

01091

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras  
División de Estudios de Posgrado

*La perspectiva de género y el arte de  
mujeres en México: (1983-1993)*

T E S I S

Para optar por el grado de:  
Doctora en Historia del Arte

P R E S E N T A

MARÍA ARACELI BARBOSA SÁNCHEZ

Directora de tesis: Dra. Montserrat Galí Boadella



MÉXICO, D.F.

279782

2000



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

# ÍNDICE

Introducción.....	1
-------------------	---

## CAPÍTULO I

### LA PERSPECTIVA DE *GÉNERO* Y SU VINCULACIÓN CON EL ARTE

I.1 Feminismo y teoría de <i>género</i> .....	6
I.2 Consideraciones teóricas del concepto de <i>género</i> .....	9
I.3 El <i>género</i> : el análisis de su representación.....	12
I.4 Cultura y <i>género</i> .....	20
I.5 <i>Género</i> y arte.....	28
5.1 ¿Es el arte una tecnología del <i>género</i> ?.....	28
5.2 La representación del <i>género</i> a través del discurso visual artístico.....	34

## CAPÍTULO II

### PRECEDENTES HISTÓRICOS DE LA PRESENCIA FEMENINA EN EL ÁMBITO INSTITUCIONAL DE LAS ARTES

II.1 Una perspectiva de <i>género</i> de la historia del arte.....	39
II.2 Incursión de la mujer en la Academia.....	41

## CAPÍTULO III

### PARTICIPACIÓN Y CONDICIÓN DE LA MUJER ARTISTA EN LA PLÁSTICA MEXICANA DEL SIGLO XX

III.1 Las mujeres artistas en la plástica mexicana del siglo XX.....	57
III.2 La condición de las mujeres artistas contemporáneas.....	106

## CAPÍTULO IV

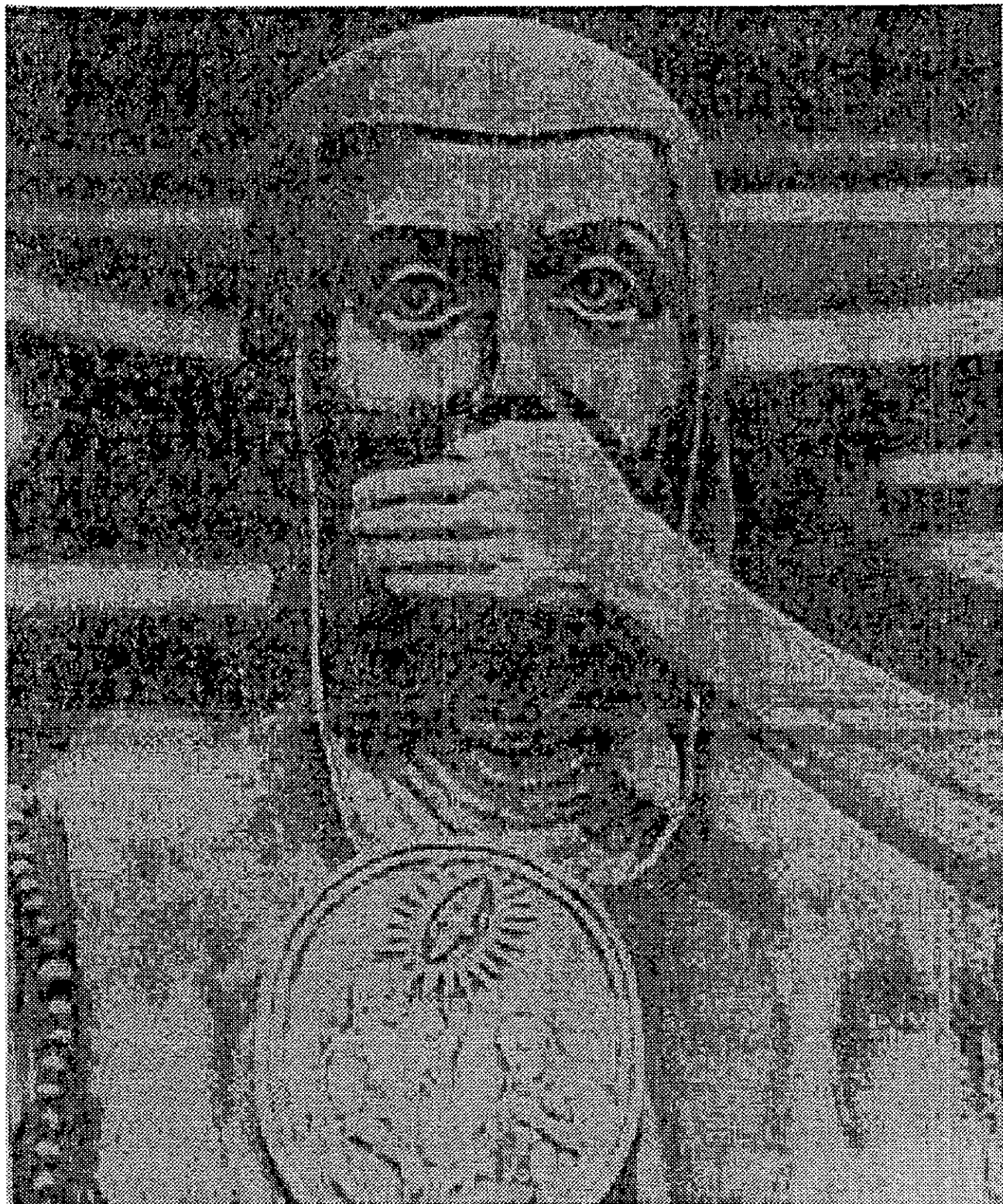
### IMPACTO CULTURAL DEL FEMINISMO EN EL ARTE DE MUJERES EN MÉXICO

IV.1 Antecedentes del feminismo en México.....	126
IV.2 El feminismo de la nueva ola.....	132
IV.3 Influencia del feminismo en la plástica de mujeres.....	139
IV.4 Surgimiento de una autoconciencia de <i>género</i> en el arte de mujeres en México: nuevas propuestas temáticas.....	159

## CAPÍTULO V

### EL DISCURSO VISUAL ARTÍSTICO FEMINISTA

V.1 El arte feminista.....	184
V.2 Surgimiento del arte feminista de México.....	188
2.1 El arte feminista individual.....	188
2.2 El arte feminista grupal.....	202
2.2.1 Tlacuilas y Retrateras.....	202
2.2.2 Polvo de Gallina Negra.....	213
2.2.3 Bio-arte.....	234
CONCLUSIONES.....	237
Bibliohemerografía.....	360



*Retrato de Sor Juana de Enrique Luna de Fotógrafos Independientes, 1981*

## Introducción

El estudio de las mujeres artistas dentro del ámbito institucional de las artes, así como el examen de la gestación de un arte de mujeres en México con conciencia de *género* surgido a mediados de la década de los setenta, que culminará con la emergencia de un arte feminista a principios de la década de los ochenta, se propone, por un lado, comenzar la tarea de documentar cuáles fueron las circunstancias sociohistóricas que enfrentaron las productoras artísticas dentro de su proceso de incorporación al área institucional de la plástica en los siglos XVIII y XIX cuando se registra su presencia en la Academia, a la vez que resaltar su valiosa participación y contribución a la tradición artística mexicana, así como testimoniar la problemática de *género* que atañe a la condición de las creadoras en su quehacer artístico. Por otro, aborda el impacto cultural del denominado feminismo de la nueva ola de la década de los setenta en el arte de mujeres en México, y su influencia en la conformación de una autoconciencia de *género* en artistas como Magali Lara, Rowena Morales, Carla Rippey, Maris Bustamante, Mónica Mayer, Nunik Sauret, Lourdes Grobet, entre otras, quiénes además de los grupos de artistas feministas *Tlacuilas y Retrateras*, *Polvo de Gallina Negra* y *Bio-arte*, introdujeron temáticas de *género* en su discurso visual constituyendo los antecedentes de un arte contemporáneo de mujeres en México que merece ser evaluado en su justa dimensión.

La investigación plantea la inclusión del concepto de *género* como categoría de análisis dentro de la disciplina de historia del arte, ya que resulta fundamental para el estudio de la historia de las mujeres artistas como sujetos activos enfrentados a problemáticas específicas y contextualizados en sus circunstancias sociohistóricas concretas, en tanto que las teorías formalistas, la iconografía, la iconología, la sociología del arte, etcétera, no pueden dar cuenta de los temas que atañen a la condición de las creadoras.

La omisión histórica de las productoras artísticas cometida por la historia del arte tradicional escrita desde el punto de vista masculino, impone la necesidad

de empezar el debate teórico respecto a esta disciplina con el fin de crear un marco conceptual y metodológico que permita avanzar en el análisis del arte de mujeres.

Sin duda las mujeres artistas constituyen un colectivo excepcional dentro de la tradición artística de México, sin embargo, aún se desconoce cómo se gestó el proceso de su incorporación al campo institucional de la plástica. De ahí que el examen de la participación de las creadoras en el arte deba realizarse no sólo desde una perspectiva artística, sino también desde una perspectiva sociológica que descubra la significación real de estas figuras en su aspecto como mujeres y como artistas. Razón por la cual para llegar al núcleo de la investigación que se refiere a la gestación de un arte de mujeres en México con conciencia de *género*, el estudio partió del examen de los antecedentes sociohistóricos de la incursión de la mujer artista en la Academia en los siglos XVIII y XIX, para posteriormente abordar la influencia del feminismo en el arte de mujeres y el proceso que originó el surgimiento de una autoconciencia de *género* en la plástica de mujeres a finales de la década de los setenta, que cristalizó con la emergencia de tres grupos de mujeres artistas autodenominados de arte feminista a principios de la década de los ochenta.

La importancia del objeto de estudio radica en que plantea el análisis del discurso visual del arte de mujeres cuya autoconciencia de *género* reflejó el impacto cultural del feminismo en el arte, pero sobre todo, porque representa el lento proceso vindicadorio del derecho de las mujeres artistas a la autorrepresentación a partir de una mirada propia de su alteridad subjetiva plasmada a través del arte. Discurso que hicieron explícito los grupos de artistas feministas *Tlacuilas y Retrateras*, *Polvo de Gallina Negra* y *Bio-arte*, cuya producción artística abordó los más controvertidos temas de la problemática de *género* mediante la parodia y el pastiche subvirtiendo el discurso hegemónico de la representación con irónico humor, además de que su presencia puede considerarse como representativa del espíritu cultural de una época marcada por el feminismo.

Artistas como Magali Lara, Rowena Morales, Carla Rippey, Maris Bustamante, Mónica Mayer, Nunik Sauret, Lourdes Grobet, Leticia Ocharán, entre otras, además de los grupos de artistas feministas, gestaron los antecedentes de un arte contemporáneo de mujeres en México, que proyectó la construcción de una nueva representación de la identidad femenina en el arte.

En el capítulo primero se expone el análisis epistemológico de la teoría de *género* y su vinculación con el arte a partir de los distintos enfoques teóricos que parten del examen de la simbolización cultural de la diferencia sexual.

El capítulo segundo constituye una visión de *género* de la presencia de la mujer en la Academia, mediante el análisis de las circunstancias sociohistóricas que enfrentaron las productoras artísticas en su proceso de incursión al ámbito institucional de las artes en los siglos XVIII y XIX.

El capítulo tercero exhibe un panorama general de la trayectoria artística de las exponentes más representativas del género de pintura, con el propósito de resaltar su valiosa participación y contribución a las artes en México. Asimismo, aborda la problemática de las productoras artísticas dentro del contexto de la plástica contemporánea a través del testimonio de las propias creadoras sobre su condición de mujeres artistas.

En el capítulo cuarto se desarrolla la perspectiva histórica del feminismo en México desde finales del siglo XIX hasta el siglo XX, y su impacto cultural sobre el arte de mujeres, principalmente a partir de la emergencia del denominado feminismo de la nueva ola de los años setenta.

La influencia cultural del feminismo se puede apreciar en la obra de artistas como Magali Lara, Maris Bustamante, Rowena Morales, Carla Rippey, Lourdes Grobet, Mónica Mayer, por citar algunas, quienes a finales de la década de los setenta introdujeron un discurso visual con temáticas de *género*.

El capítulo quinto estudia la trayectoria de las actividades artísticas de los grupos de arte feminista *Tlacuilas y Retrateras*, *Polvo de Gallina Negra* y *Bio-arte*, gestados a principios de la década de los ochenta, así como sus objetivos, estrategias de trabajo, la reconstrucción documental y examen hermenéutico de



su producción artística, mediante el proceso de recopilación de la obra que incluyó fuentes primarias como hemerografía (catálogos, revistas, folletos, invitaciones, proyectos artísticos, bocetos), videocintas, fotografías, consulta de archivos de autor, etc., además de los testimonios orales basados en la entrevista, a la vez que fuentes secundarias como bibliografía, mientras que el análisis de la obra se realizó con base a su forma, técnica y contenido.

Finalmente se impone precisar que la perspectiva de *género* en el arte, se propone un replanteamiento de la historia del arte "tradicional", al hacer explícita la omisión histórica de la mujer en el arte perpetrada por la historiografía, así como cuestionar el discurso hegemónico de la representación cuyos valores de *género* se sustentan en la ideología patriarcal. Así por ejemplo, en este discurso el elemento iconográfico por excelencia es la mujer quien aparece como un bello objeto pasivo portador de las construcciones culturales del *género*. Esto significa que en el cuerpo femenino se materializan conceptos ideológicos o simbólicos que varían en función de los parámetros estéticos de cada época. De tal manera que las imágenes artísticas de mujeres operan para vehicular un discurso dominante que les es ajeno, a diferencia de las imágenes masculinas que sí participan de él.

El cambio cualitativo de la perspectiva de *género* conlleva la relectura de las fuentes convencionales de la historia del arte desde un nuevo enfoque que permita documentar la presencia de las productoras artísticas, con el objetivo de erigir una genealogía de creadoras que favorezca la autoconciencia histórica de las nuevas generaciones de artistas.

En consecuencia propiciar este tipo de investigaciones resulta vital para la construcción de una historia del arte más global que parta de una política de inclusión.

Cabe subrayar que en el contexto de los estudios de historia del arte en México, aún no se han comenzado las investigaciones que incorporen la perspectiva de *género* en el examen artístico de las mujeres. Por lo tanto, se hace necesario un replanteamiento de la historia de las mujeres artistas sustentado en un enfoque de *género* de la interpretación histórica del arte que fructifique en la

recuperación de la obra de artistas no estudiadas. Es así que la presente investigación aspira a fomentar conciencia de *género*, lo que sin duda redundará en una nueva visión de la cultura más plural y enriquecedora.

## CAPÍTULO I

### LA PERSPECTIVA DE GÉNERO Y SU VINCULACIÓN CON EL ARTE

#### I.1 Feminismo y teoría de género

Abordar el estudio de la participación de las mujeres en el arte, conlleva el análisis epistemológico de la teoría de *género*, en tanto que resulta imprescindible para explicar las relaciones sociohistóricas por las que han atravesado las mujeres artistas en su proceso de incorporación al ámbito institucional de la plástica, así como de las relaciones de *género* en las que se encuentran inmersas, para poder determinar las circunstancias socioculturales que gestaron el fenómeno del surgimiento de un arte de mujeres en México con conciencia de *género* a finales de la década de los setenta, que culminará con la emergencia de un arte feminista a principios de la década de los ochenta.

Sin duda la teoría feminista<sup>1</sup> ha devenido en un *continuum* en transformación, cuyo tema central ha girado en torno a la condición femenina.<sup>2</sup>

La reflexión feminista entendida como una crítica a la cultura dominante y a los valores falologocéntricos<sup>3</sup> en los que ésta se funda, ha cuestionado las

---

<sup>1</sup> Para mayor información sobre la historia del feminismo y la construcción de la teoría feminista véase Gloria Romero Sole, *Historia del feminismo. (siglos XIX y XX)*, España, Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 1995, N. F. Cott, "Feminist Theory and Feminist Movements: the past before us" en Mitchell y Oakley (comps.), *what is feminism?*, Basil Blackwell, Oxford, 1986.

