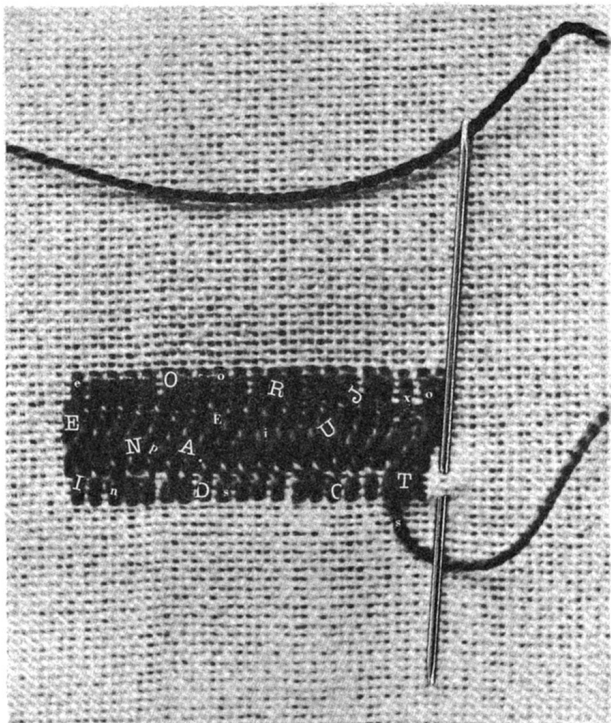
De unos 10 años a la fecha me he interesado por la germinación, la vida, la naturaleza, la fuerza femenina, sobre todo en este momento de la mujer, que está resurgiendo, interesándose por su parte íntima, reivindicando muchas energías ocultas, dormidas. Yo me aboco a mi cuerpo y al de las mujeres en general, porque por lo regular se ha tratado sólo por hombres; es reciente el que poetas, bailarinas, actrices, se han puesto a expresar lo que sienten dentro de su cuerpo, a hablar de él desde el punto de vista femenino. Para mí, el tema mujer es una necesidad interior que tenía que sacudir, y encontré la técnica para expresarla y transmitir a las otras mujeres para ir creando la conciencia a través del arte. Intuitivamente, con una obra se captan muchas cosas y yo lo he visto con el público, las mujeres sienten algo dentro que las conmueve, aunque, claro, mi obra se dirige a todo público, pues hay que hacer consciente también al hombre, es importante hacerle sentir ese mundo interno que estamos descubriendo y mostrando las mujeres. Me interesa

<sup>89</sup> Entrevista personal con Nunik Sauret, 1999.

# BORDANDO

## SOBRE LA ESCRITURA Y LA COCINA

COLOQUIO



11:30

CON LAS MANOS EN LA MASA • TEXTILES Y TEXTUALES • EL MAQUILLAJE,  
LAS MASCARAS Y LA MODA • PENELOPISMO • CASA DE MUÑECAS • EL CUERPO ENTRA  
EN LA ESCRITURA • EL HILO SE ROMPE POR LO MAS DELGADO • CALIGRAFIAS

MUSEO NACIONAL DE ARTE

(HABRA SI)

de 10:00 a 14:00 y de 16:00 a 18:00 hrs.

Instituto Nacional de Bellas Artes **CULTURO**

DIRECCION DE LITERATURA



*Bordando sobre la escritura y la cocina,  
coloquio, invitación, 1983.*

mucho la ruptura, que rompamos con los convencionalismos establecidos por una sociedad machista que nos adjudica un papel estrecho del cual es difícil salir. A partir del cuerpo físico entré a mi mente para parirme a mí misma, como el nacimiento de otra mujer.

[...] Al principio, cuando llevaba mi obra a las galerías, me criticaban que lo que yo hacía era más apropiado para un hombre. La gente sigue creyendo que las mujeres debemos hacer florecitas y paisajes y ya basta de pensar que debemos ser empalagosas.<sup>90</sup>

Interesante resultó la propuesta plástica del grupo Bio-Arte, cuyo interés se centró en crear imágenes alternativas a las de la tradición visual dominante desde la autorrepresentación y el tratamiento del cuerpo femenino como materia y proceso, opuesto a forma y estatismo. Propuesta que, desafortunadamente, no llegó a consolidarse debido a la corta duración del grupo.

#### RECAPITULACIÓN

Plantear el enfoque de *género* dentro de los estudios de historia del arte surgió como una imperiosa necesidad de historiar la trayectoria de intervención de las mujeres creadoras en el interior del campo institucional de la plástica, así como plantear la impronta de investigaciones sobre los distintos aspectos que atañen a la condición de la mujer artista. Al respecto, Rosa Segarra y Alba Ibero opinan:

La problemática de enfrentarnos con los valores de la historia del arte “tradicional” es amplia. En primer lugar, la falta de un marco teórico específico, que permita elaborar una metodología de trabajo y de investigación, dificulta notablemente el “replanteamiento científico” de esta disciplina. Así, por ejemplo, las teorías formalistas, la iconología, la sociología del arte, etcétera. no contemplan el género como categoría de análisis. En conse-

<sup>90</sup> Sesín, 1986:s/p.

cuencia, es urgente un debate teórico de la disciplina para crear un marco conceptual y metodológico que permita avanzar en este camino. Así, será posible poner en tela de juicio los valores imperantes hasta el momento y poder ofrecer una alternativa a la historia del arte al uso. Evidentemente, las mujeres artistas a lo largo de la historia forman un colectivo excepcional dentro del conjunto de mujeres y dentro de la historia del arte. Por tanto, no se puede analizar su participación sólo desde un punto de vista artístico, sino que es necesario complementarlo con un estudio sociológico que profile estas figuras en su contexto. Sólo así podrá entenderse totalmente su significación como mujeres y como artistas.<sup>91</sup>

Por lo tanto, la vinculación entre género y arte confluye en la estrecha relación que guarda el análisis de *a*) el proceso de incorporación de las mujeres al campo institucional de la plástica; *b*) el examen de la condición de la mujer artista, y *c*) el estudio de la construcción y representación de la identidad femenina mediante el discurso visual de la plástica.

Sin duda, la década de los setenta marcó el surgimiento de una nueva cultura femenina, generada a partir de la emergencia del denominado feminismo de la nueva ola. En 1975, ante la celebración del Año Internacional de la Mujer, el gobierno organizó una serie de exposiciones tanto colectivas como individuales para “resaltar” la participación de las mujeres en el ámbito de la plástica institucional, coyuntura aprovechada por las creadoras con el fin de replantearse su condición de mujeres artistas, como lo confirma la opinión de Rita Eder:

En el campo de las artes visuales, la década del setenta ha sido particularmente interesante para las mujeres. La discusión sobre el arte y la condición femenina renace y sus resultados son visibles en el aumento considerable de creadoras, en la organización de exposiciones en las que participan sólo mujeres, en mesas redondas, conferencias, algunas publicaciones y en la creación de talleres de arte.<sup>92</sup>

<sup>91</sup> Alva Ibero y Rosa Segarra, 1993:457.

<sup>92</sup> Eder, 1982:257.

En el área de las artes visuales, la influencia del feminismo se manifestó en la gestación de una autoconciencia de género en artistas como Magali Lara, Maris Bustamante, Mónica Mayer, Lourdes Grobet, Carla Rippey, Rowena Morales, Nunik Sauret, Yolanda Andrade, entre otras. Los antecedentes de un arte de mujeres con conciencia de género se encuentran en la obra de tales artistas, quienes plasmaron en su discurso visual la problemática de la condición femenina, la autorrepresentación, el erotismo, la sexualidad y, en suma, la conformación de una nueva identidad femenina en el arte. A su vez, estas obras reflejaron el ambiente cultural de una época en la cual las mujeres artistas reaccionaron a la difusión de las ideas feministas.

Sin embargo, la conciencia crítica feminista en el arte comienza cuando las mujeres artistas se asumen como artistas militantes con todas las implicaciones que esto conlleva. Esta postura política se expresa a través de su arte para impugnar de manera frontal y directa los valores de género de la cultura dominante.

Desde esta perspectiva, la cuestión entre arte y feminismo empieza a abordarse a finales de la década de 1970, cuando surge un arte de mujeres cuya propuesta se centra en un nuevo contenido: el feminismo.

Exponentes de un arte feminista individual, Mónica Mayer, Rosalba Huerta y Lucy Santiago fueron las primeras artistas en autodefinirse como feministas, en la primera exposición de arte feminista *Collage íntimo*, celebrada en 1977, en la Casa del Lago de la ciudad de México.

En este contexto, la propuesta de crear un arte feminista grupal fue resultado de las condiciones socioculturales creadas por el movimiento de liberación de la mujer, de su influencia sobre el arte de algunas mujeres, quienes comenzaron a desarrollar una autoconciencia de género que se reflejó en la temática de sus obras y, finalmente, en la creación del curso de arte feminista impartido por Mónica Mayer, de 1983 a 1984, en la Academia de San Carlos.

