



Horizonte, 2005



La cultura feminista y las artes visuales en México

♦ Araceli Barbosa

En México, en el contexto histórico de la década de los setenta, la emergencia del denominado feminismo de la nueva ola¹ significó un hecho cultural sin precedentes que influyó sustancialmente en el ámbito de las artes visuales de mediados de los setenta y principios de los ochenta.

La cultura feminista se tradujo en el surgimiento de un discurso visual con temáticas de género, inédito hasta entonces en la obra artística realizada por 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 artísticas utilizaron el arte como herramienta de

concientización para denunciar la condición femenina² 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.

¹ El movimiento de liberación femenina, en su versión contemporánea, se ubica en México a partir de un artículo publicado en la revista *Siempre!*, del 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)”, en Ana Lau Jaiven. *La nueva ola del feminismo en México*. México, Planeta, 1987, p. 76.

² La situación de las mujeres se basa en su existencia concreta según sus condiciones reales de vida: formación social, relaciones de producción-reproducción. En Marcela Lagarde. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1993, p. 62.

♦ Profesora-Investigadora, Ceamish - Facultad de Artes



De esta forma, las artistas feministas transgredieron el discurso visual dominante y desafiaron la ideología patriarcal al evidenciar la violenta relación entre 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 esta perspectiva, el discurso de género en las artes visuales constituye una nueva expresión de la cultura femenina; por ende, tal es la contribución de sus artistas a la historia del arte mexicano y a las jóvenes generaciones de aquellas beneficiarias que han asumido el reto de continuar sus vindicaciones en el campo de la representación de la identidad femenina. En el campo de la representación los antecedentes artísticos de Frida Kahlo,

Nahui Olin o Remedios Varo, resultan sumamente interesantes y revolucionarios, ya que abordaron 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 plétórica de órganos sexuales, sus autorretratos, en los que una y otra vez subvierte su propia imagen. Nahui Olin, por su parte, hace gala de su desbordante erotismo y su voluptuosidad al autorretratarse desnuda y en plena cópula amorosa con sus amantes. Remedios Varo recreó en sus obras, de manera implícita, mucho del pensamiento referido a la energía sexual ligada al universo.

El discurso feminista en las artes visuales

A finales de la década de los setenta, 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.³ Formó parte del Grupo Marco, que hacía arte en la calle con espectadores animados y provocados por los artistas a participar en los

³ 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. Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. México, Ediciones Attame, 1994, p. 46. Los grupos estuvieron conformados por un importante número de artistas plásticos, jóvenes y experimentados, así como de críticos de arte, fotógrafos, diseñadores, historiadores, filósofos, cineastas, sociólogos, críticos de teatro, quienes conformaron lo que hoy se ha denominado de manera genérica Los Grupos. 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.

eventos plásticos. Magali 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. 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 los setenta, 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.

Magali Lara perteneció a la 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 elementos plásticos. Criterio que, 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”.⁴

La sexualidad y el erotismo, ciertamente, causaban tal impacto entre el público que en ocasiones éste llegó hasta agredir la obra. Ejemplo de ello fue lo sucedido en la exposición que en 1975 presentara Mónica Mayer,⁵ quien como estudiante de la carrera de Artes Plásticas, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, exhibió en la Academia de San Carlos una serie de fotocollages eróticos que fueron violentados, 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.”⁶

En el año de 1977 surgió la primera exposición formal de arte feminista, presentada en la Casa del Lago de la Ciudad de México por Rosalba Huerta, Lucy Santiago y Mónica Mayer, para ese entonces ya autodefinidas como artistas feministas. Se llamó *Collage íntimo*, donde presentaron un trabajo que hablaba de su experiencia como mujeres, su identidad y sus miedos.

Ésta fue la argumentación respecto de su iniciativa:

⁴ *Ibid.*

⁵ En el panorama de las artes visuales, la trayectoria de la artista Mónica Mayer se afirmará hasta incluir más de cien exposiciones colectivas en México, Estados Unidos y Europa. Asimismo, participa 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*.