<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 las explican. La situación de las mujeres se basa en su existencia concreta según sus condiciones reales de vida: formación social donde nacen y viven, relaciones de producción-reproducción.

<sup>3</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, "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo", en Hal Foster (*et al.*), *La posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1986, pp. 93-124.

culturas patriarcales y las relaciones de poder en que estas sociedades oprimen a las mujeres.

La conquista de los derechos femeninos podría remontarse hacia el siglo XVIII, pero no es sino hasta el siglo XIX cuando ciertos grupos progresistas se organizan para librar "los combates por la mujer", empresa en la que no casualmente coinciden en el mismo tiempo algunos de los países más desarrollados de Europa y de América. Baste con recordar a manera de ejemplo que, hacia 1869, el filósofo inglés John Stuart Mill publicó su libro *Subjection of Women*, convertido en uno de los clásicos de la literatura feminista, donde enaltecía el valor de la mujer. Es quizás por vez primera que se planteaba la equidad de derechos para la mujer, como el libre acceso a todo tipo de educación, la igualdad de retribución e igualdad jurídica y política, para dignificar la condición femenina. Otro hecho relevante para la historia del feminismo ocurrió ese mismo año en los Estados Unidos de Norteamérica, cuando E. Cady Stanton y Susan B. Anthony fundan *La Asociación Nacional para el Sufragio Femenino*, cuyo principal objetivo fue obtener una enmienda a la Constitución federal que garantizara el voto femenino.

Así desde finales del siglo XIX y principios del XX, la consigna de las feministas se centrará en lograr la dignificación de la condición femenina, a través de la igualdad de los derechos de las mujeres respecto a los de los varones, haciendo un especial énfasis en propugnar por la valoración de una serie de atributos subjetivos considerados como femeninos, como la capacidad emocional, la ternura y la superioridad moral entre otros, para exaltar el papel de esposa y madre. Es importante señalar que el discurso feminista planteaba la **equidad** de los derechos femeninos en relación a los de los varones, más no pretendía la "igualdad" -asimilación- de las mujeres con los hombres. Concepción que implícitamente contenía el reconocimiento del derecho a la diferencia, y que con posterioridad será ampliamente teorizada por el feminismo contemporáneo.

El feminismo de la diferencia se sustentará ante todo en el reconocimiento de igualdad, pero basado en el respeto al derecho a la diferencia que no implique

una jerarquía social inferior. Es así que el nuevo feminismo se plantea investigar el por qué la diferencia sexual involucra desigualdad social.

Desde esta perspectiva la teoría de la construcción cultural de los *géneros*, es una de las categorías que orientan la hermenéutica feminista a partir de los años setenta.

El feminismo contemporáneo se propone demostrar que la marginación y opresión de la mujer, devienen de la forma negativa en que ha sido construida históricamente la identidad *genérica* de lo femenino.

Los antecedentes en los que se sustenta esta propuesta se encuentran en la obra de Simone de Beauvoir (1962), quien en *El segundo sexo* desarrolla una aguda formulación sobre el *género* en donde plantea que las características humanas consideradas como "femeninas" son adquiridas por las mujeres mediante un complejo proceso individual y social, en vez de derivarse "naturalmente" de su sexo, es decir, que se inscriben dentro del orden de la cultura y por lo tanto del orden simbólico.

Esta noción de De Beauvoir marcó la pauta a seguir en la teoría feminista posterior. Sin embargo, el término "género" no surgió en Francia, sino en Estados Unidos. Fueron las feministas norteamericanas quienes lo instauraron a partir de las décadas de los 60 y los 70 como una categoría útil para el análisis de la sociedad y la cultura, empleándolo para subrayar "la cualidad fundamentalmente social de las distinciones basadas en el sexo".<sup>4</sup>

En la actualidad la categoría *género* constituye uno de los cimientos conceptuales más significativos del discurso feminista para explorar uno de los problemas intelectuales y humanos más intrigantes ¿cuál es la verdadera diferencia entre los cuerpos sexuados y los seres socialmente construidos?

Hasta este momento se hace necesario precisar el concepto de *género*, con el fin de aclarar tanto su sentido semántico como analítico.

---

<sup>4</sup> SCOTT, 1996, p. 266.

## I.2 Consideraciones teóricas del concepto de *género*

Sobre la problemática gramatical que plantea el concepto de *género*, es necesario aclarar los diversos significados que dicho término involucra en distintas lenguas, así como su planteamiento teórico para una mejor comprensión.

Así por ejemplo, estudios como los de Joan W. Scott<sup>5</sup> y Marta Lamas<sup>6</sup> han sido abordados para aclarar los distintos significados gramaticales que el término género adquiere en el idioma inglés y en las lenguas romances, para explicar las diferencias semánticas de dicho término y aclarar su significado conceptual.

En el idioma inglés el término *gender* implica una acepción relativa a los sexos (sea como accidente gramatical, sea como engendrar), esta noción aplicada a la propuesta de las académicas feministas anglosajonas sobre el concepto de *género*, que se refiere a la construcción social de la diferencia sexual, expresa con exactitud el sentido analítico de su propuesta teórica, mientras que en castellano el significado de la palabra género, de acuerdo con la definición del diccionario adquiere las siguientes acepciones: "Género es la clase a la que pertenecen las personas o las cosas". "Género se refiere a la clase, especie o tipo".<sup>7</sup> Esto vuelve el término mucho más impreciso en las lenguas romances por ejemplo, donde no existe un equivalente gramatical que traduzca el sentido específicamente de denominación de los sexos del término *gender*. Así por ejemplo el término anglosajón *gender* no se corresponde totalmente con nuestro género en castellano, en inglés tiene una acepción que alude directamente a los sexos, mientras que en castellano se refiere a la clase, especie o tipo a la que

---

<sup>5</sup> SCOTT, 1996, pp.265-302.

<sup>6</sup> LAMAS (1996), pp. 97-125, también véase Gabriela Castellanos Llanos, "Desarrollo del concepto de género en la teoría feminista.", en Gabriela Castellanos Llanos (comp.), *Discurso, Género y Mujer*, Santiago de Cali, Universidad del Valle, Editorial Facultad de Humanidades, Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad, La Manzana de la Discordia, 1994, pp. 19-47, Jill K. Conway, Susan C. Bourque y Joan W. Scott, "El concepto de género", en Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG-UNAM/Miguel Ángel Porrúa, México, 1996, pp. 21-33.

<sup>7</sup> Véase el *Diccionario de uso del español*, de María Moliner, Madrid, Editorial Gredos, 1983.

pertenecen las cosas, a un grupo taxonómico, a los artículos o mercancías que son objeto de comercio y a la tela, es así que:

Decir en inglés “vamos a estudiar el *género*” lleva implícito que se trata de una cuestión relativa a los sexos; plantear lo mismo, en castellano, resulta críptico para los no iniciados: ¿se trata de estudiar qué *género*, un estilo literario, un género musical, o una tela? En castellano la connotación de *género* como cuestión relativa a la construcción de lo masculino y lo femenino sólo se comprende en función del género gramatical, pero sólo las personas que ya están en antecedentes del debate teórico al respecto lo comprenden como relación entre los sexos, o como simbolización o construcción cultural.<sup>8</sup>

Situación que ha propiciado la tergiversación del verdadero significado del concepto de *género*, al que muchas de las veces se le vincula con lo sexual o bien con “lo relativo a las mujeres”. Otra de las razones que ha originado esta confusión se debe en parte, a la utilización del término *género* como una táctica de camuflaje empleada para evitar las reacciones antifeministas y misóginas opositoras a cualquier trabajo sobre mujeres o específicamente dirigido a ellas.

Una vez hechas estas consideraciones la propuesta teórica del concepto de *género* se explica como “una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado”,<sup>9</sup> producto de la elaboración simbólica de la diferencia sexual entre hombres y mujeres. El *género* refiere a una forma de denotar las “construcciones culturales” en que son definidas las identidades subjetivas de los géneros femenino y masculino.

Joan W. Scott (1996) señala además, que la categoría *género* alude no solamente a la construcción cultural de la diferencia sexual, sino que también se puede emplear para designar las relaciones sociales entre los sexos:

(...) para sugerir que la información sobre las mujeres es necesariamente información sobre los hombres, que un estudio implica al otro. Este uso insiste en que el mundo de las mujeres es parte del mundo de los hombres, creado en él y por él. Este uso rechaza la utilidad interpretativa de la idea

---

<sup>8</sup> LAMAS, 1996 (b), p. 328.

<sup>9</sup> SCOTT, 1996, p. 271.

de las esferas separadas, manteniendo que el estudio de las mujeres por separado perpetúa la ficción de que una esfera, la experiencia de un sexo, tiene poco o nada que ver con la otra.

<sup>10</sup>

El planteamiento de Scott aclara una cuestión básica en la utilización de la categoría *género*, ya que muestra que las relaciones sociales entre los sexos, no se plantean de manera unilateral, sino que necesariamente implican una interacción entre ambos sexos. Desde esta perspectiva se derriba la ficción de que al hablar de "género" o de "estudios de la mujer", se eluda la existencia de un mundo convergente con la experiencia de mujeres y de hombres.

Finalmente habría que señalar que el surgimiento de la categoría *género* obedece a la confluencia de dos tendencias académicas contemporáneas: los "estudios de las mujeres" (*women's studies*), por una parte, y dos posiciones teóricas, por otra parte: el feminismo radical y los análisis de discursos, de cultura y prácticas sociales de corte postestructuralista.<sup>11</sup>

A grandes rasgos los "estudios de las mujeres" pusieron el énfasis en el problema de la identidad de la mujer, el interés por examinar y cuestionar las relaciones sociales entre hombres y mujeres, y las posiciones políticas de las distintas vertientes feministas. En cuanto a los análisis de discursos y prácticas sociales de tipo postestructuralista, los estudios de *género* insistieron en la importancia de considerar siempre un término de comparación al examinar cualquier realidad cultural, a fin de no considerar sus rasgos en términos absolutos.

El feminismo cultural (o, como se le conoce más comúnmente, el feminismo radical), es el que considera el *género* como la diferencia entre dos culturas: por un lado la dominante, construida por los hombres y basada en la opresión, la violencia, el anhelo de controlar el mundo sin respetar sus ritmos de vida, y, por otro lado, la cultura de las mujeres, caracterizada por la sensibilidad, la ternura, el amor a la paz, la capacidad de nutrir, el respeto por los ciclos de la naturaleza de

---

<sup>10</sup> Citada por LAMAS, 1996 (b), pp. 329-330.

<sup>11</sup> CASTELLANOS LLANOS, 1994, p. 22.



la vida. Desde esta perspectiva se plantea la cultura femenina como alternativa a la cultura dominante.<sup>12</sup>

En este contexto los estudios feministas han abordado la problemática de *género*, desde diversos enfoques teóricos.<sup>13</sup>

### **1.3 El *género*: el análisis de su representación**

Plantear el tema de la representación del *género*, involucra rebasar los postulados del *género* como diferencia sexual, para proponer el análisis de su simbolización cultural.

La concepción del *género* como una construcción simbólica, establecida sobre los datos biológicos de la diferencia sexual, es un tema ampliamente desarrollado por Gayle Rubin, quien aporta una interesante categoría de análisis denominada como el sistema sexo/género.

El sistema sexo/género ha sido definido por Rubin como “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas.”<sup>14</sup> Dicho sistema es inherente a cualquier tipo de sociedad, pero tiene variaciones. Es un sistema sobredeterminante para la existencia social ya sea colectiva o individual.

Dentro de esta lógica lo que cuenta realmente es cómo se determina culturalmente el sexo. Para ello cada sociedad cuenta con su sistema sexo/género, una manera propia de organizarse por la cual la materia prima

---

<sup>12</sup> Sobre las implicaciones de estas posturas véase el análisis de Gabriela Castellanos sobre el “Desarrollo del concepto de género en la teoría feminista.”, en Castellanos Gabriela (comp.), *Discurso, Género y Mujer*. Santiago de Cali, Universidad del Valle, Editorial Facultad de Humanidades, Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad, La Manzana de la Discordia, 1994, pp. 19-47.

<sup>13</sup> Al respecto Joan Scott señala tres posiciones básicas. La primera como un esfuerzo definitivamente feminista, intenta explicar los orígenes del patriarcado. La segunda se centra en la tradición marxista y busca en ella un compromiso con las críticas feministas. La tercera es aquella identificada fundamentalmente con la corriente posestructuralista francesa y los teóricos anglo-americanos de las relaciones-objeto. Esto es, que se basa en esas distintas escuelas del psicoanálisis para explicar la producción y reproducción de la identidad de género del sujeto. SCOTT, 1996, p. 273.

<sup>14</sup> RUBIN, 1996, p. 37.

biológica del sexo y la procreación humanas son moldeadas por la intervención social y satisfechas de acuerdo con ciertas convenciones, que por más extrañas o primitivas que parezcan desde una perspectiva actual, podrían ser equivalentes a las de las sociedades modernas.<sup>15</sup>

De acuerdo con lo anterior el sistema sexo/género es una representación construida. El *género* no es el sexo, sino una representación del individuo en términos de una relación social que lo antecede. Por ello si bien existe unanimidad respecto a la valoración de la diferencia sexual, como una condición universal presente en todas las culturas, etnias, razas, clases, y épocas históricas, no sucede lo mismo en cuanto a la valoración simbólica de esa diferencia. Es así que coexisten en el planeta, una gran variedad de formas culturalmente impuestas por el *género* que norman la conducta social de los individuos, y que a su vez pueden variar en distintos momentos históricos. Esta noción implica que mientras la diferencia de *género* se manifiesta en relaciones asimétricas entre los sexos, no se manifiesta ante la diferencia sexual como tal.

Dentro del sistema sexo/género las concepciones culturales acerca de lo masculino y lo femenino como categorías complementarias pero mutuamente excluyentes -en el que todos los seres humanos son colocados- configuran en cada cultura un sistema particular de *géneros*, un sistema simbólico o de significados. Estas estructuras conceptuales a su vez, establecen correlaciones entre el sexo y determinados contenidos culturales, de acuerdo con ciertos valores y jerarquías sociales. A pesar de que los significados varían de cultura a cultura, cualquier sistema de sexo/género está siempre íntimamente en relación con determinados factores políticos y económicos presentes en toda sociedad particular.<sup>16</sup> En este contexto, la construcción cultural del sexo y su transformación en *género*, así como la asimetría que caracteriza en todas las culturas a los sistemas genéricos, se pueden entender de acuerdo con Jane F. Collier y Michelle

---

<sup>15</sup> RUBIN, 1996, p. 44.

<sup>16</sup> LAURETIS, 1992, p. 238.

Z. Rosaldo como los procesos "sistemáticamente vinculados con la organización de la desigualdad social".<sup>17</sup>

Con su planteamiento Rubin reconoce el lugar crucial de la sexualidad en la sociedad, al mismo tiempo que niega la existencia de una esencia común entre las mujeres por el sólo hecho de poseer sexo femenino, lo cual implica un reconocimiento de las condiciones sociales de igualdad y, a la vez, de diferencia con los otros.

Además es importante mencionar que se han propuesto otros nombres para señalar el sistema sexo/género como "modo de reproducción" y "patriarcado". Estos conceptos de acuerdo a Rubin, pueden conducir a confusión, ya que la autora encuentra ciertas limitaciones en ambos: modo de reproducción designaría restringidamente lo sexual frente al concepto más amplio de "modo de producción". Esta terminología vincula la "economía" con la producción, y el sistema sexual con la "reproducción", y por ende limita la riqueza de ambos sistemas, puesto que en los dos tienen lugar "producciones" y "reproducciones". Por lo tanto el sistema sexo/género involucra más que a la estricta reproducción biológica al nivel de la producción cultural y simbólica.