Representantes de una identidad colectiva en el arte, los grupos de artistas feministas, Tlacuilas y Retrateras, Polvo de Gallina Negra y Bio-Arte, emergieron en el año 1983, centrados en distin-

tos objetivos, pero con una misma identificación ideológica: el feminismo

Varios son los aspectos que plantea el análisis de la presencia de estos grupos en el ámbito de la plástica mexicana.

Uno de ellos se refiere a su constitución como un caso inédito dentro del contexto del arte de mujeres en México, que implicó la autoorganización e identificación de las productoras artistas entre sí, con premisas feministas acordes con el espíritu cultural de la época, dando como resultado la conformación de una comunidad artística sustentada en afinidades e intereses mutuos.

El grupo constituyó una instancia que permitió a las creadoras individuales asumir una identidad colectiva en el arte, gracias a la identificación ideológica de sus integrantes con el feminismo. A su vez, esta identidad representó una estrategia de acción colectiva cuyo poder radicó en la unión de sus miembros para obtener fuerza en el medio cultural.

La dinámica de trabajo de dichos grupos se asemejó a la desarrollada en el movimiento de mujeres, como el pequeño grupo o núcleos de concienciación en los cuales las artistas ejecutaban una labor de autorreconocimiento con la reflexión de su propia condición femenina, para finalmente proyectarla por medio de una obra de factura colectiva. Asimismo, se buscó fomentar la solidaridad entre mujeres mediante la identificación individual con la dimensión colectiva.

Retomando los antecedentes del trabajo colectivo impulsado en los Grupos, las artistas feministas elaboraron sus propuestas artísticas con aportaciones individuales cuyo resultado fue la construcción de una poética colectiva y, simultáneamente, la discusión grupal sustentó la producción de obras creadas en comunidad, lo que implicaba asumir la responsabilidad de los logros y fracasos de manera conjunta. El grupo operó de acuerdo con sus propias leyes internas de funcionamiento para diseñar sus estrategias y proyectos.

Otro aspecto respecto de tales grupos es la riqueza de los medios artísticos empleados para edificar su discurso. Mediante la producción artística de los grupos aludidos y mediante el manejo de múltiples géneros como la gráfica, el arte correo, el dibujo, el

*collage*, la pintura, la instalación, la ambientación, la fotografía, etc., se puso de manifiesto la versatilidad de sus integrantes; no obstante, el género más recurrente fue el *performance*. Podría decirse que su actuación más característica fue su preferencia por el arte conceptual, lo que explica su inclinación al *performance*.

Quizá por su carácter deconstructivo e intrínseco, el *performance* fue utilizado por las artistas feministas como una de las estrategias visuales más eficaces para subvertir el discurso hegemónico de la representación.

En tanto expresión artística transgresora, el *performance* nace como un género que desafía los convencionalismos del arte tradicional y cuestiona los mismos fundamentos, definiciones y conceptos ortodoxos del arte.

Se trata, pues, de un tipo de autorrepresentación en donde el artista se constituye a sí mismo como el principal agente transmisor del concepto en un *contexto y tiempo reales*. En el *performance* el artista no actúa, no personifica, no escenifica, él es su propio medio de expresión, es él mismo ante el espectador y el acto creativo. En este género, el público es testigo de una acción que transforma su percepción y su proverbial papel de espectador; por si fuera poco, se involucra en un evento que transcurre en un tiempo presente, inmediato, efímero: el artista se vale de medios múltiples como el teatro, la pintura, el video, la fotografía, etc., para cuestionar ciertos cánones sociopolíticos o de género como en el caso de las feministas.

De espíritu rebelde y caprichoso, el *performance* confronta los convencionalismos de la obra tradicional cuando, después de crear un contexto emocional, cumple su propósito y desaparece. Posee como característica esencial la de ser un medio visual multidisciplinario, expansivo, espontáneo, antisolemne, irreverente, irónico y contrario a la sacralización de los objetos. De ahí que resulte un género artístico difícil de definir y clasificar. Quizás esto explica su marginación de los espacios culturales convencionales (museos, galerías, libros, catálogos). Sin embargo, debido a sus características internas, resulta muy atractivo para aquell@s artistas cuyas estrategias se identifican con este medio de expresión, destructor por antonomasia. Sobre todo, si se considera que



la actitud más importante para el artista contemporáneo no es tanto la de producir obras de arte, sino dar sentido del entorno, aceptar la lógica de lo que le rodea en todo lo que él mismo hace. Desentrañar esa lógica, comprometerse con su tiempo y dar cuenta de la realidad, significa la tarea más ingente del artista.

El feminismo se ha enfocado en desnaturalizar e interrogar los discursos preponderantes que sostienen que el poder/conocimiento es masculino; en este sentido, la estrategia feminista consiste en deconstruir dichos discursos por medio de técnicas desestabilizadoras para desestructurar el orden patriarcal. Jean Franco sostiene que “esta desestabilización se produce de diversas maneras, a través de la parodia y el pastiche, mediante la mezcla de géneros, o por la vía de la construcción de mitologías subversivas”.<sup>93</sup>

Estas estrategias, en el caso de Polvo de Gallina Negra, están presentes en el orden de su discurso visual y desempeñan un papel determinante para subvertir el género. De esta forma, la utilización del humor y la ironía se tornan elementos certeros, agudos, filosos y transgresores, que articulan con gran eficacia el contradiscurso feminista para deconstruir el discurso del poder/saber.

En el discurso visual de Polvo de Gallina Negra, la ironía opera como una táctica pedagógica para criticar los valores de género de la cultura hegemónica, mientras que el humor se transforma en una cruel carcajada que desenmascara y se burla de estos valores. Precisamente allí radica la eficacia de la ironía; gracias a ella la conciencia feminista deconstruye la intolerancia de diferencias basadas en el sexo.

Otra estrategia es aquella que vindica el derecho a la autorrepresentación, convirtiendo a las mujeres en los sujetos hablantes del discurso. En opinión de Jeannie Forte, la representación interpretada por mujeres funciona como “una estrategia deconstructiva”. Forte afirma que el discurso patriarcal depende de la construcción de las mujeres como objeto, como ese término del lenguaje del que siempre se habla, pero que nunca alcanza el estatuto de un sujeto que habla de verdad. Esto significa que las mujeres de verdad son hechas invisibles, una ausencia dentro de

<sup>93</sup> Jean Franco, 1993:280.

la cultura dominante, y sólo pueden hablar asumiendo la máscara de la falsedad o la simulación: "El arte interpretativo de las mujeres opera para desenmascarar esta función de la 'Mujer', que responde al peso de la representación, creando una conciencia aguda de todo lo que significa Mujer o feminidad".<sup>94</sup> De esta manera, el arte feminista se afirma como transgresor porque intenta contradecir la diferencia sexual dentro de la cultura patriarcal para subvertir las fronteras del género del discurso predominante de la representación.

En esta perspectiva, los discursos visuales de Tlacuilas y Retrateras, Polvo de Gallina Negra y Bio-Arte, reflejaron el derecho a la autorrepresentación ejercido mediante temáticas subversivas con las que se atrevieron a plasmar el erotismo, el cuerpo, la sexualidad, a partir de su alteridad subjetiva y construyendo su propia mirada. Asimismo, cuestionaron con fino humor negro la violenta asociación de las relaciones de género, como el machismo, el aborto, la maternidad, la doble jornada de trabajo, la violación, los estereotipos femeninos, etc., a raíz de la construcción de un discurso simbólico que decodifica los valores de género de la sociedad patriarcal.

La presencia de los grupos feministas es sustancial porque planteó la condición de las mujeres artistas y sus relaciones de género dentro del sistema artístico y su estructura, y la manera en que éste impide su plena participación. Es significativa porque simbolizó su afán por promover una nueva identidad femenina mediante la autorrepresentación. Asimismo, porque denunció, con una mirada crítica, la problemática femenina utilizando al feminismo como herramienta política de conciencia sobre la marginación y opresión de las mujeres en la sociedad patriarcal. En suma, porque reflejó la repercusión de un movimiento social como el feminismo, que se proyectó por medio del arte.

Desde una perspectiva sociológica, la presencia de estas artistas constituye un fenómeno nunca antes visto de autoorganización, pues representan la culminación de un proceso que inició a mediados de la década de 1970. Sus integrantes asumieron el reto

<sup>94</sup> Citado por Nead, *op. cit.*:113.

de ser artistas feministas, aun a riesgo de ser estigmatizadas por la intolerante y machista sociedad mexicana.

Finalmente, hay que mencionar los factores que intervinieron en la falta de resonancia de los grupos de artistas feministas en el contexto de la plástica en México.