⁶ Mónica Mayer. “Traducciones: Un diálogo internacional de mujeres artistas”. Fotocopia. Archivo personal de la artista, México, 1979-1980, s/p.



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.

L. Mi posición feminista respecto a mi obra es esencialmente la de enfrentarme a un mundo sexista, pero con idealizaciones y sueños de mujer.”⁷

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: “Recibía-

mos 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.”⁸

La obra realizada en técnica mixta se componía de un cuadro cubierto por unas 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 otras mujeres artistas. En esta ocasión nuestro trabajo, en la Casa del Lago en el Bosque de Chapultepec, no fue agredido.”⁹

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

⁷ Mónica Mayer. *Collage íntimo*. Invitación. México, archivo personal de la artista, 1977.

⁸ Mónica Mayer. “Traducciones...”, *op. cit.*

⁹ *Ibid.*

escatológica y muy ya sabes muy anárquica. Eso era de lo que uno se nutría.”¹⁰

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.

Lara 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 a 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.¹¹

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 el No Grupo la influencia dadaísta 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.

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 dibujo, pintura, mural y grabado, 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...”¹²

Bustamante fue otra de las artistas que en la década de los setenta desafió los convencionalismos temáticos de la obra realizada por mujeres al abordar el tema psicoanalítico de la envidia del falo. 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

¹⁰ Álvaro Vázquez Mantecón. Videocinta *Los Grupos: entrevista Magali Lara*, Programa video-catálogos. Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México, 1994.

¹¹ *Ibid.*, p. 34.

¹² Maris Bustamante. Archivo personal de la artista. Fotocopia. México, 1990, p. 1.



performance-, un cuestionamiento a los postulados psicoanalíticos de Sigmund Freud sobre su concepto de la envidia del pene. La artista expone su idea:

El evento se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en 1982 y llevó como título *¡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*.

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*.

En la perspectiva freudiana la mujer tiende a desarrollar en su formación psicológica un complejo de masculinidad¹³ derivado del descubrimiento de su castración, lo cual la lleva 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.”¹⁴

En este contexto, el discurso visual de Maris Bustamante se interpreta como una aguda crítica a la teoría psicoanalítica de Freud, eminentemente falocéntrica,¹⁵ 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

¹³ Sigmund Freud. “Lección XXXIII. La feminidad”, en *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, en *Obras completas*, vol. VIII. Madrid, Biblioteca Nueva, 1975, p. 3172. Freud concluye que el descubrimiento de la castración femenina constituye un punto crucial en el desarrollo de la niña, del que se derivan 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 feminidad normal.

¹⁴ *Ibid.*, p. 3173.

¹⁵ 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. “El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo”, en Hal Foster, *et al. La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1986, pp. 93-124.

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.

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. De igual modo, 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.

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

Finalmente, reseñar la obra de todas las artistas involucradas en el discurso visual con temáticas de género, desbordaría los límites de esta exposición, por ello se menciona en último término a la artista

Lourdes Grobet, quien perteneció a la generación de Los Grupos y formó parte de Proceso Pentágono. Se dedicó a la fotografía como documento social para plasmar a través de imágenes su discurso visual sobre la condición femenina.

En la obra *La doble lucha*, Grobet aborda el tema de la doble jornada de trabajo¹⁶ con 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 patriarcal 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 o el comercio, constituye un trabajo socialmente no reconocido, no valorado, y aun menos remunerado.

En síntesis, fue a partir de la influencia de la cultura feminista que se vislumbró un cambio en el discurso visual de aquellas artistas que se identificaron con sus valores, y posibilitaron la construcción de una nueva mirada en el arte desde la autorrepresentación de la identidad femenina.

¹⁶ Marcela Lagarde, *op. cit.*, pp. 126-127.