En cuanto al término "patriarcado" éste se introdujo para distinguir las fuerzas que mantienen el sexismo de otras fuerzas sociales, como el capitalismo. No obstante, el "patriarcado" no funciona para designar algunos sistemas sexualmente estratificados, en los que el poder de los varones no surge de su función en tanto padres o patriarcas. El sistema patriarcal se refiere, en rigor, a un sistema históricamente determinado. Por tanto es inexacto aplicarlo a otras situaciones en las que la dominación aunque sea masculina, se establece mediante otros mecanismos, con preponderancia de lo simbólico.

Con el desarrollo de este concepto, Rubin niega las propuestas que explican la subordinación de las mujeres, basadas en una aparente aplicación universal: familia, trabajo, matrimonio, esfera doméstica. A su vez, la instauración del sistema sexo/género puede ampliar por un lado, el horizonte de la

---

<sup>17</sup> Citadas por LAURETIS, 1992, p. 238.

investigación, en primer lugar al relativizar en términos históricos y culturales una serie de modos y convenciones que han sido entendidos y asumidos como naturales e inmutables, pero también porque permite distinguir entre la necesidad humana de crear un ordenamiento sexual, y los modos imperfectos y opresivos en que prácticamente se organizan éstos. Por otro lado, permite comprender que si bien ese sistema adquiere formas específicas en la sociedad capitalista contemporánea, formas vinculadas a la economía, contiene al igual una lógica en sí mismo en tanto sistema; dentro de esa autonomía es que debe ser inteligible a la vez que perfectible. Es dentro del discurso acerca de la sexualidad y de los géneros donde se debe establecer su comprensión crítica.

Otro aspecto que hay que resaltar del análisis de Rubin, es el estudio de lo que ella ha denominado lecturas exegéticas de Lévi-Strauss y Sigmund Freud.<sup>18</sup> Esta propuesta de Rubin contiene ciertas interpretaciones iluminadoras para el entendimiento de la problemática de la construcción cultural de los géneros y de la sexualidad humana.

En el sistema social trazado por Karl Marx, el hecho de ser mujer u hombre no resulta significativo, los seres humanos son trabajadores, campesinos o capitalistas. Por lo tanto Rubin contrasta esta visión con la de los mapas sociales trazados por Freud y Lévi-Strauss, donde sí existe un profundo reconocimiento del lugar otorgado a la sexualidad, así como a las diferencias entre la experiencia social de hombres y mujeres.

Sin duda uno de los textos que resulta relevante dentro del análisis de la representación, es el de Teresa de Lauretis,<sup>19</sup> *La tecnología del género*, donde la autora introduce en la investigación sobre el *género* el examen de su representación. De Lauretis propone que la construcción del sexo en *género* es el producto a la vez que el proceso de su representación, pero también de su autorepresentación.

---

<sup>18</sup> Nos referimos al texto de Gayle Rubin "El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo", en Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG-UNAM/Miguel Ángel Porrúa, México, 1996, pp. 35-96.

De acuerdo con el planteamiento de Teresa de Lauretis la concepción del *género* como diferencia sexual implica varias limitaciones que constriñen al pensamiento crítico feminista.

La primera limitación que presenta la noción de diferencia(s) sexual(es) consiste en concebir una oposición universal de los sexos "(la mujer como la diferencia respecto del hombre y ambos términos universalizados; o la mujer como diferencia simplemente y, por lo mismo, igualmente universalizada)".<sup>20</sup>Lo cual impide articular las verdaderas diferencias existentes "entre las mujeres mismas o, quizá más exactamente, las diferencias *en el interior del conjunto de las mujeres*".<sup>21</sup>Por lo tanto, pensar dentro del marco conceptual de la oposición binaria equivale a negar las singularidades específicas de las mujeres reales al concebirlas como "simples personificaciones más o menos complejas, de alguna feminidad metafísico-discursiva."<sup>22</sup>

En este contexto continuar planteando el problema del *género* en los términos del discurso patriarcal occidental, significa mantener al pensamiento feminista subordinado al lenguaje hegemónico, articulado a lo que "Fredric Jameson denominaría como "el inconsciente político" de los discursos culturales dominantes y de las "narraciones maestras" que los rigen ya sean de índole biológica, médica, legal, filosófica o literaria."<sup>23</sup>Lo cual sin duda representa una aporía para el discurso feminista.

Una segunda limitación de la noción de diferencia(s) sexual(es) consiste en que tiende a retener a la vez que a recuperar el potencial epistemológico radical del pensamiento feminista. Este potencial se refiere a la posibilidad de concebir de una manera distinta al sujeto sexual y a las relaciones entre subjetividad y sociabilidad. Ciertamente se trata de un sujeto constituido en *género*:

---

<sup>19</sup> Teresa de Lauretis, "La tecnología del género.", en Ramos Escandón, Carmen (comp.), *El género en perspectiva*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, pp. 231-277.

<sup>20</sup> LAURETIS, 1992, p. 232.

<sup>21</sup> LAURETIS, 1992, p. 233.

<sup>22</sup> LAURETIS, 1992, p. 233.

<sup>23</sup> Citado por LAURETIS, 1992, p. 232.

(...) pero no exclusivamente merced a la diferencia sexual, sino sobre todo a través de diversos lenguajes y representaciones culturales; un sujeto engendrado y que adquiere un género al experimentar las relaciones de raza y clase tanto como las relaciones sexuales; un sujeto que, en consecuencia, no es unitario sino múltiple y que no se encuentra tan dividido cuanto en contradicción.<sup>24</sup>

Por lo tanto, para poder concebir de una manera diferente a este otro sujeto, es preciso establecer los nexos de esta mutua contención del *género* y la(s) diferencias sexual(es) para proceder a su deconstrucción.

Continuando con el planteamiento de Teresa de Lauretis transgredir la diferencia sexual que establece el *género* y las nociones que de ello se derivan, puede ser posible mediante la deconstrucción de los discursos dominantes. Para lograrlo Lauretis propone pensar al *género* de forma similar a la teoría elaborada por Michel Foucault sobre la sexualidad. Esto es, como el producto de “una tecnología del sexo”. La tesis de Foucault considera que la sexualidad lejos de ser un asunto privado e íntimo, es construida por la cultura y el aparato ideológico dominante que de ella se deriva. De acuerdo con lo anterior las prohibiciones y reglas que atañen a los comportamientos sexuales ejercidas ya sea por autoridades religiosas, jurídicas o científicas, lejos de constreñir o reprimir a la sexualidad, la han producido y continúan produciéndola, en el mismo sentido en el que la maquinaria industrial produce bienes o mercancías; al hacerlo, producen también relaciones sociales.

Siguiendo la tesis de Michel Foucault, Teresa de Lauretis desarrolla su teoría sobre el *género* -como representación y autorepresentación- como el producto de diversas tecnologías sociales como el cine, de los discursos institucionalizados, de diversas epistemologías y prácticas críticas, así como de las prácticas de la vida cotidiana:

De esta manera podríamos afirmar que, como ocurre con la sexualidad el género no es una propiedad de los cuerpos ni algo existente desde el origen en los seres humanos, sino que

---

<sup>24</sup> LAURETIS, 1992, p. 233.

es “el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales.”<sup>25</sup>

Para fundamentar su teoría sobre la representación del *género* Teresa de Lauretis desarrolla cuatro posiciones básicas:

1. 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.
2. La representación del género es su construcción. Por eso puede afirmarse que en el sentido más elemental, todo el arte y la alta cultura de Occidente constituyen la impresión, el bajorrelieve de la historia de esa construcción.
3. La construcción del género sigue realizándose con tanta intensidad en nuestros días como en el pasado. Además, se lleva a cabo continuamente no sólo ahí donde uno esperaría que ocurriese de modo privilegiado -en los medios de comunicación, en las escuelas privadas y públicas, en los tribunales, en la familia, sea ésta nuclear, extensa o centrada en un solo progenitor-. La construcción del género también tiene lugar, si bien de modo menos obvio, en la academia, en la comunidad intelectual, en las prácticas artísticas de vanguardia y en la elaboración de las teorías radicales y sin duda más específicamente en el feminismo.
4. Paradójicamente, en consecuencia, la construcción del género también se lleva a cabo a través de su desconstrucción. Esto es, se realiza mediante cualquier discurso, sea o no feminista, que tienda a descartarlo como una representación ideológica errónea.

El análisis y la crítica de las cuatro proposiciones dan pie a la autora para sugerir que el discurso sobre el *género*, es vital para el feminismo, al igual que el esfuerzo por crear nuevos espacios de discurso desde una perspectiva proveniente “de algún otro lugar”,<sup>26</sup> hasta ahora no hallado.

---

<sup>25</sup> LAURETIS, 1992, p. 234.

<sup>26</sup> LAURETIS, 1992, p. 270.

En este contexto las teorías sobre el *género* han avanzado de una referencia a la diferencia sexual a una visión epistemológica que concibe a la subjetividad y su relación con la sociedad de una manera más compleja. De ahí que muchos de los estudios sobre *género* compartan la perspectiva de que el *género* es una construcción simbólica determinada por la diferencia sexual.

Finalmente habría que hacer hincapié en que al proponer la categoría de *género*, para explicar los procesos de relación entre mujeres y hombres, no se plantea partir de una sólo perspectiva teórica para analizar la compleja naturaleza multidimensional y polivalente del entramado social.

Si bien el *género* constituye un elemento fundamental en las identidades de las mujeres, la relación social entre los géneros adquiere una complejidad en el desenvolvimiento de la urdimbre social que no puede explicarse únicamente desde la perspectiva de *género*, sino que se suma y yuxtapone a otras diferencias sociales.

De hecho coexisten otras formas de desigualdad social institucionalizadas a partir de las diferencias, que operan no solamente en referencia al *género*, sino a otros niveles, como las diferencias de clase, de raza, entre nacionales y extranjeros, entre generaciones, y muchas más, que se simbolizan marcando exclusiones o inclusiones.<sup>27</sup>

Asimismo, se debe distinguir el carácter diverso de las diferencias y la amplia combinación que puede existir entre ellas. Reconocer la multiplicidad de posiciones de sujeto<sup>28</sup> y de identidades de las mujeres y de los hombres, implica problematizar de manera más compleja las relaciones humanas, y evitar reducirlas a una lógica parcial que se sitúa desde el "patriarcado", o bien, que parte de "la opresión de las mujeres en razón de su sexo".

---

<sup>27</sup> LAMAS, 1992, pp. 40-41.

<sup>28</sup> Las posiciones de sujeto aluden a las diversas relaciones sociales estructuradas que comparten los individuos en la sociedad, y que operan como punto de referencia para lograr conformar voluntades colectivas. Desde esta perspectiva, los individuos se encuentran inmersos en múltiples relaciones sociales estructuradas y poseen identidades varias que los remiten tanto a múltiples opresiones, como a una extensa gama de oportunidades y limitantes para su acción. TUÑÓN PABLOS, 1997, p. 13.



Sobrepasar este reduccionismo conlleva la necesidad de examinar: "(...) la articulación que existe entre las distintas desigualdades sociales llegando a distinguir, en situaciones históricas precisas, cuándo el conflicto entre los géneros es el dominante, cuándo son los otros y cómo se interceptan, potencian o neutralizan el conflicto entre los géneros con los otros conflictos".<sup>29</sup>

Desde esta perspectiva el enfoque de *género* refuerza las potencialidades de nuevos campos de estudio entre los cuales se encuentran la historia de las mujeres, los estudios de la literatura femenina, la investigación sociológica o histórica de aspectos privados de la vida, así como el de las prácticas artísticas femeninas. Aunque estas nuevas áreas académicas pueden existir sin modificar los paradigmas existentes en las ciencias sociales,<sup>30</sup> el concepto de *género* encierra un enorme potencial teórico, capaz de modificar radicalmente los métodos, los procesos de análisis y muchas posiciones hoy inflexibles en los estudios sociales en diversas disciplinas.<sup>31</sup>

#### **I.4 Cultura y género**

Al abordar la constitución de la identidad femenina como un hecho cultural y no biológico, habría que examinar el concepto de cultura, que hace posible la construcción simbólica del *género*.

El concepto de cultura puede definirse como el resultado de la acción de la relación de los seres humanos entre ellos mismos, en su acción sobre la naturaleza y sobre la sociedad; como el conjunto de características propias, comunes y diversas de los seres humanos, frente a todos los otros seres vivos que los distingue de ellos.

La cultura es la expresión de las diferentes formas de vida construidas por los seres humanos en relación con la naturaleza desde sus particulares formas sociales.

---

<sup>29</sup> Teresita de Barbieri, citada por TUÑÓN PABLOS, 1997, p. 17.

<sup>30</sup> SCOTT, 1996, pp. 267-268.

Al decir de Leslie White:

La categoría u orden cultural de fenómenos comprende hechos que dependen de una facultad peculiar de la especie humana, a saber, la capacidad de usar símbolos. Estos hechos son las ideas, creencias, idiomas, herramientas, utensilios, costumbres, sentimientos de instituciones que constituyen la civilización de cualquier pueblo, independientemente de tiempo, lugar o grado de desarrollo. La cultura pasa de una generación a otra, o una tribu la puede tomar libremente de otra. Sus elementos interactúan entre sí de acuerdo con principios que le son propios. La cultura constituye así una clase suprabiológica, o extrasomática, de hechos, un proceso *sui generis*.<sup>32</sup>

Asimismo, la cultura alude al contenido de la construcción histórica de los seres humanos. Por lo tanto es condición *sine qua non* de los mismos su constitución histórica. La condición de las mujeres es histórica en tanto que difiere de lo natural. Es opuesta a la llamada naturaleza femenina, es contraria al conjunto de cualidades y características atribuidas sexualmente a las mujeres.

Desde esta perspectiva se puede afirmar que es dentro del ámbito de la cultura donde se construyen las identidades simbólicas de los *géneros* femenino y masculino. Es mediante el proceso de constitución del orden simbólico de una sociedad, que se fabrican las ideas de lo que deben ser las mujeres y los hombres, ya que el ámbito social es más que un territorio, es un espacio simbólico definido por la imaginación y determinante en la construcción de la autoimagen de cada individuo.

El poder simbólico ha sido definido por el sociólogo francés Pierre Bourdieu como: "(...) un poder de construcción de la realidad que tiende a establecer un orden gnoseológico".<sup>33</sup> El simbolismo potencia la función de comunicación social, por ser precisamente los símbolos instrumentos de conocimiento y comunicación, que hacen posible un consenso sobre el sentido del mundo.

---

<sup>31</sup> CASTELLANOS LLANOS, 1994, p. 21.

<sup>32</sup> Citada por LAGARDE, 1993, p. 28.

<sup>33</sup> Citado por GARCÍA CANCLINI, 1990, p. 39.

Para Umberto Eco la dimensión simbólica es definida como una producción de sistemas de significación regulados por procesos de comunicación.<sup>34</sup>

Desde el punto de vista de la semiótica,<sup>35</sup> la cultura es definida como una *pauta de significados*,<sup>36</sup> es decir, la dimensión simbólicoexpresiva en donde se sintetiza la experiencia social, convirtiéndose en una especie de memoria consciente e inconsciente, actual y virtual de conocimientos, valores, tradiciones y costumbres. En síntesis la cosmovisión.

A su vez, las prácticas sociales se manifiestan en el *habitus*,<sup>37</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 estructuras 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.

Por tanto, la construcción de la identidad social constituye un proceso cultural, que se interioriza mediante una serie de conductas y prácticas condicionadas por el entorno social. Pero también, a través de la subjetividad traducida en signos, objetos materiales, e instituciones, que simbolizan una realidad sociocultural.

Dentro de este contexto la identidad social se define en primer lugar, por las prácticas sociales y el significado colectivo que ellas adquieren. En segundo lugar por la ideología que: "funge como un instrumento necesario, que tamiza las

---

<sup>34</sup> Ver Umberto ECO, 1978.