Uno de ellos fue el uso de soportes artísticos no tradicionales, lo cual repercutió en la nula documentación de las obras, ya que en México la ausencia de documentación del arte no convencional en los niveles testimonial y crítico no ha permitido tomar conciencia, no sólo de sus características, sino de su existencia misma.<sup>95</sup>

Entre los obstáculos que enfrenta la reconstrucción de una obra-evento, se encuentran los siguientes: *a)* hasta la fecha no se ha desarrollado una metodología de análisis *ex profeso* para estas obras; *b)* la obra-evento no está construida, como la obra tradicional, por la permanencia y singularidad de un objeto; *c)* la obra no objetual depende para su subsistencia histórica de su documentación; *d)* la ausencia de una crítica de arte especializada sobre arte no ortodoxo; *e)* la inexistencia de centros de información de este tipo de arte; *f)* la falta de reseñas hemerográficas; *g)* la escasez de archivos de autor, entre otros.<sup>96</sup>

En este contexto, emprender el análisis global de una obra-evento de naturaleza efímera implica un proceso de reconstrucción sumamente complejo, en tanto que el resultado final se determina por múltiples factores: la documentación deviene elemento esencial en las obras no convencionales, pues testimonia su existencia convirtiéndose en la única posibilidad de acceso a ellas y, por ende, de su supervivencia histórica. Su función y existencia son vitales tanto para el historiador como para el crítico de arte contemporáneos.

Asimismo, el acceso a la documentación de las obras de arte que propugnan lo efímero plantea un tratamiento y una concep-

<sup>95</sup> Por su contemporaneidad, el arte no tradicional requiere de una teoría y una metodología elaboradas *ex profeso* para su evaluación. Hasta la fecha, uno de los trabajos que sostiene esta reflexión y propone una metodología de análisis es la tesis de licenciatura en Historia del Arte de Issa María Benítez Dueñas, 1997.

<sup>96</sup> *Cfr.* Benítez Dueñas, *op. cit.*:52-60.

ción totalmente distintos y novedosos respecto de la que ofrecen las obras tradicionales. Por un lado, cumplirá la función de atestiguar, explicar y justificar a la obra o su idea; por otro, esta documentación adquirirá el estatuto de objeto artístico al haberse integrado al universo de la obra, sobre todo si se considera que los documentos originales pueden ser publicados en forma de libro de arte o exhibidos en un museo.

En el caso de los eventos descritos que registran el suceso, en su gran mayoría fueron rescatados gracias a los archivos de las propias artistas, lo cual posibilitó la consulta de diversos materiales como fotografías, videos, bocetos, proyectos de obra, testimonios escritos y verbales —de las artistas y de la crítica—, catálogos e invitaciones, descripciones del evento, etc., medios que anteriormente permanecieron al margen de la obra de arte.

En la presente investigación, conforme lo permitieron los documentos, existe el examen de la obra-evento, mientras que en otros sólo se hace referencia a ésta, sin profundizar en sus datos referenciales sobre el contexto y desarrollo general del suceso, y sobre la percepción e impacto que suscitó en los espectadores y la crítica de arte.

El siguiente factor de análisis acerca de la resonancia del arte feminista radica en la ausencia de una crítica feminista del arte en México. De suma importancia resulta, por consiguiente, que luego de la introducción de temas que se sublevaran al discurso visual preponderante, éstos sean analizados desde el prisma teórico de la crítica feminista del arte. Esto significa que tanto la valoración de un trabajo hecho por una mujer, o el examen de contenido de una obra feminista —sustentado en un prejuicio de género—, deben desenmascarse y estudiarse de acuerdo con los parámetros de la teoría, como lo ha subrayado Gisela Ecker:

Mientras persista como hasta ahora este mito de un arte, una literatura, etcétera, *generales*, la teoría estética feminista del arte deberá insistir en que todas las investigaciones sobre el arte tienen que estar *profundamente diferenciadas en cuanto al género*. [...] Una perspectiva verdaderamente diferenciada por género significaría tomar en cuenta el sexo —masculino o femenino— tanto del artista como del crítico. Esto también se refiere a la relación

de uno y otro con los valores de género de las instituciones y de las teorías que aplican. No se puede insistir demasiado en la imposibilidad de *construir* este mito de neutralidad de género en el arte si los artistas y críticos varones no desarrollan, al mismo tiempo, una conciencia de su propio sexo. Si no lo hacen, tendremos que demostrar claramente que lo que ellos llaman normas “naturales” o “generales” es cuestionable. De otra forma, las mujeres artistas continuarán viéndose obligadas a golpear en las puertas del “Arte” para que las dejen entrar, o a establecer esferas cerradas de arte sólo para mujeres, si es que no quedan silenciadas del todo. Otro tanto se aplica, por supuesto, a las mujeres que se dedican a la crítica.<sup>97</sup>

En cuanto a la evaluación de los grupos hecha por l@s crític@s de arte e investigadores entrevistados, como Alberto Híjar, Raquel Tibol, Rita Eder y Sofía Rosales, sus juicios coincidieron en que, pese a que dichos grupos se hayan autoproclamado como representativos de un arte feminista en México, y hayan hecho explícita su militancia política, no deben considerarse como los más singulares, sencillamente porque en el pasado han existido otras artistas, incluso contemporáneas, que sin autodenominarse como feministas han hecho arte con un fuerte contenido de género, más comprometido, propositivo, eficaz y poderoso.

En opinión de Raquel Tibol, la clave de un arte con discurso de género no se encuentra en los grupos de artistas feministas, sino en las individualidades, en las obras de gente como Aurora Reyes, Fanny Rabel, Carla Rippey, Magali Lara, Georgina Quintana, Pat Badani o Dulce María Núñez, que sin poseer un discurso visual panfletario u obvio, adquiere una profundidad de contenido más elocuente.<sup>98</sup>

Según Alberto Híjar, el punto de partida para el análisis de tal arte se encuentra no en el estudio aislado de las artistas, sino en el examen global de otros campos de las prácticas artísticas y, sobre todo, de las prácticas culturales:

[...] las más difundidas de las mujeres artistas, me parece que tienen un profundo desconocimiento político de lo ocurría

<sup>97</sup> Gisela Ecker *et al.*, 1986:19.

<sup>98</sup> Entrevista personal con Raquel Tibol, 1999.

en el mundo y en México, en América, y más bien se afilian a lo que está pasando en Estados Unidos, que en efecto era un florecer de organizaciones feministas, donde las artistas tienen una posición militante y una posición política en los casos más avanzados. No ocurre lo mismo en México, sino que se trata más bien de poner de manifiesto algunas evidencias generalmente obvias sobre la corporeidad y sobre los problemas que estaban en ese momento en boga, es decir, el aborto y cosas de esta naturaleza, en tanto que hay una tendencia al intimismo, a reducir el problema de la mujer a su formación familiar, por ejemplo a la recuperación de la figura de la abuela o de la madre como hace Mónica Mayer, y sólo de manera muy sesgada esto tiene que ver con problemas no sólo de la producción de la obra, sino también de su circulación. Esto no tuvo ninguna consecuencia política. De manera que esto es la enorme limitante.<sup>99</sup>

Asimismo, Híjar refiere que en relación con lo que pasa en otros campos de las artes, especialmente en la danza y en la literatura, se advierte una dimensión mucho más consistente en tanto que no se trata de imitar lo que pasa en Estados Unidos, sino que se intenta arraigar en tradiciones mexicanas, como en el caso del grupo de danza Barro Rojo, en el cual sólo participan las mujeres del grupo haciendo una reflexión sobre el cuerpo y sobre la identidad de género, pero vinculado a la emergencia política del movimiento popular, acrecentado por los sismos de 1985. En cuanto a los grupos de artistas feministas, no existió ninguna filiación con movimientos políticos u organizaciones populares, lo cual representó una gran limitante. A su vez, Híjar opina que los grupos carecían de una formación teórica feminista que se reflejó en el contenido de sus obras:<sup>100</sup>

Es un arte intrascendente muy copiado de lo que pasa en Estados Unidos y sin ningún arraigo nacional, pero tampoco sin ninguna propuesta escandalosa, para decirlo en términos técnicos, son muy frescas.

<sup>99</sup> Entrevista personal con Alberto Híjar, 1999.

<sup>100</sup> *Idem.*

Alberto Híjar concluye que frente a la producción artística de estos grupos, la obra de otras artistas como Fanny Rabel, por ejemplo, adquiere una dimensión de género más contundente:

[...] habría que hacer la genealogía para descubrir el poder significativo de artistas como Fanny Rabel, que hace una serie sobre la historia del teatro, que es su propia vida, y sobre esta base reflexiona en su propia persona, en la de su familia, en las relaciones sociales que se tejen en una familia dedicada de tiempo completo a la vida teatral. Esto sí pasa desapercibido, pasa desapercibida su serie *Réquiem por una ciudad*, y pasa desapercibida porque ella no salta con declaraciones trascendentales de que la mujer, la familia y la vida, sino que presenta la obra, confiando en el poder que ésta tenga. Esto me parece mucho más importante a la larga que esos eventos fallidos intimistas.<sup>101</sup>

Por su parte, la crítica e investigadora Sofía Rosales refiere que los grupos de artistas feministas no fueron representativos ni dignos exponentes de un arte feminista de México, y mucho menos de un arte de mujeres, debido a la falta de calidad de sus obras. En su opinión, no existió un auténtico compromiso feminista por parte de sus integrantes:

Para mí, ser feminista es un compromiso más grande que ningún otro compromiso que pueda hacer, porque estoy luchando por mi supervivencia, tengo que considerar a todas las mujeres como mis hermanas. Si yo adopto el término feminismo, se supone que somos las mujeres, entonces tú haces tu refrito particular, pero te escudas en aquello que abarca a la generalidad de las mujeres. ¿Entonces, estás con las mujeres o estás viendo en qué te sirve usar a todas las mujeres para lo que tú quieres hacer? Y si tú no haces las cosas bien, pues que mal, porque te llevas entre los pies el nombre de todas.<sup>102</sup>

En cuanto a los anteriores testimonios, ciertamente se puede hacer un cuestionamiento sobre la calidad de la producción ar-

<sup>101</sup> *Idem.*

<sup>102</sup> Entrevista personal con Sofía Rosales, 1997.

tística de estos grupos y su contenido ideológico, pero su validez dependerá de la realización previa del análisis formal de la obra a cargo de una crítica especializada, tanto en lenguajes artísticos no tradicionales como en teoría feminista del arte.