<sup>35</sup> El estudio semiótico de la cultura como un sistema de comunicación, asume que todas las formas de comunicación funcionan como emisión de mensajes basados en códigos subyacentes, es decir enmarcados en convenciones culturales. La semiótica se aplica como la teoría de los signos y de los sistemas signicos. Al respecto, Reznikov plantea que: "El signo es un objeto (fenómeno o acción) material percibido sensorialmente, que interviene en los procesos cognoscitivo y comunicativo presentando o sustituyendo otro objeto (u objetos) y que se utiliza para percibir, conservar, transformar y retransmitir una información relativa al objeto representado o sustituido. El objeto introducido o representado por el signo es un objeto designado. (...) el significado del signo es el reflejo generalizado y socialmente inteligible del objeto." REZNIKOV, pp. 15, 50.

<sup>36</sup> El significado es una representación psíquica de la cosa, no es una cosa. "La significación puede concebirse como un proceso. Se trata del acto que une el significante y el significado." BARTHES, 1970, p. 55.

<sup>37</sup> BOURDIEU, 1984, p. 93.

experiencias colectivas e individuales.”<sup>38</sup> La ideología conforma un cuerpo de representaciones existentes en determinadas prácticas sociales e institucionales.

José Carlos Aguado y María Ana Portales, señalan que: “(...) la identidad social puede comprenderse básicamente como una construcción de sentido social, es decir, como una construcción simbólica.”<sup>39</sup> Una red de relaciones sociales de significación que sustentan la identidad y otorgan sentido a las experiencias y actos sociales. Por ello el estudio de las formas de representación de la vida social en la dimensión cultural implica un proceso interpretativo. Dice Clifford Geertz:

(...) considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por tanto no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significados; lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en la superficie.<sup>40</sup>

Desde la antropología el concepto de cultura ha sido analizado, cuestionado y ampliado. Así por ejemplo, y de acuerdo a la teoría propuesta por Lévi-Strauss, todas las sociedades tienden a pensar sus propias divisiones internas mediante el esquema conceptual que separa la naturaleza de la cultura. -lo crudo de lo cocido, lo salvaje de lo doméstico- de donde se asimila a las mujeres a lo natural y a los hombres a lo cultural. Planteamiento que resultó un terreno fértil para la antropología al investigar qué era lo innato y qué era lo adquirido en las características masculinas y femeninas de las personas.

Para este antropólogo la gran variedad de fenómenos culturales podían ser comprendidos mediante *códigos e intercambios*.<sup>41</sup> Esto implica que las unidades del discurso cultural son creadas por el principio de oposición binaria y unos cuantos principios subyacen en las reglas a través de las cuales esas unidades se combinan para dar lugar a los productos culturales existentes: mitos, reglas de matrimonio, arreglos totémicos, etcétera. En suma, para Lévi-Strauss las culturas

---

<sup>38</sup> AGUADO, 1991, p. 32.

<sup>39</sup> AGUADO, 1991, p. 32.

<sup>40</sup> GEERTZ, 1937, p. 20.

<sup>41</sup> Citado por LAMAS, 1996 (b), p. 336.

son básicamente sistemas de clasificación, y las producciones institucionales e intelectuales se construyen sobre estos sistemas clasificatorios.

Fundamentalmente el examen estructural reside en diferenciar los conjuntos básicos de oposiciones binarias que subyacen a un fenómeno cultural complejo, y en exhibir las formas en que ese fenómeno es al mismo tiempo, una expresión de esas oposiciones y una reelaboración de ellas. El conjunto de los conjuntos importantes de oposiciones en una cultura revela los ejes del pensamiento y los límites de lo pensable en una cultura dada.<sup>42</sup>

En este contexto las investigadoras feministas propusieron el debate “naturaleza *versus* cultura” para analizar el origen biológico o social de la opresión de las mujeres demostrando el androcentrismo en esta ciencia.

De acuerdo con lo anterior la perspectiva de *género* plantea el análisis de la identidad de *género* mediante la construcción simbólica de los sexos, a través del estudio del universo de ideas, mitos y creencias que han sido elaboradas e impuestas por la cultura para representar los modelos de masculinidad y de feminidad dentro de un orden social determinado. De ahí que resulte básico el examen de la construcción simbólica de las identidades de *género* para poder explicar los procesos de significación cultural que generan represión y opresión hacia las mujeres, y que a su vez son incuestionables y asumidos como “naturales”. Por tanto, el análisis de la representación del *género* resulta primordial en el proceso que pone en marcha los mecanismos subjetivos que producen violencia simbólica y real en las vidas concretas de las mujeres.

Dentro de este orden de ideas los estudios feministas se han dado a la tarea de examinar las distintas teorías que parten del examen de la simbolización cultural, para explicar de qué manera se construye la subjetividad *genérica* de la feminidad y de la masculinidad.

La corriente feminista post-estructuralista por ejemplo, tiene su base en el pensamiento de autores como Jacques Lacan, Julia Kristeva, Jacques Derrida y Michel Foucault. Siendo muy diferentes entre sí, coinciden en deslegitimar la idea

---

<sup>42</sup> LAMAS, 1996 (b), p. 337.

elaborada por el humanismo sobre la existencia de una esencia natural del ser humano, en la que a pesar de las diferencias entre ricos y pobres, blancos y negros, mujeres y hombres, existe una única naturaleza humana, que es la misma en todas las épocas; las divergencias (raciales, de clase o de *género*) son sólo aparentes. El post-estructuralismo se ha impuesto la tarea de desmontar esta idea, “deconstruyendo” el humanismo. Se aspira, así, a mostrar que las personas definen sus ideas y sus comportamientos por medio de su relación con la cultura.

Jacques Derrida muestra como la cultura occidental entiende toda la realidad con base en dicotomías, u oposiciones binarias: hombre/mujer, cultura/naturaleza, razón/sentimiento, positivo/negativo. En la tradición occidental, el primero de cada uno de estos dos términos se supone superior al otro. La supuesta igualdad de los hombres pregonada por el humanismo liberal no es más que una trampa ideológica, ya que el modelo de “Hombre” es realmente un varón, blanco, burgués, europeo.

Para escapar a la esclavitud de estas estructuras mentales, es necesario, según la perspectiva post-estructuralista, deconstruir estas supuestas diferencias para afirmar la diferencia total, subvertir la estructura misma. Por lo tanto, el enfoque de *género* ha partido del análisis de la lógica bipolar de las oposiciones binarias para cuestionar el papel que dichas oposiciones juegan dentro de la construcción simbólica del *género*. Al respecto Craig Owens señala lo siguiente:

La crítica del binarismo se desdeña a veces como moda intelectual; sin embargo, es un imperativo intelectual, puesto que la oposición jerárquica de términos marcados y no marcados (la decisiva/divisiva presencia/ausencia del falo) es la forma dominante de representar la diferencia y justificar su subordinación en nuestra sociedad. Así pues, lo que debemos aprender es cómo concebir diferencia sin oposición.<sup>43</sup>

Así por ejemplo, Pierre Bourdieu comparte esta visión señalando que las estructuras cognitivas se inscriben a partir del mecanismo básico y universal de la oposición binaria de la siguiente manera:

---

<sup>43</sup> OWENS, 1986, p. 100.

(...) las personas dominadas, o sea las mujeres aplican a cada objeto del mundo (natural y social) y en particular a la relación de dominación en la que se encuentran atrapadas, así como a las personas a través de las cuales esta relación se realiza, esquemas no pensados de pensamientos que son el producto de la encarnación de esta relación de poder en la forma de pares (alto/bajo, grande/pequeño, afuera/adentro, recto/torcido, etcétera) y que por lo tanto las llevan a construir esta relación desde el punto de vista del dominante como natural.<sup>44</sup>

Es por esta razón, que para Bourdieu la lógica del *género* basada en la concepción de las oposiciones binarias asume la forma paradigmática de la *violencia simbólica*, definida por este sociólogo como aquella violencia que se ejerce sobre un agente social con su complicidad o consentimiento.<sup>45</sup>

En la dimensión simbólica Bourdieu ubica el estatuto de inferioridad que les es asignado a las mujeres casi de manera universal:

Para explicar el hecho de que las mujeres, en la mayoría de las sociedades conocidas, están consignadas a posiciones sociales inferiores, es necesario tomar en cuenta la asimetría de estatus adscrito a cada género en la economía de los intercambios simbólicos. Mientras que los varones son los sujetos de las estrategias matrimoniales, a través de las cuales trabajan para mantener o aumentar su capital simbólico, las mujeres son siempre tratadas como objetos de dichos intercambios, en los que circulan como símbolos adecuados para establecer alianzas. Así, investidas de una función simbólica, las mujeres son forzadas continuamente a trabajar para preservar su valor simbólico, ajustándose, amoldándose al ideal masculino de virtud femenina, definida como castidad y candor, y dotándose de todos los atributos corporales y cosméticos capaces de aumentar su valor físico y su atractivo.<sup>46</sup>

El planteamiento de Bourdieu es relevante en tanto que señala que el poder masculino radica en que legitima una relación de dominación sustentada en

---

<sup>44</sup> Citado por LAMAS, 1996 (b), p. 345.

<sup>45</sup> Citado por LAMAS, 1996 (b), p. 345.

<sup>46</sup> Citado por LAMAS, 1996 (b), p. 347.

una concepción biologicista, que en sí misma no es más que una construcción social biologizada.

Por ello Pierre Bourdieu hace énfasis en que es precisamente a través de la lógica de los intercambios simbólicos de capital, que se perpetúa el poder de dominación masculino.

Para Bourdieu la representación del mundo social está constituida por la distribución diferenciada de *propiedades* -origen social, ingresos, nivel de instrucción- que otorgan poder y fuerza a quien las posea. La posición que ocupen los agentes sociales se traduce en su capacidad de poseer poder económico o cultural: "El campo social se puede describir como un espacio pluridimensional de posiciones."<sup>47</sup>

Los campos culturales aluden a la ciencia, la filosofía y el arte, mientras que la posición de los agentes está distribuida en función del volumen global del capital del que disfruten, y en función de la composición de este capital. Esto es, por las diferentes especies de capital que se posee.

Un ejemplo sería el capital cultural, representado por la acumulación histórica de una serie de conocimientos, habilidades, creencias, etcétera, en algún campo específico, como el científico o el artístico, y en donde se manifiestan dos posiciones: quienes lo detentan y quienes aspiran a poseerlo.

Los miembros participantes en un determinado campo, tienen un conjunto de intereses comunes, un lenguaje, una complicidad, y quienes dominen el capital acumulado, fundamento de poder y de autoridad, tienden a adoptar estrategias de conservación y ortodoxia.

Bourdieu afirma que es dentro de la lógica del capital simbólico que se sustenta la dominación de la mujer por el hombre, ya que:

(...) la asimetría fundamental entre hombres y mujeres instituida en la construcción social del parentesco y el matrimonio: ésa entre sujeto y objeto, agente e instrumento. Y es la relativa autonomía de la economía del capital simbólico la que explica cómo la dominación masculina se puede

---

<sup>47</sup> BOURDIEU, 1990, p. 283.



perpetuar a sí misma a pesar de transformaciones en el modo de producción.<sup>48</sup>

Desde la perspectiva feminista contemporánea se ha insistido en vindicar el derecho femenino a la diferencia, no sustentado en la lógica de las oposiciones binarias. Demostrar que el ser mujer es producto de lo concreto histórico, diferente y por lo tanto distinto y no opuesto al ser hombre. Es decir, la mujer no se construye como oposición simétrica del hombre. Existe sí una diferenciación *genérica* basada en la construcción cultural del sexo.

Las identidades de *género*, son a su vez, determinadas por el sexo, la edad, y en ellas confluyen antagonismos de clase y de todas las formas de agrupación social excluyentes y opresivas.

Es precisamente abordando el terreno de la producción simbólica, que la crítica feminista analiza la producción cultural de LA MUJER, ya que es en el plano de lo simbólico donde se establecen los mitos y el discurso acerca de las concepciones sociales y culturales sobre la feminidad y la masculinidad.

Por ello la reflexión feminista en tanto crítica cultural, ha incorporado los distintos enfoques de la teoría de *género* para dar cuenta de las "mujeres" como singularidades históricas concretas.

## **1.5 Género y arte**

### **5.1 ¿Es el arte una tecnología del género?**

A la estructura conceptual que analiza las relaciones de *género* las estudiosas feministas de las ciencias sociales la han definido mediante la categoría de *género*.

Para Teresa de Lauretis el *género* constituye una construcción sociocultural, a la vez que un aparato semiótico. Es un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la estructura de

---

<sup>48</sup> LAMAS, 1996 (b), p. 347.

parentesco, estatus en la jerarquía social, etcétera) a los individuos dentro de la sociedad:

Si las representaciones de género constituyen posiciones sociales cargadas de significados diferentes, el hecho de que alguien sea representado y se represente a sí mismo como hombre o mujer, implica el reconocimiento de la totalidad de los efectos de esos significados. En consecuencia, la proposición de que la representación del género es su contrucción misma -siendo cada uno de esos términos simultáneamente el producto y el proceso del otro, puede exponerse de manera más precisa: *La construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación.*<sup>49</sup>

Derivado de lo anterior Teresa de Lauretis propone pensar al *género* como Michel Foucault hace con la sexualidad, producto de varias tecnologías sociales. Entre las llamadas “tecnologías del género”, las artes visuales y los medios de comunicación juegan un papel privilegiado en una época en que la productividad técnica inicia lo que posteriormente se denomina la “civilización de la imagen”, o el predominio de la cultura visual en el mundo occidental moderno.<sup>50</sup>

Desde esta perspectiva resulta sustancial el examen de las diferentes instancias socializantes como: la familia, la religión, las leyes, la educación, pero también a través de la novela, los mitos, las tradiciones orales, en la academia, en la teoría, en las prácticas artísticas, cómo funcionan los dispositivos que van configurando al sujeto, educándolo, entre otras cosas, sexual y sentimentalmente, es decir, proponiendo una determinada manera de ser femenino o masculino, introyectando imágenes prototípicas, induciendo expectativas. Estos dispositivos son integradores a la vez que segregativos, dejando fuera a todos aquellos que no se identifiquen con los supuestos del espectro dominante.

---

<sup>49</sup> LAURETIS, 1992, pp. 238-239.

<sup>50</sup> A partir de las aportaciones de la escuela historiográfica francesa de *Les Annales* se ha hecho posible la interpretación de la mirada como sujeto histórico que se transforma con el tiempo y cuestionar la dominación de la vista sobre los otros sentidos a todo lo largo de la historia occidental. Como ha observado Luce Irigaray: «Más que los otros sentidos, el ojo objetiva y domina. Coloca las cosas a cierta distancia y las mantiene distanciadas. En nuestra cultura, el predominio de la vista sobre el olfato, el gusto, el tacto y el oído ha producido un empobrecimiento de las relaciones corporales... Cuando la mirada domina, el cuerpo pierde su materialidad». Esto significa que se transforma en una imagen. Citada por Craig OWENS, 1986, p. 112.

Dentro de este proceso los medios de comunicación desempeñan una función muy importante como tecnologías del *género*. Medios como la radio, la televisión, el cine, la prensa, la fotonovela o la propaganda, ocupan un lugar primordial en las sociedades contemporáneas, como parte de un sistema de significación ya que van conformando un mundo ideal arquetípico<sup>51</sup>. Todo este sistema es parte del aparato cultural.

Los *mass media* dan cuenta de los múltiples estereotipos<sup>52</sup> femeninos, creados por los valores de la cultura dominante. Proyectan las imágenes maniqueas, expresión de dos tipos de mujeres, por un lado las sumisas, abnegadas, pasivas, modelo ideal del ama de casa, esposa y madre, y por otro, mujeres complacientes sumamente sexualizadas, que le darán placer a los espectadores masculinos, mujeres cosificadas, cuyo cuerpo ha sido utilizado para vender todo tipo de publicidad, y vuelto a su vez objeto de consumo. Imágenes de mujeres narcisistas y exhibicionistas, o bien consumidoras compulsivas. En suma seres alienados.

Esta «representación» de imágenes femeninas, no es sino la proyección de ideas que sobre la mujer elabora el discurso visual de la cultura dominante y que introyecta en el imaginario social, a través de la difusión indiscriminada que los *mass media* promueven a partir de su producción y reproducción.

Si el *género* es producido mediante diversas tecnologías sociales de acuerdo a la propuesta de Lauretis, el arte también conforma una tecnología del *género*, ya que a través de él se ha construido todo un sistema de representación visual constitutivo de la identidad femenina.

---

<sup>51</sup> Un arquetipo, concepto acuñado por Carl G. Jung, es cierta experiencia, pauta de comportamiento o imagen elemental pregrabada desde los orígenes de la especie humana y que tiene un significado universal. Se pueden distinguir al menos tres niveles de símbolos: personales, que tienen sentido para el individuo; tribales o nacionales -banderas, himnos, héroes- y los universales. Éstos últimos pertenecen al conjunto de la especie humana: el paraíso, el alma, el héroe, la virgen, el rey.

<sup>52</sup> De acuerdo con el *Diccionario de Sociología*, el término de estereotipo designa una concepción de fabricación colectiva "simplificada o incluso caricaturizada" de un personaje o aspecto de la sociedad, que ocupa en la mente individual y colectiva una imagen exacta. En un orden cultural, se refiere a ideales positivos o negativos, lugares comunes o clichés que en principio cualquier persona cree comprender. Todo orden cultural "estereotipiza" ideales y valores como manera de operar pero no toda cultura lo hace con la misma estandarización, es decir, con la misma variedad de matices y sentidos.

De hecho al plantear Teresa de Lauretis que la representación del *género* es su construcción, ha confirmado esta implicación al señalar que, "(...) todo el arte y la alta cultura de Occidente constituyen la impresión, el bajorrelieve de la historia de esa construcción."<sup>53</sup>

Sin duda la historia de la representación de la identidad femenina ha quedado plasmada a través del discurso visual de la Historia del Arte Occidental, ya que la mujer ha sido el tema privilegiado dentro de este discurso. La sexualización del cuerpo femenino ha sido la figura u objeto predilecto de esa representación.

La conexión entre mujer y sexualidad así como 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 creciente interés por exhibir el cuerpo femenino.<sup>54</sup>

John Berger ha escrito al respecto, que el desnudo femenino en el siglo XIX ha sido el "tema siempre recurrente", y en *Las Señoras*, Rozsika Parker y Griselda Pollock refieren al mismo período como uno en el que "más presente ha estado la mujer como el objeto (...) de la pintura".<sup>55</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>56</sup>

La eficacia de los discursos de la ideología dominante radica en que ha logrado hacer invisibles a las mujeres reales a través de las múltiples representaciones de los distintos estereotipos femeninos fabricados por las diversas tecnologías del *género*. El ocultamiento de las identidades individuales de las mujeres, constituye el producto de los efectos negativos de la discursividad

---

<sup>53</sup> LAURETIS, 1992, p. 235.

<sup>54</sup> De ahí que Luce Irigaray ha señalado que: «La mirada no se privilegia tanto en las mujeres como en los hombres» Citada por Craig OWENS, 1986, p. 112.

<sup>55</sup> Citados por NEAD, 1998, p. 100.

hegemónica. Por ello el pensamiento feminista ha analizado muy en detalle el carácter violento de la discursividad de la mirada masculina construida por la sociedad patriarcal.

En su análisis sobre la representación del *género*, Teresa de Lauretis ha señalado 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>57</sup>

Efectivamente el poder de la discursividad hegemónica consiste en que ejerce una violencia simbólica y real sobre las personas. Planteamiento que coincide con el de Monique Wittig, quien ha destacado el poder que tienen los discursos para “hacer violencia” a la gente, una violencia que es material y física, a pesar de ser producida por los discursos abstractos y científicos y por los discursos propios de los medios masivos de comunicación.<sup>58</sup>

Desde la crítica feminista del arte se ha hecho un fuerte cuestionamiento sobre la representación del *género* a través del discurso visual dominante. Por ello, se ha propuesto la necesidad de instaurar una «política de autorrepresentación», que desconstruya al *género*.

La tarea feminista, entonces consiste en deconstruir todos los conceptos de mujer, desmantelando activa y subversivamente la ficción del *género*.

En conclusión la crítica feminista se rebela y denuncia la violencia simbólica que expresa el esquema dominante de feminidad, basado en características atribuidas sexualmente a las mujeres -que van desde formas de comportamiento, actitudes, capacidades intelectuales y físicas, hasta su lugar en las relaciones económicas y sociales-, basadas en determinaciones biológicas.

Se rebela contra el discurso de la representación esencialista que parte de una diferencia biológica imborrable para construir, inventar una diferencia total de características del ser femenino que no puede ser más que inferior y subalterno

---

<sup>56</sup> NEAD, 1998, p. 101.

<sup>57</sup> LAURETIS, 1992, p. 234.

<sup>58</sup> Citada por LAURETIS, 1992, p. 258.

frente al ser masculino. El rechazo a la perspectiva que habla de lo "natural" o de una "esencia" (masculina o femenina) se fundamenta en ese reconocimiento.

Asimismo, el feminismo se opone a la lógica bipolar que establece que el ser femenino no está constituido por sus cualidades específicas, sino en función, en relación con las cualidades del sexo masculino. El sexo femenino aparece como la proyección en negativo de la existencia positiva del sexo masculino.

Es impugnando la calidad fija y permanente de la oposición binaria que se podrá lograr una historicidad y una desconstrucción<sup>59</sup> genuina de los términos de la diferencia sexual.<sup>60</sup>

Contra la diferencia vuelta desigualdad social se levanta el feminismo contemporáneo; para ello se sustenta en el uso riguroso de la categoría *género*, que conduce ineluctablemente a la desencialización de la idea de *mujer y hombre*. Esto parte del cuestionamiento a la forma en que es pensada la existencia social. No obstante, si bien las reflexiones y teorizaciones no substituyen a la lucha política en la transformación de las relaciones de poder, son imprescindibles para hacer un trabajo de crítica cultural sobre el malestar de la cultura.

En tanto que las identidades -políticas, sociales, nacionales, sexuales, religiosas, etcétera- sirven para construir una base de identificación social y para dar fuerza a la efectividad de ciertas alianzas, el feminismo se dirige a criticar ciertas prácticas, discursos y representaciones sociales que discriminan, oprimen o vulneran a las personas en función de la simbolización cultural de la diferencia sexual.

Subvertir los valores de *género* de la cultura dominante, implica para el feminismo, darle a la palabra género el significado que en castellano designa a hombres y mujeres como pertenecientes al género humano.

Es apelando al derecho del respeto a las diferencias, que se podrá edificar una cultura plural que enriquezca al género humano en su condición unánime:

---

<sup>59</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. Ver Jacques DERRIDA (1989), sobre la "deconstrucción", pp. 9-122.

Se trata de construir la semejanza en la diferencia entre las actuales mujeres y los actuales hombres a partir de la construcción de dos principios organizadores de la vida social, de la cultura y de la política: la potencialidad común de mujeres y hombres para acceder a los bienes concretos y simbólicos, y la diferencia de opciones accesibles y discernibles por y para todas/todos.<sup>61</sup>

Es así, que la cultura feminista hace énfasis en este ideal que postula la eliminación de las diferencias vueltas desigualdad, y la tolerancia a la diversidad para la edificación de una cultura nueva. Pero sobre todo, se plantea la eficacia simbólica para la lucha política en el ámbito social.

## **5.2 La representación del género a través del discurso visual artístico**

Por lo que se refiere a la exploración de la identidad femenina a través del discurso visual artístico, los estudios de *género* se vinculan con el análisis de la representación, sobre cómo opera el discurso visual hegemónico en la socialización de los roles de *género* en este campo de la cultura. Tema que resulta inédito desde una perspectiva de *género* en las investigaciones de historia del arte.

En el sistema de representación predominante la función socializadora y educativa adquiere un papel muy importante. Se encarga de la transmisión de los valores y conceptos de la cultura hegemónica, entendida ésta como un campo homogéneo, que a su vez conforma patrones de uniformidad, pero también tensiones y contradicciones.

Asimismo, refleja la tendencia estandarizante de la cultura occidental moderna que pretende estereotipar la conducta social, sin considerar las diferencias sociales experimentadas por grupos subordinados. Circunstancia que segrega a todas aquellas personas que no se identifiquen con el modelo cultural dominante impuesto. Precisamente aquí radica la contradicción de la cultura

---

<sup>60</sup> SCOTT, 1996, p. 286.

<sup>61</sup> LAGARDE, 1993, pp. 21-22.

occidental que por un lado proclama la igualdad, y por otro practica la exclusión de las mayorías.

A través del sistema representacional la realidad es mediada por todo un aparato simbólico, que transforma la percepción del mundo en un acto cultural y no natural. Esto significa que solamente se tiene acceso a los hechos, eventos, acontecimientos, objetos, y al mundo en general, a través de sus representaciones, las cuales son siempre construcciones, pues no existen fenómenos naturales en bruto.

Lévi-Strauss señala que estos fenómenos existen solamente conceptualizados y filtrados por normas lógicas y afectivas que participan de la cultura.<sup>62</sup>

Ernst Cassirer, por su parte, habla de la existencia en el hombre -y sólo en él- de un sistema, el simbólico, que transforma la totalidad de la vida humana y hace que su realidad no solamente sea cuantitativamente más amplia sino que, de hecho, habite en otra dimensión de la realidad. El lenguaje, el mito, el arte, entre otros sistemas, son los hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre de la experiencia humana.

De acuerdo a este filósofo alemán, el hombre no se enfrenta a la realidad de modo directo e inmediato, no puede verla cara a cara; en lugar de tratar con las cosas del mundo, está envuelto en formas lingüísticas, imágenes artísticas, ritos religiosos, símbolos míticos, de manera tal que no puede ver o conocer nada si no es por la interposición del aparato simbólico mediador formado por los sistemas mencionados.<sup>63</sup>

Es en el campo de la representación que se edifica la construcción social de la realidad. En este proceso, la sociedad se representa a sí misma, los individuos se ven inmersos en un orden social, que es asumido de manera tal que conforma un vínculo social, donde los posicionamientos representados y el

---

<sup>62</sup> LÉVI-STRAUSS, 1970.

<sup>63</sup> CASSIRER, 1979.



sentido de la autorrepresentación otorgada por el orden hegemónico es reconocida por el individuo como propia.

Desde esta perspectiva el arte conforma uno de los sistemas representacionales del aparato simbólico, formando parte del proceso socializado interiorizador del orden dominante.

En este contexto la identidad femenina se supedita a las exigencias del patrón cultural simbólico que las construye y moldea de acuerdo con la estructura cultural de *género* a la que se pertenezca.

Por lo que se refiere a la manera en que se lleva a cabo la decodificación de la imagen, ésta se realiza a través de un proceso de significación que implica un acto cultural. Por tanto, el aprendizaje que conlleva la lectura de códigos determinados culturalmente, se efectúa a partir de un trabajo específico que configura una "forma de ver".<sup>64</sup> A su vez este "modo de ver", está sujeto a un orden que, sustentado a través del tiempo conforma un hábito.

Desde el enfoque semiótico, la imagen introduce a varios campos semánticos: percepción, identidad, representación, pues resulta de un proceso significativo.

De acuerdo con lo que John Berger ha denominado "nuestra manera de ver", ésta se sustenta en significados que se naturalizan a sí mismos como inmediatos, objetivos y obvios, pero en realidad ocultan el proceso material y social de la representación. Esto implica la existencia de una manera de ver que ha sido creada y moldeada a través del tiempo, y que a su vez está constituida por las cargas positivas y negativas que acompañan esa trayectoria.

Es en el nivel de la representación donde han operado a través del tiempo los distintos modelos que proyectan los estereotipos femeninos fabricados por las diversas tecnologías del *género* del aparato simbólico hegemónico, y es por esta razón que la crítica feminista ha cuestionado la mirada masculina de la cultura dominante que ha hecho invisibles a las mujeres como sujetos reales. Craig

---

<sup>64</sup> Ver John, BERGER, 1972.

Owens ha señalado que es precisamente el sistema hegemónico occidental quien autoriza ciertas representaciones mientras bloquea, prohíbe o invalida otras:

Entre las prohibidas de la representación occidental, a cuyas representaciones se se les niega toda legitimidad, están las mujeres. Excluidas de la representación por su misma estructura, regresan a ella como una figura, una representación de lo irrepresentable (la naturaleza, la verdad, lo sublime, etc.). Esta prohibición se refiere principalmente a la mujer como el sujeto y rara vez como el objeto de representación, pues, desde luego, no faltan imágenes de mujeres. No obstante, el representar a las mujeres se las ha convertido en una ausencia dentro de la cultura dominante (...)

<sup>65</sup>

El poder simbólico de la imagen radica en el sistema de la mirada que lo atraviesa. Si el espíritu de la mirada masculina conlleva una visión esencialista de la feminidad, las imágenes que éste crea y recrea de la misma, se eternizan, y con ellas las ideas aprehendidas en la contemplación de las mismas. Es por ello que los efectos de la significación no caen en un vacío de significado, sino que operan en la reproducción del *género*.

La relación entre significado y poder ha sido definida por Michel Foucault como el poder que se ejerce sobre los individuos, no por medio de la coerción abierta, sino a través de su instalación en ciertas instituciones y discursos, y de los tipos de conocimiento que produce.<sup>66</sup>

El discurso feminista pretende demostrar que una de las formas en que está estructurado el poder patriarcal es el control que los hombres tienen para construir imágenes de las mujeres, las cuales son aceptadas y reproducidas por ellas mismas, en tanto que son el producto de la alienación de su propia mirada. Como ha observado Craig Owens: "A fin de hablar, de representarse a sí misma, una mujer asume una posición masculina; quizá esta sea la razón de que suela

---

<sup>65</sup> OWENS, 1986, p. 96.

<sup>66</sup> CHADWICK, 1993, p. 262.

asociarse a la feminidad con la mascarada, la falsa representación, la simulación y la seducción".<sup>67</sup>

La construcción simbólica de la feminidad ha sido edificada de acuerdo con el punto de vista del varón y su representación percibida a través de su mirada. Por ello la teoría feminista propone la elaboración de otra mirada, tanto en el discurso como en la imagen. Subvertir la manera de ver dominante a partir de su deconstrucción.

Si la condición simbólica del *género* expresa únicamente la representación del discurso visual de la cultura dominante, la propuesta del discurso artístico-feminista, se plantea transgredir ese discurso a través de su deconstrucción, asumiendo una nueva manera de autorrepresentación de la identidad femenina.

Desde la perspectiva de *género* el estudio de la historia de las mujeres artistas, el examen de la condición de la mujer artista, así como el análisis de la representación de la identidad femenina a través de las artes visuales, involucra esta tarea. Por tanto, esta investigación deriva de la necesidad de: a) historiar el proceso de incorporación de las mujeres artistas al campo de las artes institucionalizadas, b) exponer las circunstancias sociohistóricas por las que han atravesado las creadoras en este proceso, c) determinar las causas que gestaron el fenómeno del surgimiento de un arte con conciencia de *género*, que culminará con la propuesta de un arte feminista en México a principios de la década de los ochenta, y d) abordar el análisis del discurso visual de los grupos de arte feminista, *Tlacuilas y Retrateras*, *Polvo de Gallina Negra* y *Bio-arte*, mediante el examen hermenéutico de su producción artística.

---

<sup>67</sup> OWENS, 1986, pp. 96-97.