Esta situación merece una reflexión más extensa; para comenzar, habría que señalar el hecho de que en las ciencias sociales la teoría se elabora a partir del fenómeno, como también es la obra de arte la que precede a la teoría. De ahí que requiera tiempo la gestación de una teoría que pueda explicar las nuevas propuestas del arte no convencional en el contexto mexicano. En el caso que nos ocupa, estas manifestaciones artísticas tomaron por sorpresa a la crítica, la cual se tornó reticente y desconfiada, o simplemente las ignoró, y cuando las analizó lo hizo empleando los criterios ortodoxos del arte.

En este contexto, a lo largo de la década de 1980:

Las artes no-objetuales se encontraban en un impasse: los medios oficiales les ponían limitaciones, la crítica no las enfrentaba en sus propios términos, el público seguía aferrado a las artes tradicionales y las galerías privadas no podían comercializarlas.<sup>103</sup>

En realidad, la crítica hizo patente su desinterés y su no aceptación hacia los lenguajes no tradicionales, lo que redundó en su nula resonancia artística debido a la falta de documentación, condición vital para la reconstrucción de las obras de carácter efímero.

Por ello, al carecer la crítica de herramientas teóricas y metodológicas para las expresiones artísticas no convencionales, asumió que tanto las obras como l@s artistas no eran dign@s exponentes del arte, puesto que su examen se hacía en función de los parámetros teóricos del arte ortodoxo. Esta circunstancia derivó en detrimento de l@s artistas ignorado@s o bien evaluado@s por una crítica no especializada que no respondió a sus expectativas. Así, no sólo los grupos de artistas feministas, sino l@s artistas que hacían arte no tradicional, enfrentaron esta terrible situación.

<sup>103</sup> Benítez Dueñas, *op. cit.*:27.



En esta perspectiva, la crítica impidió la retroalimentación, superación y autoanálisis de l@s artistas, empleando como vehículo el diálogo constructivo, ya que si bien en muchos de los casos l@s críticas asistían a los eventos de factura eminentemente efímera, por su incapacidad de análisis no escribían o externaban una opinión al respecto:

El arte efímero y conceptual tiene en México dignos exponentes [...]; sin embargo, la producción de estos artistas no ha recibido la retroalimentación crítica y teórica necesarias para un mejor desarrollo de sus propuestas. En los casos en los que se ha hecho, ha tenido que ser desde perspectivas teóricas y metodológicas desarrolladas fuera del país, que en los mejores casos se han intentado adaptar e interpretar de acuerdo a nuestra realidad artística. La hemerografía y bibliografía crítica desarrollada en nuestro país pocas veces rebasa la crónica descriptiva, y es hasta estos últimos años en los que el arte no-objetual se ha popularizado como recurso artístico, que surgen unos cuantos críticos —Guillermo Santamarina, Oswaldo Sánchez— dispuestos a hablar sobre estos lenguajes artísticos con mayores y mejores bases teóricas.

A pesar de ello, los medios de difusión siguen privilegiando el arte tradicional, y el alcance de las nuevas propuestas —tanto artísticas como teóricas— sigue siendo muy limitado. Todo ello redundando en una generalizada desinformación del público lego que no alcanza a comprender el sentido de este tipo de propuestas, de modo que el artista tampoco encuentra retroalimentación por ese canal.<sup>104</sup>

Efectivamente, una de las causas que ha impedido una adecuada asimilación de estos lenguajes en nuestro país, tanto de la crítica como de los espectadores, se debe a la falta de aplicación de una eficaz política cultural avalada por el Estado para difundir estas propuestas, que rompen con estructuras de visión convencionales y reclaman un cambio de percepción del público. Esto significa que no obstante sea el propio artista quien pretenda darle un curso político y social a su obra, su intención deviene una

<sup>104</sup> *Ibid.*:109.

utopía, a causa de que la realidad demuestra que quien verdaderamente politiza el destino de la obra de arte es el Estado, pues propaga los gustos y modos de consumo. Por tanto, es primero el Estado y luego el consumidor quienes concretan el destino político de la obra. Esto también concierne a los valores de género aplicados a las instituciones culturales, la crítica de arte, el público, así como l@s artistas.

Otro aspecto que es necesario aclarar es el de la autoproclamación de los grupos de artistas feministas, debido a que ésta obedeció al propósito de sus integrantes de hacer explícita su ideología de género con el arte.

En efecto, existió un arte de mujeres con conciencia de género anterior a la emergencia de los grupos de arte feminista, sólo que éstos asumieron el reto de enfrentar su postura política en el arte mediante el reconocimiento de su militancia, como lo corrobora la opinión de Raquel Tibol:

Con excepción de Mónica Mayer y Maris Bustamante, quienes en varias ocasiones se confabularon para desarrollar acciones de provocación en pro de una nueva identidad de la mujer (o de la identidad de una mujer nueva), si las demás han librado desde el arte batallas por su género, lo han hecho individualmente.<sup>105</sup>

Con la emergencia de estos grupos se hace explícito el discurso feminista en el arte, y se simboliza la plenitud de la gestación de un arte de mujeres con conciencia de género. Constituyen la expresión de una época cultural marcada por el movimiento social del feminismo reflejado en la plástica.

En última instancia, conviene mencionar la desvinculación del movimiento de liberación de la mujer de los grupos de artistas feministas.

Quizás una de las causas de esta postergación del análisis de la mujer en el campo de la cultura por parte del movimiento feminista, se debió a que éste concentró todos sus esfuerzos en vindicar los aspectos más urgentes de la condición femenina en el área

<sup>105</sup> Tibol, 1990-1991, presentación.

política, social y legal, descuidando el examen de la problemática de la mujer en las artes visuales.

A pesar de que existió contacto entre las artistas feministas y algunos de los grupos del movimiento de liberación de la mujer a partir de su mutua participación en mítines, congresos, mesas redondas, conferencias, etc., en los que éstas colaboraban en la parte plástica con exposiciones o eventos, no se logró consolidar el apoyo del movimiento hacia la causa de artistas feministas. Al respecto, Magali Lara opina lo siguiente:

De hecho, yo creo que las artes plásticas nunca tuvieron un buen vínculo con la parte feminista teórica, que aunque son gente muy padre, gente que le gusta el arte, por alguna razón hicimos varios intentos y nunca hubo una relación. Yo me imagino que porque nunca hubo alguien que escribiera sobre arte y que participara en esos lugares. No hubo este puente, nosotras tuvimos en los grupos con Mónica Mayer, Rowena Morales, Carla Rippey, Yolanda Andrade, algunos contactos con la revista *Fem*, se llegó a plantear inclusive que hiciéramos algunas portadas, Rowena creo que hizo una, yo hice dos, pero nunca hubo un real eslabón entre estas dos cosas, de tal manera que yo siento que a estos años de distancia la revista de *Debate Feminista*, si tú te fijas lo que tiene de artes plásticas es mínimo, se sigue notando ese silencio.<sup>106</sup>

Varias son las razones que estas artistas han esgrimido en torno de dicha situación. Una de ellas es el carácter antisolemne e irreverente que adoptaban sus eventos, cuyo discurso visual consideraba los temas más escabrosos de la condición femenina a partir del humor y la ironía. Esta propuesta, desde el punto de vista de la militancia feminista, resultaba poco seria. Además de que las feministas estaban muy desvinculadas del ámbito de las artes visuales y de la problemática de la condición de las mujeres artistas, pero sobre todo, eran ajenas a los procesos plásticos contemporáneos y estaban desinformadas acerca de las propuestas artísticas de las artistas feministas, como los lenguajes concep-

<sup>106</sup> Entrevista personal con Magali Lara, 1998.

tuales y las estéticas no tradicionales, conforme al testimonio de Ana Victoria Jiménez:

Era muy crítico lo que estábamos haciendo, al grado que las feministas, ni le entendieron ni le entraron, ni para beneficio ni para perjuicio, ni criticaron esto [...] El feminismo yo creo que si le preguntas al noventa por ciento de las feministas no saben que existieron los grupos, porque además la historia del feminismo está perdida y está dispersa, cada quien platica de lo que ha vivido ¿no?, pero así que diga alguien que haya podido compendiar la historia global del feminismo en todos los aspectos, no hay. Mónica, yo y otras teníamos buenas relaciones, yo milité en el primer MAS, he estado en muchos grupos, en todos los grupos de conciencia que en esa época se formaron, pero luego estuve en el Movimiento Nacional de Mujeres, o sea, he estado en muchos grupos que han hecho actividad importante y destacada, estuvimos en la Coalición de Mujeres Feministas. Incluso Mónica empezó su primer taller de arte feminista con la finalidad de que las feministas se vincularan con el arte en la Coalición de Mujeres, ella iba todos los sábados, se plantaba ahí en la oficina de la Coalición, ponía su letrero toda la semana, decía taller de arte feminista. ¿Tú crees que alguien fue a un curso o a darse una idea de qué? Nada, o sea que el arte no les interesaba, aparentemente. Aunque no había ya muchas artistas en ese momento. En los primeros grupos feministas sí había artistas, incluso el primer poster sobre el feminismo lo hizo Leonora Carrington, fue el primer poster que tuvo el feminismo en México.<sup>107</sup>

Quizás el trasfondo del desencuentro entre las artistas feministas y el movimiento de liberación de la mujer radicó en que ambas partes tenían su propio concepto de feminismo. De acuerdo con el testimonio, tanto de Mónica Mayer como de Maris Bustamante, su postura feminista partió de una práctica inmediata, sin una teorización de por medio, mientras que la posición del movimiento intentaba sustentar una base teórica. De ahí que no coincidiera la teoría fundamentada en una previa conceptualización y la basada en cimientos empíricos. Esta situación, ciertamente, reflejó la

<sup>107</sup> Entrevista personal con Ana Victoria Jiménez, 1999.

escasa profundidad de contenido teórico de los eventos plásticos de estos grupos.

En opinión de Raquel Tibol, los grupos de artistas feministas fueron débiles, de corta duración y no contaron con el apoyo del movimiento feminista de México: “Hicieron lo que pudieron, ni más ni menos”.<sup>108</sup>

No obstante, vale señalar la ayuda que recibieron los grupos de artistas feministas de algunas comunicadoras con conciencia de género para difundir sus propuestas artísticas.

Con el movimiento de liberación de la mujer surgió una crítica cultural feminista que se manifestó en diversos espacios creativos en los medios de comunicación. Apareció el boletín *Cíhuatl. Órgano de la Coalición de Mujeres Feministas* y el periódico *La Revuelta*. En 1976, por iniciativa de Alaíde Foppa y Margarita García Flores, salió a la luz *Fem, publicación feminista trimestral*, que en 1984 publicara un número especial dedicado a *La mujer en el arte*. En 1987 se edita la *Doble Jornada. Suplemento mensual de La Jornada*, coordinado por Sara Lovera. Por estos años se crearon también programas televisivos y radiofónicos dedicados a divulgar las ideas feministas. La labor pionera en este terreno fue de Alaíde Foppa con el programa *Foro de la mujer*, transmitido en la frecuencia de Radio Universidad Nacional Autónoma de México.

*La causa de las mujeres*, programa de *Radio Educación* —Sonia Richer, Berta Hiriart— fue un espacio:

[...] que siempre estuvo abierto para las artistas feministas, no solamente para entrevistas, sino para la elaboración de programas muy completos [...] Sus preguntas y comentarios inteligentes, politizados y bien informadas siempre lograron que el diálogo entre las artistas y los comunicadores se transmitiera de manera clara y amena al público radioescucha.<sup>109</sup>

Las artistas feministas tuvieron la oportunidad de ser entrevistadas y de realizar sus *performances* para divulgar su propuesta artístico-feminista a través de diferentes programas televisivos como *De*

<sup>108</sup> Entrevista personal con Raquel Tibol, 1999.

<sup>109</sup> Mayer, 1990d.

*3 en 3*, conducido por Patricia Berumen —canal 13, Imevisión—; *A brazo partido* —canal 13, Imevisión—; *Buenos días*, sección “Sex-7” —canal 7, Imevisión—, ambos a cargo de Marta Lamas; *Entre amigos* —canal 7, Imevisión—; *Hoy mismo* —canal 2, Televisa—; *Nuestro mundo* —canal 2, Televisa—, ambos con Guillermo Ochoa. Éste es su testimonio:

[...] hay que mencionar “A brazo partido” [...], en el que no solamente se nos entrevistó por diversas exposiciones, sino que incluso se nos invitó para realizar performances [...] Estas intervenciones siempre nos permitieron una comunicación polémica y sabrosa con el público, que difícilmente se logra en los museos.<sup>110</sup>

De esta manera, estos grupos encontraron un gran apoyo por parte de mujeres inteligentes y solidarias, quienes gracias a sus distintos programas colaboraron para que éstas expusieran sus ideas respecto de la relación entre arte y feminismo.

En conclusión, el estudio de la gestación de un arte de mujeres con conciencia de género, que culminó con el surgimiento de tales grupos, es importante porque constituye el antecedente de un arte contemporáneo de mujeres en México, cuyo lento proceso ha vindicado su derecho a la autorrepresentación a partir de una mirada propia de su alteridad subjetiva.

El discurso de género en las artes visuales significa, entonces, la construcción cultural de una nueva representación de la identidad femenina en el arte.

<sup>110</sup> *Idem.*



## FUENTES CONSULTADAS

### HEMEROGRAFÍA

- ABELEYRA, Angélica (1985), "Rowena Morales y Carlos Aguirre", México, *La Jornada*, 13 de agosto, s.p.
- (1987), "‘El parto por el arte’ propone la artista. Del feminismo quedó atrás lo panfletario: Mónica Mayer", México, *La Jornada*, 29 de septiembre, s.p.
- (1988), "Poespacios, obra reciente de la artista Carolina Paniagua: el feminismo desecha los valores femeninos", México, *La Jornada*, 24 de febrero, s.p.
- ALCÁNTAR, Flores Arturo (1989), "Expositoras de la ENAP. Se quejan de ‘La Mujer en la Plástica’", México, *Excelsior*, 11 de mayo, s.p.
- "Antología de una multientrevista" (1976), en *Artes visuales*, núm. 9, México, Museo de Arte Moderno, enero-marzo, pp. 21-24.
- "Asegura la artista tabasqueña Leticia Ocharán. En México ya se puede hablar de una plástica feminista pero resulta difícil encasillarla en una sola definición" (1988), México, *El Día*, 5 de enero, s.p.
- BOURDIEU, Pierre (1988), "Social Space and Symbolic Power", en *Sociological Theory* 7, núm. 1, junio.
- BRUMM, María e Ilse GRADWOHL (1984), "35 Künstlerinnen aus Mexiko una exposición diferente", en *Fem*, vol. IX, núm. 33, México, abril-mayo, pp. 53-54.
- BUSTAMANTE, Maris (1990) "Currículum Vitae", fotocopia, México, Archivo Personal de Maris Bustamante.



- CAMACHO, Eduardo (1983), "Tres artistas plásticas buscan cambiar estereotipos sexistas", México, *Excélsior*, 12 de diciembre, s.p.
- "Ciclo: ¿Cabellos largos ideas cortas?" (1984), catálogo, México, Instituto Anglo Mexicano de Cultura, febrero-marzo.
- "Coloquio sobre arte y cocina. 'Omite la historia escrita a la mujer como creadora'" (1983), México, *unomásuno*, 17 de febrero, s.p.
- Collage íntimo, invitación* (1977), fotocopia, México, Archivo Personal de Mónica Mayer.
- CONDE, Teresa del (1975), "La mujer como creadora y tema del arte", en *Arte Noticias*, núm. 29, México, Arte Ediciones, agosto.
- \_\_\_\_\_ (1976), *Artes visuales*, núm. 9, México, Museo de Arte Moderno, enero-marzo, pp.18-20.
- \_\_\_\_\_ (1984), "Acerca de lo femenino como categoría", en *Fem*, vol. IX, núm. 33, México, abril-mayo, pp. 16-17.
- \_\_\_\_\_ (1996), "Magali Lara. Asociaciones impredecibles", en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núms. 546-547, México, UNAM, julio-agosto, pp. 33-40.
- "Conferencia evento: las mujeres artistas mexicanas o se solicita esposa" (s.f.), fotocopia, México, Archivo Personal de Mónica Mayer.
- "Damas, chambelanes, madrinas y Raquel Tibol en *La fiesta de quince años*" (1984), México, suplemento *Sábado del unomásuno*, 8 de septiembre, s.p.
- EDER, Rita (1984), "Las mujeres artistas en México", en *Fem*, vol. IX, núm. 33, México, abril-mayo, pp. 7-11.
- "En el Munal. Se inicia un coloquio sobre creación artística femenina" (1983), México, *unomásuno*, 16 de febrero, s.p.
- "Evento del grupo Polvo de Gallina Negra para la clausura del evento de los 15 años en la Academia de San Carlos" (1984), fotocopia, 18 de septiembre, México, Archivo Personal de Mónica Mayer.
- "Exposición 'Otro modo de ser: mujeres mexicanas en movimiento'" (1991), en *Fem*, año 15, núm. 103, México, julio, p. 34.
- FOPPA, Alaíde (1977), *Exposición Pintoras, Escultoras, Grabadoras, Fotógrafas, Tejedoras y Ceramistas*, catálogo, México, Mu-

- seo de Arte Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil, 7 al 30 de noviembre.
- FRANCO, Jean (1993), "Invadir el espacio público; transformar el espacio privado", en *Debate Feminista*, año 4, vol. 8, México, septiembre, pp. 267-287.
- GAMBOA, Fernando (1975), *La mujer como creadora y tema del arte*, catálogo, México, Museo de Arte Moderno.
- GARCÍA PEGUERO, Raquel (1984), "En la Academia de San Carlos. Entre olanes, tules y pastel se inauguró La fiesta de quince años", México, *El Día*, 30 de agosto, s.p.
- GARGALLO, Francesca (1983), "El papel de la mujer en la cultura", México, *Excélsior*, 23 de noviembre, s.p.
- (1985), "Cultura y sexismo", México, *Excélsior*, 1 de agosto, s.p.
- GREER, Germaine (1985), "Represión a las mujeres artistas", en *Fem*, año 8, núm. 41, México, agosto-septiembre, pp. 58-59.
- HAHN, Dorotea (1985a), "En el arte, la mayor cantidad de mujeres. El sexo débil acapara profesiones que fueron exclusivas del hombre", México, *unomásuno*, 8 de marzo, s.p.
- (1985b), "Expondrá una muestra titulada 'Filosofía Barata'. El discurso de la vagina, los bordados y el hogar, es demasiado poco para la mujer, dice Carla Rippey", México, *unomásuno*, 4 de julio, s.p.
- IDALIA, María (1984), "'La Mujer en el arte', ponencia de Ocharán, Armendáriz y De la Fuente", México, *Excélsior*, 14 de noviembre, s.p.
- IZQUIERDO, María (1991), *La mujer en México*, catálogo, México, Fundación Cultural Televisa, p. LX.
- IZQUIERDO, María Jesús (1985), "Hembra-madre", en *Fem*, año 9, núm. 43, México, diciembre-enero, pp. 6-10.
- JENSEN, Luke Herdis (1986), "Muestra Sobre la Opresión de la Mujer", México, *Excélsior*, 13 de mayo, s.p.
- La fiesta de quince años* (1984), invitación, fotocopia, México, Archivo Personal de Mónica Mayer.
- "'La fiesta de quince años': propuesta para cambiar los roles tradicionales de la mujer" (1984), en *Gaceta UNAM*, núm. 27, México, UNAM, septiembre.

- “La mujer en el arte” (1984), en *Fem*, vol. IX, núm. 33, México, abril-mayo.
- La mujer en México* (1990), catálogo, México, Fundación Cultural Televisa.
- “Las mujeres artistas o se solicita esposa” (1984), México, *El Día*, 24 de junio, s.p.
- LARA, Magali (1984), “Un comentario sobre el arte de las mujeres”, en *Fem*, vol. IX, núm. 33, México, abril-mayo.
- \_\_\_\_\_ (1990), “Quisimos tanto a Frida”, en *Fem*, año 14, núm. 91, México, julio.
- MAC MASTERS, Merry (1984), “La Fiesta de Quince Años Intelectual”, México, *El Nacional*, 30 de agosto, s.p.
- MALVIDO, Adriana (1984), “Mónica Mayer de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. El arte feminista, ni moda ni estilo; es simplemente ‘un instrumento más de lucha’. Tres grupos de mujeres artistas trabajan en México”, México, *unomásuno*, 21 de marzo, s.p.
- MARTÍNEZ RENTERÍA, Carlos (1998), “El que escribió en París la frase ‘La imaginación al poder’ fui yo”, México, suplemento *Sábado del unomásuno*, 31 de octubre, s.p.
- MAYER, Mónica (1979-1980), “Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas”, fotocopia, México, Archivo Personal de Mónica Mayer.
- \_\_\_\_\_ (1984a), “Propuesta para un arte feminista en México”, en *Fem*, vol. IX, núm. 33, México, abril-mayo, pp. 12-15.
- \_\_\_\_\_ (1984b), “Damas chambelanes, madrinas y Raquel Tibol en la fiesta de 15 años”, México, *unomásuno*, 8 de septiembre, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1985), “Hacia un neoposmodernismo transposfeminista”, México, *El Universal*, 12 de septiembre, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1988), “Exposiciones de mujeres”, México, *El Universal*, 15 de noviembre, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1989a), “Arte y aborto”, México, *El Universal*, 26 de mayo, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1989b), “Mister Universo”, México, *El Universal*, 9 de junio, s.p.

- \_\_\_\_\_ (1989c), "Epidemia de exposiciones de mujeres artistas", México, *El Universal*, 18 de julio, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1990a), "Mujer, ideología y arte", México, *El Universal*, 1 de febrero, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1990b), "Dos nuevas exposiciones de pintoras", México, *El Universal*, 8 de febrero, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1990c), "La relación extraña entre el feminismo y el arte feminista", México, *El Universal*, 3 de marzo, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1990d), "El arte feminista y los medios de comunicación", México, *El Universal*, 9 de marzo, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1990e), "El sexismo en el Museo de Arte Moderno", México, *El Universal*, 23 de marzo, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1990f), "Las mejores recetas de Polvo de Gallina Negra", México, *El Universal*, 10 de mayo, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1990g), "El Museo de San Carlos, contagiado de feminismo", México, *El Universal*, 31 de mayo, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1990h), "Sociedad de pintoras muertas", México, *El Universal*, 5 de agosto, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1990i), "Proliferación: exposición de Magali Lara", México, *El Universal*, 5 de noviembre, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1990j), "Premios PGN a las exposiciones de mujeres artistas 1990", México, *El Universal*, 30 de diciembre, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1991a), "Chicas guerrilleras, la conciencia del mundo artístico", México, *El Universal*, 3 de enero, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1991b), "¿Cuevas se alinea con las artistas feministas?", México, *El Universal*, 5 de febrero, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1991c), "Mujeres artistas: lo que sí se debe hacer", México, *Universal*, 14 de febrero, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1991d), "Maris Bustamante y su picardía femenina", México, *El Universal*, 9 de abril, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1991e), "La batalla de todas las madres" México, *El Universal*, 15 de mayo, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1991f), "Peligro: hombres desnudos", México *El Universal*, 21 de agosto, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1991g), "Calendario 1992: expresiones de mujeres", México, *El Universal*, 30 de noviembre, s.p.

- \_\_\_\_\_ (1991h), "Los premios Polvo de Gallina Negra", México, *El Universal*, 24 de diciembre, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1992a), "Sospechoso grupo de artistas feministas. Convoa a la Primera Bienal 'Olga Tamayo'", México, *El Universal*, 8 de febrero, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1992b), "El feminismo y la historia del arte en México", México, *El Universal*, 4 de mayo, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1992c), "Noemí Ramírez: 'Advocaciones y mitos'", México, *El Universal*, 25 de mayo, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1992d), "Más sobre mujeres artistas. Exposiciones individuales", México, *El Universal*, 9 de septiembre, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1992e), "Cartografía de una generación", México, *El Universal*, 3 de noviembre, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1992f), "Cartografía de una generación", México, *El Universal*, 4 de noviembre, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1992g), "En lujosa y lucida ceremonia (imaginaria) se entregaron los premios 'Polvo de Gallina Negra 1992'", México, *El Universal*, 11 de diciembre, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1993a), "¡Viva la reforma del Paseo de la Reforma! Maquiavélico plan del grupo de arte feminista Polvo de Gallina Negra para modificar el paisaje urbano", México, *El Universal*, 11 de enero, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1993b), "Coleccionismo, política y feminismo", México, *El Universal*, 12 de mayo, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1993c), "Las nuevas majas", México, *El Universal*, 31 de mayo, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1993d), "El infortunio crítico del arte conceptual en México", México, *El Universal*, 17 de julio, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1993e), "El infortunio crítico del arte conceptual en México", México, *El Universal*, 18 de julio, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1993f), "Mónica Castillo: sus días y en sus imágenes", México, *El Universal*, 5 de diciembre, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1993g), "Mónica Castillo: sus días y en sus imágenes", México, *El Universal*, 7 de diciembre, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1993h), "Por cuarto año se entregan los prestigiados premios", México, *El Universal*, 30 de diciembre, s.p.