## CAPÍTULO II

### PRECEDENTES HISTÓRICOS DE LA PESENCIA FEMENINA EN EL ÁMBITO INSTITUCIONAL DE LAS ARTES

#### II.1 Una perspectiva de *género* de la historia del arte

La perspectiva de la trayectoria de las mujeres artistas dentro del contexto de la plástica mexicana, tiene como principal objetivo destacar la valiosa participación y aportación femenina a la tradición artística de México. Si bien es cierto que faltan muchas, la intención de este recuento es plantear la necesidad de incluirlas a todas dentro de una antología de mujeres artistas mexicanas, ya que la historiografía del arte en México, sólo consigna a cuatro o cinco de las artistas consagradas, como Frida Khalo, María Izquierdo, Olga Costa, Remedios Varo o Leonora Carrington. De ahí que esta investigación parta de un enfoque de *género*, para revelar por qué al estar escrita la historia desde el punto de vista masculino, se ha cometido una omisión histórica de la intervención de la mayoría de las artistas dentro de la historia del arte en México.

La vinculación entre arte y *género*, deviene de la estrecha relación que guarda el análisis de: a) el proceso de incorporación de las mujeres al campo de las artes institucionalizadas, b) el examen de la condición de las mujeres artistas dentro del ámbito de las artes visuales, y c) el estudio de la representación de las identidad femenina a través del discurso visual artístico.

Plantear el enfoque de *género* dentro de los estudios de Historia del Arte, surge como una imperiosa necesidad de historiar cómo ha sido la experiencia de las mujeres artistas al interior del mundo profesional del arte, así como de resaltar los aportes y particularidades de las mismas a la producción artística mexicana. Importante resulta también el análisis de la representación de la identidad femenina, a través del discurso visual artístico, toda vez que en México no existen estudios que aborden desde la disciplina de la historia del arte, temas como éstos,

que atañen a la condición femenina, razón por la cual, se hace necesario comenzar este tipo de investigaciones desde una perspectiva de *género*.

Sin duda México cuenta con una conspicua tradición de mujeres artistas tanto nacionales como extranjeras, -éstas últimas eligieron este país para desarrollar su actividad profesional-, y cuya calidad artística ha sido reconocida internacionalmente. Nombres como el de Frida Kahlo, María Izquierdo, Olga Costa, Remedios Varo, Leonora Carrington o Cordelia Urueta, sólo por citar algunos de los más notables, son plenamente identificados. Sin embargo, aún desconocemos cómo se gestó esta participación femenina en la historia del arte mexicano, así como las circunstancias sociohistóricas que enfrentaron las mujeres artistas dentro del proceso de su incorporación al ámbito de las artes institucionalizadas. ¿A que se debe esta situación? Si bien es cierto que existen pocos estudios monográficos de algunas de las artistas antes mencionadas, todavía desconocemos la trayectoria de la gran mayoría de artistas no menos relevantes para la historia del arte en México, que han contribuido a enriquecer con su talento la producción artística de este país. Más aún ¿cómo se originó un arte con conciencia de *género* a finales de la década de setenta, que culminará con la emergencia de un arte feminista a principios de la década de los ochenta, propuesta que utilizaron algunas creadoras para replantearse su condición como mujeres artistas, y para hacer explícita a través de su discurso visual, la opresión que viven las mujeres dentro de la sociedad patriarcal?

Intentar una explicación a estas interrogantes involucra una visión de *género* que responda a la necesidad de un análisis interpretativo de la condición de las mujeres artistas, que descubra la existencia de una desigualdad histórica en su tratamiento. Asimismo, posibilita el estudio de las mujeres artistas desde su aspecto como **sujetos** creadores, así como el tratamiento de la mujer como **objeto** de arte.

Dentro de esta perspectiva la reinterpretación histórica de las mujeres artistas desde el enfoque de *género*, permitirá una comprensión más amplia del

arte de mujeres en México, y en particular del surgimiento del fenómeno del arte feminista a principios de la década de los ochenta.

A partir de una lectura feminista del arte de mujeres en México, se podrán exponer las circunstancias históricas de su proceso de incorporación al campo profesional del arte. Esto significa que no fue fácil el acceso de las mujeres dentro de este ámbito -dominado por los varones-, ya que detentar el título de artista profesional representó una larga conquista para las mujeres, al tener que superar los imperativos que les imponía el *género*, -e incluso en algunas ocasiones haberse aprovechado de esta situación para ejercer su vocación artística-.

No obstante se impone precisar que, si bien el análisis de la condición de las mujeres artistas desde la perspectiva de *género* intenta mostrar la forma en que la cultura ha obstaculizado la participación de las mujeres en profesiones monopolizadas por los varones, esto no implica que se pueda explicar la discriminación de las artistas únicamente a partir de su identidad de *género*. Ello sólo se logrará a través del examen de sus circunstancias específicas.

Por lo tanto, para poder entender cómo se dio el proceso de incorporación de las mujeres artistas al ámbito profesional del arte, será necesario exponer, por un lado, las condiciones sociohistóricas por las que han atravesado en este proceso. Por otro, las relaciones de *género* en las que se encuentran inmersas.

Un bosquejo de la condición de las artistas del siglo XIX, nos puede dar la pauta para comprender lo que ha significado para la mujer la elección de una profesión que hasta hace poco tiempo fue reputada más apta para los varones.

## **II.2 Incursión de la mujer en la Academia**

El análisis de la participación de las mujeres artistas en el siglo XX, necesariamente involucra remitirse a los antecedentes de su intervención en el ámbito institucional de la plástica en el siglo anterior.

Hablar del arte de mujeres en México, significa remontarse a una egregia tradición artística que nace desde mucho antes de la aceptación formal de las

mujeres artistas a la *Real Academia de San Carlos de la Nueva España*, ya que su presencia se registra desde finales del siglo XVIII.<sup>68</sup> No obstante su colaboración quedó limitada al ámbito externo, debido a que las mujeres no podían acceder a la instrucción artística dentro de esta institución.

Existió un arte de mujeres ligado a la Academia, en tanto que ésta convocaba a concursos abiertos en los que podían participar personas ajenas a la institución, lo que dio la oportunidad tanto a los artistas formados en talleres gremiales, como a algunas mujeres artistas que como María Cruz de la Espada o Rosa Cruz de la Espada se aventuraran a inscribir sus obras. Cabe señalar que por disposición de la Academia no se permitía revelar el nombre de los artistas, situación que permitía el reconocimiento público.<sup>69</sup>

La firme convicción arraigada en la sociedad novohispana de que la más importante misión de la existencia de la mujer era llegar a convertirse en abnegada, obediente y consagrada esposa y madre, representó una inminente prerrogativa a seguir por las mujeres. Dentro de este esquema de pensamiento el lugar social asignado a la mujer correspondía al ámbito de la vida doméstica, mientras que los asuntos de la vida pública eran considerados de índole masculina. Esta separación entre la esfera pública y la privada, conformó una de las principales limitaciones para que las mujeres se incorporaran a actividades consideradas exclusivamente para hombres.<sup>70</sup>

Ejemplo de ello lo confirma la exclusión de las mujeres de la *Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes*, fundada por Real Cédula de 25 de diciembre de 1783, misma que quedó marcada desde el momento en que se

---

<sup>68</sup> El registro más antiguo que se tiene de la participación de una mujer en la Academia es el 30 de octubre de 1783, fecha en la que se le entregaron a María Cruz de la Espada 12.00 pesos por un dibujo y el 12 de febrero de 1784 obtuvo el segundo lugar con el ejercicio de una copia de estampa. *Presencia de la mujer en la Academia*, 1990-1991, p. 5.

<sup>69</sup> Hasta antes de su ingreso formal a la Academia la participación de las artistas mujeres en las exposiciones de esta institución fue constante. Para más información sobre las mujeres artistas en el siglo XVIII y XIX, véase el ensayo histórico de Leonor CORTINA (1985), en el catálogo de exposición *Pintoras mexicanas del siglo XIX*.

<sup>70</sup> Esto se explica por la forma en que la cultura construye los papales de género. Situación que ha sido determinante para las mujeres, ya que la elección de profesiones la mayoría de las veces se encuentran

dictaron los estatutos que la reglamentaron, publicados el año de 1785. En dichos estatutos no se hizo alusión alguna a la posibilidad de ingreso de alumnado femenino, no obstante la apertura tan amplia:

(...) que admitía indistintamente a cuantos se presentara, ya sea con el fin de estudiar completa cualquiera de las tres artes (...) ya sea con el ánimo de adquirir sólo el dibujo para aprender con más perfección cualquier oficio (...) Todos los discípulos Españoles Naturales de estos Reinos y de las Indias (...).<sup>71</sup>

Imposibilitadas a recibir instrucción artística dentro de la Academia, algunas mujeres adineradas con vocación por las artes, se dedicaron a practicarlas dentro del aislamiento de sus hogares pagando cursos particulares.<sup>72</sup> Sin embargo, dentro del confinamiento doméstico no podían utilizar el material didáctico de escultura ni grabados, resignándose a copiar las estampas cuidadosamente seleccionadas por sus maestros, quienes consideraban que lo más adecuado era reproducir bodegones, retratos o paisajes.

Bajo estas condiciones las artistas estaban supeditadas a pintar estos géneros que no gozaban del mismo prestigio que el género de pintura histórica, que disfrutaba de los más codiciados elogios.

Sin duda esta apreciación responde a la concepción que jerarquiza el esfuerzo intelectual que conlleva el desarrollo de la pintura histórica, frente a la cual los bodegones y los retratos requerían sólo de destreza y no de un estudio exhaustivo de la historia. Por lo tanto al cerrar la parcela de géneros y considerarlos arte menor, el talento era menor. Únicamente los pintores especializados en tales géneros quedaban fuera de todo cuestionamiento.

El empeño de las mujeres artistas por lograr su ingreso formal a la Academia, se puede apreciar en sus constantes peticiones hechas a las

---

mediadas por las pautas de *género*. Véase el estudio de Jill K. CONWAY, *et al.*, (1996) sobre el *género* y los supuestos que moldean la cultura profesional.

<sup>71</sup> *Presencia de la mujer en la Academia*, 1990-1991, p. 5.

<sup>72</sup> Como se puede corroborar en la noticia de 1786 en la que se hace referencia a las clases particulares de dibujo que Bernardo Gil (hijo del director de la Academia, Jerónimo Antonio Gil) impartía a las hijas de la Marquesa de Sonora. *Presencia de la mujer en la Academia*, 1990-1991, p. 6.



autoridades de la institución, ya sea para que aceptasen de buen agrado sus obras, (donaciones) o ante la solicitud expresa de poder inscribirse en un curso de dibujo. El siguiente testimonio de María Guadalupe de Moncada y Berrio ilustra esta situación:

*Exmo Señor*

*La copia que tengo el honor de presentar a V E pintada al óleo de mi mano es una muestra... del afecto que profeso a las bellas artes y de mi aplicación al útil y delicioso estudio de la pintura... si la encontrare algún mérito, espero se sirva alentarme con la gloriosa satisfacción de mandarla a colocar en la Real Academia...<sup>73</sup>*

Sorprendente resultó la respuesta que obtuvo María Guadalupe Moncada y Berrio por parte de las autoridades de la Academia, ya que además de elogiar su obra, decidieron de común acuerdo, otorgarle el grado de Académica de Honor y Mérito, así como el de Directora Honoraria en el ramo de pintura. Cabe destacar que en esta decisión, debió haber influido el hecho de que su esposo el Marqués de San Román, haya sido en esa época Académico de Mérito de la junta de la Escuela.

Sesenta años después de la fundación de la Academia se consigna la solicitud de Isabel Ruiz para inscribirse formalmente en un curso de dibujo: "Deseando instruirme en el laborioso rramo (*sic*) de dibujo suplico a V.E. se digne admitirme en el número de sus alumnos, de lo que recibiré repetidas gracias."<sup>74</sup> No se tiene referencia sobre la respuesta que obtuvo Isabel Ruiz a su petición. Lo más seguro es que haya planteado un dilema ante los académicos.

Otro caso es el de Ysabel Jiménez quien en 1844 también solicitara inscribirse a un curso de dibujo: "Ante V.E. con el mallor (*sic*) respeto y sumisión suplico a V.E. me conceda la gracia de admitirme en el dibujo. Recibiendo de V.E. gracia y merse."<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> *Presencia de la mujer en la Academia*, 1990-1991, p. 6.

<sup>74</sup> *Presencia de la mujer en la Academia*, 1990-1991, p. 7.

<sup>75</sup> Ysabel Jiménez no sólo se inscribió en la clase de dibujo, sino que también logró ingresar en el curso de aritmética, en el cual se distinguió por su aplicación y obtuvo un premio. *Presencia de la mujer en la Academia*, 1990-1991, p. 7.

Fue a partir de la segunda mitad de la década de 1840, cuando se permitió el ingreso formal de mujeres en la Academia. Sin embargo su enseñanza quedó restringida a ciertas áreas, como se puede apreciar en la respuesta que el año de 1885 dieron las autoridades de la institución a la solicitud hecha por Carlota Moreno (viuda de Perry) quien pidió la: "Gracia de ser admitida en la clase de dibujo de figura tomada de la estampa (...)" La Junta Directiva se escandalizó por el atrevimiento de Carlota cuya propuesta consideraron un caso excepcional en la institución, ya que podía incitar a otras alumnas a que se presentaran con tal pretensión.<sup>76</sup> Las mujeres no pudieron asistir a las clases de dibujo con modelos humanos, sino hasta principios del siglo XX.<sup>77</sup> Su instrucción quedó limitada a su condición de *género*, ya que no se les permitía asistir a los cursos de modelo natural masculino, lo cual representaba una desventaja en su formación al carecer del aprendizaje formal del dibujo que recibían los varones.

Cabe subrayar, que si bien las mujeres de clase alta gozan de una buena educación que las prepara para ejercitar su afición por las Bellas Artes, la práctica de la pintura será propiciada siempre y cuando se constituya como un elemento de su buena crianza. Pero de eso a pensar en el ejercicio de la pintura como una vocación profesional remunerada era impensable, entre otras cosas porque su posición social no se los demandaba.

Aquí habría que hacer hincapié en uno de los prejuicios perpetrados por la tradición del pensamiento occidental, que concibe la realidad de acuerdo a un esquema de oposiciones binarias. Dentro de este esquema la mujer es

---

<sup>76</sup> Al parecer este hecho consternó a la Junta, quien ante la incapacidad de emitir una respuesta, se vio en la necesidad de recurrir al presidente de la República para que dictaminara un juicio al respecto. La resolución del presidente resultó positiva, no obstante este evento puso de manifiesto lo extraordinario del caso, así como la exclusión de las mujeres de las aulas de dibujo de figura a más de cien años de existencia de la Academia. *Presencia de la mujer en la Academia, 1990-1991*, p. 12.

<sup>77</sup> Situación que no cambió sino hasta el año de 1906, cuando el entonces Director de la Academia el arquitecto Antonio Rivas Mercado consciente de la desventaja que padecían sus alumnas, exigió que se inscribieran en la clase de modelo desnudo. Esta disposición provocó un disgusto general entre los padres de familia que elevaron una protesta al Presidente de la República. Finalmente el Ministro de Instrucción Pública solicitó se arreglara una clase especial de desnudo exclusivamente para señoritas. *Presencia de la mujer en la Academia, 1990-1991*, p. 13.

equiparada al ámbito de la naturaleza, mientras que el hombre es asociado al ámbito de la cultura.

En la sociedad estas oposiciones están representadas por el sistema sexo/género que es el que determinará los roles asignados a cada sexo. Por tanto, en la tradición patriarcal las mujeres estarán predestinadas a producir niños y restringirán sus actividades al ámbito de lo doméstico y no al público.

Motivo por el cual la participación de las mujeres artistas era vista por los críticos de la época como una distracción y como un elemento aleatorio de su esmerada educación.

Sus primeras participaciones en exposiciones eran consideradas más como un gesto de lucimiento personal, que como el principio de una vocación profesional dentro del arte como lo demuestran las crónicas culturales de la época.<sup>78</sup> En el periódico el *Monitor Republicano* del primero de febrero de 1880, en su sección “Charla de los domingos”, se lee lo siguiente:

La pintura y la música nos parece un adorno, casi esencial en la educación del bello sexo; es muy interesante ver a una joven delante de su lienzo pidiendo a su inspiración una de esas fantasías que sólo nacen en el cerebro de una mujer, que sólo se arrullan en sus ensueños, que sólo tienen cabida en la que ha venido al mundo para recorrer el cielo azul de las dulces ilusiones.<sup>79</sup>

El texto es significativo en tanto que describe un modelo femenino, en el cual el deber ser del “bello sexo” obedece al ideario masculino exaltado por el romanticismo de mediados de siglo, que refleja en su literatura a una mujer dócil, abnegada y sufrida.

Continuando con la “Charla de los domingos” del *Monitor Republicano* sobre los comentarios emitidos por la crítica periodística de la época, acerca de la participación de las mujeres artistas, el siguiente testimonio refleja el malestar y la inconformidad que se venía experimentando en cuanto a la escasa intervención

---

<sup>78</sup> Véase la compilación de Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1964), sobre la crítica de arte en México en el siglo XIX.

<sup>79</sup> RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, 1964, vol. III, p.75.

de las mujeres en las exposiciones con respecto a los varones, al mismo tiempo que se menciona el impulso que en Francia se ha dado a la creatividad femenina, no únicamente como una afición, sino como un medio de “honrada existencia”:

Pocas son entre nosotros las señoras que se dedican al hermoso arte de la pintura. Con pesar y con envidia he reflexionado sobre esto mirando otros países, como Francia, que ostenta con orgullo sus mujeres artistas y sus mujeres de letras. (...) Hay actualmente en aquella nación 1,700 mujeres de letras y 2,150 mujeres artistas.

Entre las artistas hay 107 estatuarias; 602 pintoras al óleo en retratos, flores, etcétera; 93 miniaturistas; 754 ceramistas y otras que pintan abanicos, pastel, aguada, etcétera, y cuyo número se eleva a 493.

Esto es por allá; ¿por aquí?... Conformémonos y felicitémonos de que la pintura tenga quienes la favorecen entre el sexo bello. Conformémonos con que en nuestra exposición figuren las obras de cuatro apreciables señoritas.<sup>80</sup>

Interesante resulta este documento que permite apreciar las diferencias entre dos contextos culturales como Francia y México, que en el primer caso, testifica una participación contundente de las mujeres en el arte, mientras que en el segundo, se reconoce la exigua presencia de las mujeres artistas en el ámbito público de la plástica. Testimonio que coincide con el emitido por el periódico *La Libertad* dos años antes:

(...) la absoluta falta de elementos (...) y el pequeñísimo círculo en que gira la educación de la mujer entre nosotros, que no puede cursar las academias y plantel de gran escala como los varones. Una señorita que después de conocer los preliminares del dibujo desea estudiar la pintura, tiene que atenerse a los escasos y siempre malos originales que el maestro o sus amigos les puedan proporcionar, quedan agotados y recurre a ejecutar alguno que otro comedor y (...) aquí concluye el arte para ella (...).

<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, 1964, vol. III, pp. 75-76.

<sup>81</sup> RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, 1964, vol. II, p. 420.

En realidad las mujeres permanecieron alejadas de las aulas de la Academia, no por falta de interés o de capacidad intelectual, sino debido a los efectos de la discursividad dominante, que fueron precisamente los que las mantuvieron segregadas de su participación pública. Baste con recordar que en el romanticismo la mujer es vista como un bello objeto, que permite vehicular un discurso masculino de la representación, es la fuente de inspiración, la “musa”, y las musas no pintan.

De acuerdo con la historiadora de arte Montserrat Galí (1995), el romanticismo atribuyó a la mujer y al hombre cualidades intelectuales y afectivas distintas. Así por ejemplo, el discurso del romanticismo estableció un patrón en el cual los sexos se dotaban de distintas cualidades y aptitudes.

De acuerdo a esta concepción la razón era una cualidad masculina que equivalía al predominio del intelecto, mientras que la emoción era una cualidad femenina con el predominio de la intuición. Esta última cualidad fue muy exaltada por el romanticismo, en tanto que la emoción y la intuición estaban por encima de la razón. Concepción que originó que se elevara a la mujer a nivel de musa.

Situación que en opinión de Galí colocó a la mujer y al hombre en esferas distintas e irreconciliables, que por mucho que se les presentara como complementarias separaban a los sexos:

Podemos decir que para el romanticismo la intuición de la mujer era de gran valor, y en cierta manera se consideraba esta forma de conocimiento como superior a la intelectual y científica; sin embargo, paradójicamente, a la par que se colocaba a la mujer en este pedestal, se la encerraba en el mundo de lo privado, de lo íntimo, sustrayéndola a la vida pública, política y social. Al convertirla en musa y tema se la secuestraba del mundo real y se la colocaba en el de las ideas.<sup>82</sup>

Galí también reconoce que a pesar de que la mujer se encontraba secuestrada en la intimidad del hogar, no se puede negar que el romanticismo contribuyó a:

---

<sup>82</sup> GALÍ, 1995, pp.17-18.

1. valorar las capacidades innatas de la mujer, a partir de su intuición y sensibilidad.
2. colocar a la mujer en el centro de la inspiración artística.
3. convertir a la mujer y su mundo en el centro de la temática artística.

Finalmente concluye Galí, que de hecho el siglo XIX aplazó la participación pública de la mujer en la construcción de la historia moderna, pero sentó las bases para la educación y el reconocimiento de sus capacidades intelectuales, aunque estas se limitaran a la imaginación y la intuición.<sup>83</sup>

El ideal femenino del romanticismo es la mujer que padece por amor, no obstante el embellecimiento de su dolor, va dejando paso a una conciencia de los padecimientos reales de la condición femenina, de su dependencia legal, social y económica. Frente a esta posición en el terreno estético, se plantea la necesidad de una reforma social que permita instaurar una mejor educación para las mujeres, con el objetivo de liberarlas de su triste condición, así como de formar buenas madres, educadoras activas e ilustradas de sus hijos que fomenten los valores sociales y morales, y el progreso de la nación.

Lo anterior no hace sino demostrar cómo la estructura de *género* está presente en las ideas que una sociedad se forma sobre las mujeres, y que a su vez son transmitidas de manera explícita e implícita a través de la forma en que se construyen los discursos.<sup>84</sup>

Ejemplo de ello es que cuando se habla de las mujeres de finales del siglo XIX, inmediatamente se las estereotipa de acuerdo al modelo de las "señoritas porfirianas", que obedece a la imagen de una mujer recatada, de modales muy mesurados, de expresión pausada y gesto sumiso, que casi emula a una monja, sin cuestionar en qué medida este modelo corresponde a su realidad histórica.

No obstante para dar una caracterización de las mujeres de esta época, los estudiosos han recurrido a la ejemplificación de las mujeres de la burguesía, en tanto que las fuentes ofrecen más información sobre las mujeres de la clase

---

<sup>83</sup> GALÍ, 1995, p. 18.

<sup>84</sup> Véase el estudio de Françoise CARNER (1992), que aborda los estereotipos femeninos en el siglo XIX.

dominante a diferencia de las mujeres de otras clases sociales. Además de que es precisamente el grupo hegemónico de la sociedad el que erige sus valores morales y sociales como norma a seguir.

Carmen Ramos Escandón (1992), en su estudio sobre la "Señoritas Porfirianas", concluye que:

A pesar de la diversidad de actividades y mensajes sobre lo que debe de ser una mujer que aparece en la prensa porfiriana, particularmente en la dirigida a mujeres, resulta patente la necesidad de construir una imagen en la que "lo femenino" conserve las características de dependencia y sumisión que forman parte de la imagen tradicional de la mujer. Pero, al mismo tiempo se prescribe a esta "mujer moderna" una mística del trabajo inspirada en la necesidad de una creciente fuerza de trabajo femenina. La sociedad porfiriana se pensó a sí misma como progresista, y quiso integrar a la mujer a este progreso, pero sólo a condición de que no dejase de ser ante todo femenina y a este calificativo se le otorgó un valor tradicional.<sup>85</sup>

Precisamente aquí radica la contradicción que las artistas tenían que confrontar. Esto es, oscilar entre su papel tradicional y asumir el nuevo papel que la modernidad les iba imponiendo. Motivo por el cual, la vocación artística desarrollada por las mujeres era bien vista y promovida, siempre y cuando no transgrediera las fronteras del ámbito doméstico, pero intolerada si en aras de seguir sus impulsos artísticos se empeñaban en abandonar su papel tradicional, de tal manera que a muchas de ellas las obligaban a renunciar completamente al arte para que atendieran sus tareas familiares.<sup>86</sup> No obstante hubo algunas artistas que lograron cierto reconocimiento y expusieron en eventos nacionales e internacionales.

Ciertamente en el siglo XIX existió una gran participación de las mujeres dentro de las exposiciones que cada año celebraba la Academia de San Carlos, como lo demuestran los catálogos de las exhibiciones. Sin embargo hasta antes

---

<sup>85</sup> RAMOS ESCANDÓN, 1992 (b), p. 160.

<sup>86</sup> CORTINA, 1985 (a), p. 68.

de la segunda mitad de la década de 1840, la incursión de las mujeres artistas dentro de estos eventos, sólo se toleraba como una actividad extra muros, ya que como se mencionó líneas atrás, a las mujeres no se les permitía estudiar en la Academia. Sus trabajos eran destinados a un Salón donde se colocaban las “pinturas remitidas de fuera de la Academia”.

El furor que causó la pintura en algunas mujeres de la burguesía y de las clases medias acomodadas, motivó el que proliferaran las clases particulares de pintura y la apertura de Academias de Arte privadas. El *status* socioeconómico de las artistas, también explica el por qué muchas de ellas no se plantearan la actividad artística como una profesión por la cual pudieran percibir ingresos.

Sin embargo para lograr sus aspiraciones de obtener un reconocimiento que las prestigiara como artistas de profesión, tenían que desafiar las convenciones que dictaban que las mujeres no podían tomar clases de desnudo, materia indispensable para adquirir el dominio de la figura. Motivo por el cual ninguna de estas artistas se atrevió a abordar temas del género más prestigiado de la época: la pintura histórica. Entre otras cosas porque una obra de esta naturaleza requería de condiciones propicias que satisficieran las exigencias que imponía la propia obra. Esto implicaba disponer de un taller, tiempo, modelos humanos, conocimiento de la anatomía, investigación histórica, y sobre todo la incursión en un asunto de la vida pública.

Los géneros que abordaron fueron más modestos: el retrato, los llamados “cuadros de comedor”, la imágenes religiosas, el paisaje y la copia.

No obstante desde la primera exposición de la Academia de San Carlos que tuvo lugar en 1849 y en todas las subsiguientes, siempre se contó con una nutrida presencia femenina. Sin embargo, cabe señalar una vez que las artistas se casaban bajaba el número de obras enviadas a la Academia:

Un fenómeno que se puede constatar en las listas de Catálogos es que, las más empeñosas, de solteras participaban en las exposiciones con bastante regularidad pero apenas contraían matrimonio dejaban de enviar sus trabajos o si lo hacían era muy esporádicamente.



A pesar de la serie de obstáculos que estas señoritas tuvieron que enfrentar para convertirse en pintoras de calidad, hubo algunas que demostraron una constancia poco común. Su arte no fue para ellas un mero pasatiempo sino que trataron de alcanzar niveles más altos y además buscaron el reconocimiento del público no sólo en México sino también en el extranjero enviando sus obras a exposiciones internacionales en París, Chicago, Fidadelfia (sic).<sup>87</sup>

Raquel Barceló<sup>88</sup> refiere que la sociedad porfiriana consideraba infractoras a aquellas mujeres que se atrevieran a transgredir las estructuras patriarcales, al optar por emprender estudios profesionales tradicionalmente destinados al género masculino, ya que eran mal vistas y criticadas, incluso por algunas mujeres de la clase media, que juzgaban que tratar de romper con la dependencia económica al padre, esposo o hermano y la vida de hogar era sinónimo de feminismo.<sup>89</sup>

Con el proyecto modernizador del porfirismo la participación de la mujer en la vida pública creció, y esto dio la pauta para la toma de conciencia de algunas mujeres de la clase media ilustrada de su condición de subordinación, quienes cuestionaron esta situación.

Prueba de ello es el texto de Leopolda Gasso y Vidal, quien en 1885, publicó en *El álbum de la mujer*,<sup>90</sup> un largo artículo con el título de *La mujer artista*, en el que expone las limitantes a las que se enfrentan las mujeres artistas y la

---

<sup>87</sup> CORTINA, 1985 (b), p. 55.

<sup>88</sup> BARCELÓ, 1997, p. 101.

<sup>89</sup> El vocablo feminismo empezó a utilizarse en México en los últimos años del siglo XIX; para principios del siglo XX el término se había hecho de uso común en los círculos cultos de la sociedad.

<sup>90</sup> Antes de que el término feminismo se hiciera de uso corriente, las ideas de emancipación de las mujeres se manifestaron a través de revistas femeninas, aparecidas en la ciudad de México a partir de la década de los ochenta del siglo XIX. A través de sus páginas se pretendía extender los horizontes culturales de las mujeres y enaltecer el papel de esposa y madre. Entre las revistas que estuvieron dirigidas por mujeres -con excepción de la más antigua, *El Correo de las Señoras* (1881-1893)-, pueden mencionarse las siguientes: *El álbum de la mujer. Periódico literario redactado por señoras*, (1883-1893), estuvo encabezado por la escritora aragonesa radicada en México Concepción Jimeno de Fláquez, mientras que *Las violetas del Anáhuac* (1887-1889), inicialmente llamada *Las Hijas del Anáhuac*, estuvo a cargo primero de Laureana Wright de Kleinhans y posteriormente por Mateana Murguía de Aveleyra. Hacia principios del siglo XX, apareció *La mujer mexicana. Revista mensual científico-literaria consagrada a la evolución, progreso y perfeccionamiento de la mujer* (1903-1905) que fue dirigida consecutivamente por Dolores Correa Zapata, Laura Méndez de Cuenca y Mateana Murguía de Aveleyra. CANO, 1996, pp. 345-346.

necesidad de su emancipación y participación en la cultura. A continuación se citan algunos de los párrafos más elocuentes de su argumentación:

Nada más grato para nosotros que realizar el bello ideal con que hace tiempo venimos soñando: escribir sobre la emancipación de nuestro sexo en un periódico que trate tan importante reforma. No es ésta la primera vez que pregonamos la aptitud intelectual de la mujer, mas careciendo de una publicación que tuviese exclusivamente este objeto, no lo hemos hecho con el entusiasmo y decisión que hoy nos animan, aun a través de todos los obstáculos (...) Con tales pensamientos vamos a comenzar nuestras tareas, demostrando la conveniencia de que la mujer cultive el divino arte de Apeles (...).<sup>91</sup>

El documento es significativo, en tanto que alude a los valores de *género* que las instituciones y la sociedad asignan a las mujeres y que han implicado una situación histórica de desventaja:

Pero como en el mundo todo es armónico, no deja de influir en este injusto abandono la indiferencia con que los gobiernos han mirado la educación artístico-plástica de la mujer; (...) las academias de dibujo y pintura están reservadas para el hombre, error que nace de creer que nosotras no debemos estudiar el natural, y error que nos condena a ser siempre inferiores, aun cuando la lógica y la experiencia se encarguen de demostrar lo contrario. El género de paisajes, el de fruteros y el de flores, son muy reducidos para la clara inteligencia femenina y para lo que pide y de nosotras el siglo en que vivimos: y si hoy se dice y se repite que tenemos los mismos deberes y derechos que el hombre, y que nuestras facultades intelectuales son tan aptas como las suyas, natural es que nos consagremos a estudios serios, y nos dejemos de puerilidades que nos colocan a nivel de los niños y nos desvían de la misión que estamos llamadas a desempeñar.<sup>92</sup>

Dentro de este contexto la autora cuestiona las temáticas que las artistas abordan, no por falta de imaginación, sino porque estaban excluidas de las clases de desnudo, por ejemplo. Además las artistas pintan lo que forma parte de su

---

<sup>91</sup> RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, 1964, vol., III., p.191.