- \_\_\_\_\_ (1994a), "Arte y feminismo: el análisis", México, *El Universal*, 12 de febrero, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1994b), "Arte y feminismo: el análisis", México, *El Universal*, 13 de febrero, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1994c), "Arte y feminismo: las propuestas", México, *El Universal*, 19 de febrero, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1994d), "24 mujeres y el arte contemporáneo en México", México, *El Universal*, 7 de agosto, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1994e), "Ya se aburrieron las artistas feministas", México, *El Universal*, 24 de diciembre, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1995a), "De mujeres artistas y conferencias", México, *El Universal* 19 de septiembre, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1995b), "El edén de Elizabeth Valenzuela", México, *El Universal*, 30 de agosto, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1997a), "De la vida y el arte como feminista", fotocopia, México, Archivo Personal de Mónica Mayer.
- \_\_\_\_\_ (1997b), "Conferencia magistral sin título y sin tema", fotocopia, México, Archivo Personal de Mónica Mayer.
- \_\_\_\_\_ (s.f.), "¡La plástica como arma de liberación femenina! ¡Mal de ojo al machismo cultural!", fotocopia, México, Archivo Personal de Mónica Mayer.
- \_\_\_\_\_ (s.f.), "La imagen en Alemania sobre la mujer mexicana", fotocopia, México, Archivo Personal de Mónica Mayer.
- \_\_\_\_\_ (s.f.), "Productoras de nuestra propia imagen", fotocopia, México, Archivo Personal de Mónica Mayer.
- \_\_\_\_\_ (s.f.), "Currículum del Grupo de Arte Feminista 'Polvo de Gallina Negra'", fotocopia, México, Archivo Personal de Mónica Mayer.
- MEDINA, Cuauhtémoc (1993), "El exilio en la calle República de Cuba", en *Poliéster*, núm. 4, México, invierno, p. 36.
- MERCADO, Tununa (1981), "Mujeres más mujeres", en *Fem*, núm. 18, México, abril-mayo, p.103.
- \_\_\_\_\_ (1984), "Rowena y Magali, dos narradoras visuales", en *Fem*, vol. IX, núm. 33, México, abril-mayo, p. 51.
- \_\_\_\_\_ (1987), "Mitologías para una reflexión sobre la mujer", en *Fem*, año, 11, núm. 51, México, marzo, pp. 42-43.

- MOSCONA, Myriam (1984), "Como garbanzos de a libra", en *Fem*, vol. IX, núm. 33, México, abril-mayo.
- MOSER, Charlotte (1976), "El mundo interior y exterior del movimiento artístico femenino", en *Artes Visuales*, núm. 9, México, Museo Arte Moderno, enero-marzo, pp. 37-42.
- "Mujeres/Arte/Femineidad" (1976), en *Artes Visuales*, núm. 9, México, Museo Arte Moderno, enero-marzo.
- "Mujeres por la despenalización del aborto" (1989), en *Fem*, año 13, núm. 79, México, julio, p. 43.
- MURO, María (1983), "'De mugir a mujer'. Espectáculo de siete feministas", México, *Excélsior*, 19 de diciembre, s.p.
- "No renuncié al MAM, me corrieron, dice Manrique" (1988), México, *unomásuno*, 26 de febrero, p. 23.
- OCHARÁN, Leticia (1984), "De lo femenino a lo feminista", en *Tiempos Modernos (artes y letras)*, núm. 2, México, pp. 27-28.
- \_\_\_\_\_ (1988), "En México ya se puede hablar de una plástica feminista pero resulta difícil encasillarla en una sola definición", México, *El Día*, 5 de enero, s.p.
- OSEGUERA OLVERA, Laura (coord.) (1985), *La problemática de la mujer en el arte y el arte popular*, México, Comité Nacional Coordinador para la IV Conferencia Mundial sobre la Mujer/Conapo (Situación de la Mujer en México. Aspectos educativos y culturales, núm. 12).
- "Piden la continuidad de un taller sobre arte y feminismo" (1985), México, *unomásuno*, 10 de junio, s.p.
- PIEMONTE, Nadia (1984), "La fiesta de 15 años, eclosión de una flor que viene a adornar la sociedad", México, *unomásuno*, 31 de agosto, s.p.
- RAMÍREZ DE AGUILAR, Silvia (1984), "Magali Lara, Fanny Rabel y Nunik Sauret. La mujer en las artes plásticas", México, *Excélsior*, 25 de febrero, s.p.
- "Receta del Grupo Polvo de Gallina Negra, para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz" (1984), en *La mujer en el arte, Fem*, vol. IX, núm. 33, México, abril-mayo, p. 52.
- "Reflexiones, testimonios y reportajes de mujeres en México, 1975-1983" (1983), en *La Revuelta*, México, Martín Casillas Editores.

- ROSALES, Sofía (1982), "El machismo en el arte", en *Fem*, vol. VI, núm. 23, México, junio-julio, pp. 75-76.
- (1983a), "Erótica 82", en *Fem*, vol. VII, núm. 25, México, octubre-enero, pp. 75-76.
- (1983b), "La mujer en la ciudad y la mujer en el arte", en *Fem*, núm. 29, México, agosto-septiembre, pp. 58-59.
- (1987), "El arte tiene sexo", en *Fem*, año, 11, núm. 54, México, junio, pp. 39-41.
- "Se realizará en la Academia de San Carlos, La fiesta de quince años" (1984), en *Gaceta UNAM*, México, UNAM, 23 de agosto.
- "Segunda receta del grupo Polvo de Gallina Negra, para lograr la metodología idónea, para una protección perfecta en contra de sabotajes, críticas o comentarios malintencionados, o cómo aguantar los chingadazos, y aun divertirse" (1984), fotocopia, México, Archivo Personal de Mónica Mayer, p. 4.
- SESÍN, Saide (1984), "Nube de hielo seco, escalinatas y telas vaporosas en el agasajo de los intelectuales a los 15 años", México, *unomásuno*, 30 de agosto, s.p.
- (1986), "La fuerza del erotismo y la energía de la mujer en el grabado de Nunik Sauret", México, *unomásuno*, 21 de marzo, s.p.
- SUÁREZ, Luis (1987), "A la mujer se le educa para la sumisión, dice Martha Chapa", México, *Excélsior*, 23 de noviembre, s.p.
- SULLIVAN, Edward J. (1990), *La mujer en México*, catálogo, México, Fundación Cultural Televisa.
- "Tercera receta del Grupo Polvo de Gallina Negra para seguir en la lucha del arte feminista, o ni a empujones nos quitan, o ni aunque las corten nos vamos" (1984), fotocopia, México, Archivo Personal de Mónica Mayer.
- TERCERO, Magali (1984), "Prepara el grupo Tlacuilas y Retrateras una memoria de la fiesta de los 15 años", México, *unomásuno*, 3 de octubre, s.p.
- (1987), *Tratando de entender la trama del arquetipo o el color de la novela*. México, catálogo, México, Museo de Arte Carrillo Gil, 23 septiembre.
- TIBOL, Raquel (1983), *Cartas de Rowena Morales a Mariana en el convento*, catálogo, México, Museo de Arte Carrillo Gil, 13 de abril.



- \_\_\_\_\_ (1987), *Tratando de entender la trama del arquetipo o el color de la novela*, Catálogo, México, Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 23 de septiembre.
- \_\_\_\_\_ (1990-1991), *Dibujo de mujeres contemporáneas mexicanas*, catálogo, México, Museo de Arte Moderno, diciembre-marzo.
- “Tlacuilas y Retrateras” (1984), en *Fem*, vol. IX, núm. 33, México, abril-mayo, pp. 41-44.
- URRUTIA, Elena (1985), “El sexo en la pintura”, en *Fem*, año, 8, núm. 40, México, junio-julio, p. 63.
- VALDEZ MEDELLÍN, Gonzalo (1985a), “I/ Raquel Tibol, crítica de arte. Operan en los sectores pobres los factores tradicionales de la discriminación sexual”, México, *unomásuno*, 20 de diciembre, s.p.
- \_\_\_\_\_ (1985b), “II/ La televisión usa a la mujer como un elemento de consumo, afirma la crítica de arte Raquel Tibol”, México, *unomásuno*, 26 de diciembre, s.p.
- VARGAS, Ángel (2000a), “Arte de Chiarito, insoportable para las *buenas conciencias*”, México, *La Jornada de enmedio*, 16 de julio, p. 5a.
- \_\_\_\_\_ (2000b), “La exposición *Homenaje al lápiz*, sometida a la censura en Jalisco”, México, *La Jornada de enmedio*, 6 de agosto, p. 2a.
- “Varias artistas retiraron sus obras antes de abrirse la Colectiva del Año de la Mujer” (1975), México, *Excélsior*, 24 de julio, s.p.
- ZORA (1976), “Entrevista a Judy Chicago y Arlene Raven”, en *Artes Visuales*, núm. 9, México, Museo de Arte Moderno, enero-marzo, pp. 26-29.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan (1993), “De la modernización a la posmodernidad 1970-1990”, en *Las culturas estéticas de América Latina*, México, UNAM, cap. VI, pp. 172-197.
- AGUSTÍN, José (1992a), *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta (Colección Espejo de México).

- \_\_\_\_\_ (1992b), *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1988*, México, Planeta (Colección Espejo de México).
- \_\_\_\_\_ (1996), *La contracultura en México*, México, Grijalbo.
- BARBIERI, Teresita de (1986), *Movimientos feministas*, México, UNAM.
- BECKER, Udo (1998), *Enciclopedia de los símbolos*, México, Océano.
- BENÍTEZ DUEÑAS, Issa María (1997), "Arte no objetual y reconstrucción documental. Perspectiva teórica", tesis de licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana.
- BERGER, John (2001), *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BOURDIEU, Pierre (1984), *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_ (1990), *Sociología y cultura*, México, Grijalbo/Conaculta (Colección Los Noventa).
- \_\_\_\_\_ (1991), *El sentido práctico*, Madrid, Taurus Humanidades.
- \_\_\_\_\_ (2000), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- BROUDE, Norma y Mary D. GARRARD (1994), *The Power of Feminist Art; the American Movement of the 1970s, History and Impact*, Nueva York, H.N. Abrams.
- CASTELLANOS LLANOS, Gabriela (1994), "Desarrollo del concepto de género en la teoría feminista", en *Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad. La manzana de la discordia*, Santiago de Cali, Facultad de Humanidades, pp. 19-47.
- COMBALIA, Victoria (1975), *Poética de lo neutro*, Barcelona, Anagrama.
- CONDE, Teresa del (1994), *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. México, Ediciones ATTAME.
- CONWAY, Jill K. et al. (1996), "El concepto de género", en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEGUNAM, pp. 21-33.
- COTTINGHAM, Laura (1994), "The Feminist Continuum: Art after 1970", en Norma Broude y Mary D. Garrard (eds.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, Nueva York, H.N. Abrams, pp. 276-287.
- DERRIDA, Jacques (1989), *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Patricio Peñalver (intr.), Barcelona, Paidós, pp. 9-122.

- DORFLES, Gillo (1974), *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor.
- DUNCAN, Carol (1993), *The Aesthetics of Power: Essays in Critical Art History*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ECKER, Gisela *et al.* (1986), "Sobre el esencialismo", en *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, pp.5-20.
- EDER, Rita (1982), "Las mujeres artistas en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 50/2, México, UNAM, pp. 251-260.
- (1984), "Pintura mexicana (1920-1950)", en *Arte Moderno en América Latina*, Madrid, Taurus.
- (1986a), "La nueva situación del arte mexicano", en *Historia del Arte Mexicano*, tomo 16, "Arte Contemporáneo, IV", México, SEP/Salvat, pp. 2393-2403.
- *et al.* (1986b), *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*, México, IIE-UNAM.
- (1988), "Las artes visuales en México de 1910-1985", en *México 75 años de Revolución. Educación Cultural y Comunicación I*, México, FCE, pp. 361-382.
- FELSKI, Rita (1989), *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Londres, Hutchinson Radius.
- FOSTER, Hal *et al.* (1986), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós.
- FREUD, Sigmund (1975), "Lección XXXIII. La feminidad", en *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis. Obras Completas*, vol. VIII, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 3164-3178.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990), "Introducción: la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", en *Sociología y cultura*, México, Grijalbo/Conaculta (Colección Los Noventa).
- GLUSBERG, Jorge (1986), *El arte del performance*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone.
- HEDGES, Elaine (1980), *In her own Image. Women working in the Arts*, Nueva York, Feminist.
- IBERO, Alva y Rosa SEGARRA (1993), "¿Qué 'pintamos' las mujeres? Reflexiones en torno a una historia del arte discriminatoria", en Consuelo Flecha-Isabel de Torres (eds.), *La mujer, nueva realidad, respuestas nuevas. Simposio en el centenario del naci-*

- miento de Josefa Segovia, Sevilla, 1991*, Madrid, Narcea/Fundación Castroverde.
- LAGARDE, Marcela (1993), *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, FFyL-UNAM (Colección Posgrado).
- LAMAS, Marta (comp.) (1996a), "La antropología feminista y la categoría 'género'", en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM, pp. 97-125.
- \_\_\_\_\_ (1996b), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM.
- LAU JAIVEN, Ana (1987), *La nueva ola del feminismo en México*, México, Planeta.
- LAURETIS, Teresa de (1992a), "Estudios feministas/estudios críticos: problemas, conceptos y contextos", en Carmen Ramos Escandón (comp.), *El género en perspectiva*, México, UAM, pp. 165-193.
- \_\_\_\_\_ (1992b), "La tecnología del género", en Carmen Ramos Escandón (comp.), *El género en perspectiva*, México, UAM, pp. 231-278.
- LIPPARD, Lucy R. (1976), *From The Center: Feminist Essays on Women's Art*, Nueva York, Dutton.
- MARCHÁN FIZ, Simón (1990), *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal.
- MICHELI, Mario de (1979), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza.
- MONCAYO MILLÁN, Margarita (1995), "Género y representación. Tres mujeres directoras de cine en México", tesis de maestría en Sociología, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM.
- NEAD, Linda (1998), *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos (Colección Metrópolis).
- NOCHLIN, Linda (1988), *Women, Art, and Power and Other Essays*, Nueva York, Harper and Row.
- OWENS, Craig (1986), "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo", en Hal Foster *et al.*, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, pp. 93-124.
- PACHECO, Cristina (1995), *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, México, FCE.

- PAZ, Octavio (1963), *El laberinto de la soledad*, México, FCE.
- POLLOCK, Griselda (1987), "Feminism and Modernism", en Roszika Parker y Griselda Pollock (eds.), *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, Londres-Nueva York, Pandora.
- PONIATOWSKA, Elena (1993), *Todo México*, tomo II, México, Diana.
- POPPER, Frank (1989), *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid, Akal.
- RAMOS ESCANDÓN, Carmen (comp.) (1992), "La nueva historia, el feminismo y la mujer", en *Género e historia: la historiografía sobre la mujer*, México, Instituto Mora, pp. 7-37.
- SCOTT, Joan (1996), "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en Marta Lamas (comp.), *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM, pp. 265-302.
- SHARP, Daryl (1994), *Lexicón jungiano*, Santiago de Chile, Editorial Cuatro Vientos.
- TIBOL, Raquel (1964), *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, México, Hermes.
- TUÑÓN PABLOS, Esperanza (1997), *Mujeres en escena: de la tramo-ya al protagonismo (1982-1994)*, México, PUEG-UNAM.
- VARGAS MARTÍNEZ, Gustavo (1999), "Diccionario de ideas americanas", texto inédito.

#### ENTREVISTAS

- BUSTAMANTE, Maris (1997), entrevista, 6 de noviembre, México, D.F., domicilio de la artista.
- HÍJAR, Alberto (1997), entrevista, 11 de septiembre, México, D.F., Cenidiap.
- JIMÉNEZ, Ana Victoria (1999), entrevista personal, 27 de enero, México, D.F., domicilio de la artista.
- LARA, Magali (1998), entrevista personal, 22 de mayo, México D.F., Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil.
- MAYER, Mónica (1997), entrevista, 10 de noviembre, México, D.F., domicilio de la artista.

- \_\_\_\_\_ (1999), entrevista, 13 de enero, México, D.F., domicilio de la artista.
- ROSALES, Sofía (1997), entrevista, 19 de septiembre, México, D.F., Cenidiap.
- SAURET, Nunik (1999), entrevista personal, 26 de enero, México, D.F., Casa Lamm.
- TIBOL, Raquel (1999), entrevista personal, 21 de junio, México, D.F., domicilio de la crítica.
- TORRES, Patricia (1999), entrevista personal, 17 de marzo, México, D.F., Museo Universitario del Chopo.

#### VIDEOCINTAS

- De 3 en 3* (1984), programa de canal 13, Imevisión, México, D.F., videocinta, Archivo Personal de Maris Bustamante.
- En la casa de la tía Anita* (1996), Serie Galería Plástica, canal 22, programa Mónica Mayer, Producciones Volcán, S.A., de C.V., México, D.F.
- Las amas de casa (1981), programa *Hoy mismo* con Guillermo Ochoa, canal 2, Televisa, México, D.F., videocinta, Archivo Personal de Maris Bustamante.
- Madre por un día* (1987), programa *Nuestro mundo* con Guillermo Ochoa, canal 2, Televisa, México, D.F., videocinta, Archivo Personal de Maris Bustamante.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro (1994a), *Los Grupos: entrevista a Maris Bustamante*, México, D.F., programa video-catálogos, México, Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil.
- \_\_\_\_\_ (1994b), *Los Grupos: entrevista a Magali Lara*, programa video-catálogos, México, Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil.
- \_\_\_\_\_ (1994c), *Los Grupos: entrevista a Felipe Ehrenberg*, programa video-catálogos, México, Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil.

*Arte feminista en los ochenta en México.*  
*Una perspectiva de género,*  
se terminó en junio de 2008  
en Imprenta de Juan Pablos, S.A.,  
Malintzin 199, Col. del Carmen,  
Del. Coyoacán, México 04100, D.F.  
<imprejuan@prodigy.net.mx>

1,000 ejemplares