ámbito doméstico. En este punto se vislumbra la inquietud de la autora por aclarar que la elección de determinados temas, no puede tomarse como un indicador de una cierta tendencia femenina o masculina. Más aún, nosotros aclararíamos que lo que ha sido impuesto a las mujeres por unas condiciones sociales opresivas o por los prejuicios, no debe formar parte de la definición del arte de las mujeres, ni verse así perpetuado. Hacerlo equivaldría a asumir un discurso esencialista y ahistórico sobre los sujetos concretos que las realizan.

Además desde un análisis sociocultural, Gasso y Vidal explica las causas que han impedido el desarrollo de las mujeres en las artes plásticas:

Una de las causas que han privado a nuestro sexo de brillar en el divino arte de Rafael, es no haberlo estudiado con la asiduidad que el hombre, ni con los medios de que él ha dispuesto. (...) Si a esto se agrega (...) que privada de academias de bellas artes, no han podido todas soportar particularmente los grandes gastos de esta carrera, y no hay que extrañarse del vacío que vemos en los museos y en las modernas exposiciones, donde el nombre de la mujer aparece en proporción de la indiferencia con que se la mira. Y si no se remediase tan extraña apatía, ¿seguiríamos creyendo que este resultado es hijo de su limitada inteligencia, no de su falsa dirección?

Esperamos que desaparezcan esos errores cuando la mujer, rotos los diques impuestos por la rutina en éste como en otros ramos del saber, demuestre con sus obras la chispa divina que brilla en su frente, oculta hasta aquí por la preocupación y la ignorancia. Una vez que se atienda a la descuidada educación artística del sexo femenino, él patentizará con sus composiciones y la valentía de pincel de que ha carecido, salvo raras excepciones, que puede alternar en los concursos, dando al olvido para siempre, adornos que a nada conducen, y que son reminiscencias todavía de ciertas épocas, en que la mujer no era más que un adorno del sexo masculino.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, 1964, vol., III., p.192.

<sup>93</sup> RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, 1964, vol., III., p.195.

En términos generales, el texto de Leopolda Gasso y Vidal, expresa la conciencia feminista desarrollada por algunas conspicuas mujeres del siglo XIX, quienes plantearon su desacuerdo respecto a la condición de las mujeres artistas.

Ciertamente el porfirismo inauguró como menciona Julia Tuñón Pablos (1987), un período de gran actividad femenina y feminista: "(...) no sólo de mujeres participantes en los movimientos sociales sino también en aquellos que luchaban por demandas específicas de género."<sup>94</sup>

Ahora bien si el panorama que muestra la condición de las mujeres artistas del siglo XIX, sirve de referente para ilustrar cómo se ha dado el proceso de participación de las artistas en el mundo profesional del arte, su marginación no significa que las haya privado de la expresión de sus necesidades artísticas. Siempre han estado presentes, pero referidas al ámbito doméstico. Condenadas al anonimato, donde sus creaciones se iban evaporando y atrofiando bajo la presión de la rutina femenina:

El hecho que no hubieran sido artistas de profesión y también el menosprecio de que ha sido objeto el arte académico en el presente siglo, provocó que estas pintoras cayeran en el más completo olvido. A esto habría que agregar otra circunstancia, como nada más pintaron para ellas y sus familiares gran parte de sus cuadros no están firmados y se conservan dispersos entre sus descendientes.<sup>95</sup>

La misma situación se puede aplicar a la manifestación de las expresiones artísticas de las mujeres campesinas, siempre han estado presentes, pero subordinadas a las llamadas "artes menores". -la manufactura de artesanías-

En resumen, la participación de la mujer al interior del ámbito institucional de la plástica estuvo limitada por su condición de *género*, que restringió en el siglo XVIII su acceso formal a la Academia, y posteriormente a su ingreso a mediados del siglo XIX, por la falta de continuidad profesional frente al matrimonio y/o la maternidad, la consideración de esta profesión como básicamente de hombres, la

---

<sup>94</sup> TUÑÓN PABLOS, 1987, p. 120.

<sup>95</sup> CORTINA, 1985 (b), p. 55.

imposibilidad de tomar clases de desnudo, por las dificultades para viajar, el ingreso al mercado artístico, la valoración social de su obra, etcétera.

Con las ideas de emancipación de la mujer algunas mujeres comenzarán a cuestionar la subordinación femenina de acuerdo a los imperativos sociales de cada época, conformando un lento proceso de ascenso del feminismo.

## CAPÍTULO III

### PARTICIPACIÓN Y CONDICIÓN DE LA MUJER ARTISTA EN LA PLÁSTICA MEXICANA DEL SIGLO XX

#### III.1 Las mujeres artistas en la plástica mexicana del siglo XX

Esta exposición no pretende ser una antología de las artistas del presente siglo, sino resaltar la presencia femenina a través de las exponentes más representativas del género de pintura en la historia del arte mexicano.

Por lo tanto está circunscrita únicamente al análisis de las artistas que pintan. Incluir dentro de este apartado las expresiones artísticas que aglutinan las artes visuales como la escultura, la gráfica, la fotografía, etc., desbordaría los límites de esta investigación.

Después de la revuelta revolucionaria de 1910, la etapa postrevolucionaria se caracterizó por exaltar la pintura de corte nacionalista siendo el Movimiento de pintura mural la expresión más acabada de esta etapa. No obstante aunque la participación de las mujeres en las artes visuales empezó a aumentar de forma gradual, sobre todo en el terreno de la pintura de caballete, su presencia sigue siendo minoritaria en relación con la de los artistas varones.

La participación de las mujeres artistas en el mundo profesional del arte, es relativamente reciente, ya que si bien ha estado presente en las academias de arte como se estableció líneas atrás, su incursión profesional comienza a destacar hasta la década de 1930, con figuras como María Izquierdo y Frida Kahlo.

María Izquierdo tuvo su primera exposición individual en 1929 en la *Galería de Arte Moderno*, dirigida por los pintores Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero en una época en la que no existían en México galerías privadas de ningún tipo. Izquierdo también fue la primera artista mexicana que tuvo una exposición individual en Nueva York. El 17 de noviembre de 1930 se inauguró una exposición de sus lienzos en el *Centro de Arte de East 56th Street*, organizada por Frances Flynn Paine. Ese mismo año se incluyeron dos de sus pinturas en la exposición

titulada *Mexican Arts* que organizó el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

El poeta surrealista Antonin Artaud, quien visitara México a principios de 1936 vio en la obra de María Izquierdo un arte auténticamente puro. Motivado por el arte de Izquierdo un año más tarde montó una exposición individual de la artista en la *Galería Van Der Berg* de París.

Nacida en San Juan de los Lagos, Jalisco, en 1902 y educada en la provincia, María Izquierdo llegó a la ciudad de México, casada y madre de tres hijos. Insatisfecha con su vida matrimonial se separa de su marido y decide ingresar a la Academia de San Carlos para estudiar arte. En 1928 María Izquierdo comienza una relación amorosa con Rufino Tamayo con quien comparte su taller. "Esta breve convivencia marca indeleblemente el estilo de la joven pintora."<sup>96</sup>Sus colores se hicieron más brillantes y abarcó un repertorio temático distintivo.

La etapa postrevolucionaria planteó la necesidad de reafirmar la identidad nacional a través de un discurso plástico acorde con las nuevas circunstancias históricas. Frente a esta necesidad se trató de definir con exactitud "lo mexicano" equiparándolo con lo indígena.

El movimiento que lleva el nombre de Escuela Mexicana de Pintura que floreció después de la Revolución, en la década de 1920, y continuó en la de 1930 y hasta fines de la de 1940, se propuso proyectar este objetivo.

En opinión de Olivier Debrouse (1983), los artistas más jóvenes nacidos con el siglo y educados durante la Revolución, Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, Rosario Cabrera, Rufino Tamayo, Xavier Guerrero, Julio Castellanos, Miguel Covarrubias, conscientes de la libertad expresiva que permite el tajante corte formal del arte moderno europeo y la reestructuración política y social producida por la Revolución, son los verdaderos creadores de una "escuela mexicana de pintura", al igual que los artistas autodidactas Abraham Angel, Máximo Pacheco, María Izquierdo, Frida Kahlo, Carlos Mérida, todos ellos definen las pautas estéticas de lo que ha de ser lo "auténticamente mexicano" "mezcla de primitivismo y de sofisticación que asume la posición avanzada de las

vanguardias, aspira a la extrema modernidad reivindicando el pasado lejano, la espontaneidad y la expresión pura para insertarse en la nueva visión del país".<sup>97</sup>

María Izquierdo considerada dentro de estos artistas, describe su obra y sus actitudes estéticas de la siguiente manera:

Siempre ha sido mi propósito buscar en la técnica y en el estilo una personalidad distinta a la que tienen los demás pintores mexicanos. Me esfuerzo para que mi pintura refleje al México auténtico que siento y que amo: huyo de caer en temas anecdóticos, folclóricos y políticos porque dichos temas no tienen ni fuerza plástica ni poética y pienso que en el mundo de la pintura, un cuadro es una ventana abierta a la imaginación humana. Junto a esta posición estética poseo una verdadera pasión por el color; es lo que más siento y lo que más me emociona de todas las cosas que existen. Con estos elementos, formas y colores de México, me propongo superar cada día más mis creaciones plásticas y tiendo en cada cuadro, a perfeccionar mi técnica y enaltecer mi estímulo, dándole cada vez más importancia al paciente y laborioso acabado de un cuadro.<sup>98</sup>

María Izquierdo logra recrear en sus cuadros una atmósfera interior de los espacios, gracias a que no deja pasar la luz cruda y fulminante del exterior. Los elementos iconográficos que maneja son animales, carpas de circo, trapezistas, gallos, que quedan atrapados en esta atmósfera de soledad, obtenida por el dramatismo de la luz. Esta combinación de luz y de estridente cromatismo adquieren un ambiente de sobre realidad. La fuerza de Izquierdo proviene de una actitud denominada primitiva, que consiste en captar la esencialidad de los objetos y rostros.

María Izquierdo alcanza su mayor capacidad expresiva en el tratamiento de alacenas, bodegones y altarcitos populares que, mediante una acumulación estática de objetos, permiten organizar una composición imaginaria e ideal. De esta manera María Izquierdo incorporó elementos de la cotidianeidad y elaboró un

---

<sup>96</sup> DEBROISE, 1983, p. 157.

<sup>97</sup> DEBROISE, 1983, p. 42.

<sup>98</sup> Citada por SULLIVAN, 1990, p. LX.



amplio vocabulario de formas alusivo a la rica fantasía de la conciencia colectiva de su realidad mexicana.

En 1948 María Izquierdo padece un ataque de hemiplejía que la deja paralizada del lado derecho. Varios meses intenta pintar con la mano izquierda y logra realizar algunos cuadros. Fallece el 3 de diciembre de 1955.

Frida Kahlo es otra de las artistas aceptadas dentro del ambiente mexicanista, no obstante su obra se aleja notablemente del sentido discursivo de la retórica social y de las formas que fueron características de la “escuela mexicana”. Frida representa una artista excepcional en el arte mexicano, ya que abordó temas inéditos en la plástica de mujeres. En opinión de la crítica de arte Teresa del Conde, Frida Kahlo “representa una modalidad del espíritu femenino fuera de lo común.”<sup>99</sup>

Un accidente urbano ocurrido a la joven de 18 años de edad el año de 1925, marcaría la personalidad y la vida de la artista. Las heridas causaron tales estragos en su cuerpo, que la obligaron a someterse a largos periodos de postración y a múltiples y dolorosas operaciones que terminarían con la amputación de una pierna.

A raíz del accidente Frida Kahlo comenzó a pintar desarrollando una formación autodidacta. En 1929 se casó con Diego Rivera y desde entonces constituyeron una pareja sobresaliente en el ambiente intelectual mexicano.

La biografía de Frida ofrece una visión de una mujer conspicua que no obstante sus limitaciones físicas se incorporó a la vida política de su país. Durante el cardenismo un grupo de mujeres de izquierda formaron el Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM),<sup>100</sup> que llegó a albergar a Frida Kahlo, además de su consabida militancia dentro del Partido Comunista Mexicano.

---

<sup>99</sup> CONDE, 1992, p. 19.

<sup>100</sup> Organismo creado en 1935, llegó a contar con más de 50 000 afiliadas, de diferentes profesiones y tendencias: intelectuales, profesionistas, maestras, veteranas de la Revolución, obreras, mujeres de diversos sindicatos y partidos políticos, reunidas en el Frente, cuya demanda principal se centraba en el derecho femenino al voto, pero que comprendía en su programa demandas atractivas para todas. TUÑÓN PABLOS, 1992, p.185.

La gran batalla que tuvo que librar ante sus condiciones de salud y su frustrada maternidad, la llevaron a desarrollar una autoconciencia de su circunstancia existencial a través de la pintura.

Esto se refleja en su obra en la que el género autobiográfico es inseparable del tono en el que plasmó sin inhibiciones su drama existencial, a través de la expresión de sus sentimientos más íntimos por Diego Rivera, el amor, la dolorosa experiencia de su aborto, el erotismo, o la exploración de su sexualidad.

El universo pictórico de la artista está integrado de temas que logran un gran impacto visual, gracias al tratamiento que da a la imagen femenina. Desde la autoconstrucción de la propia imagen, hasta la manipulación y trastocamiento de la identidad tradicional femenina. Aquí radica precisamente la fuerza de la imagen femenina que Frida Kahlo proyecta.

Su cuerpo se convierte en el elemento principal en el diálogo por demás polémico con el espectador. Muestra de ello es la obsesión de la artista por plasmar la propia imagen que desea proyectar a los otros. Autorretratos en los que no existen concesiones respecto a su belleza o características masculinas en su rostro. Escenas en las que muestra situaciones tan íntimas como abortos, operaciones, alumbramientos, fetos, la exuberante vegetación dotada de sexos, o cuerpos rotos y ensangrentados. Todas estas imágenes subvierten la mirada masculina y por ende el discurso de la representación dominante.

En su estudio *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Laura Mulvey escribió sobre el papel que han jugado las mujeres en la mirada masculina lo siguiente:

En un mundo regido por el desequilibrio de los sexos, el placer visual se ha dividido en activo/masculino y pasivo/femenino. La determinante mirada masculina proyecta su fantasía a la figura femenina y la estiliza conforme a ella. En su tradicional papel exhibicionista, las mujeres son simultáneamente vistas y mostradas con una apariencia que se codifica a modo de que produzcan un poderoso efecto visual erótico (...).<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Citada por SULLIVAN, 1990, p. LVI.

El efecto que Frida Kahlo causó dentro del contexto de la sociedad mexicana al abordar estos temas fue desconcertante, ya que no se esperaba que una mujer expresara tan abiertamente temas que como los suyos eran considerados tabúes en la plástica de mujeres.

Con frecuencia se ha identificado la obra de Frida Kahlo con el surrealismo, debido a la impresión que produjo la pintura de la artista en André Breton, a tal grado que éste llegó a declarar que Frida Kahlo era una surrealista autoinventada. No obstante si bien Frida no ignoraba este movimiento europeo no pertenecía a él. Es más la propia artista expresaría lo siguiente: "No sabía que yo fuera surrealista hasta que André Breton vino a México y me lo dijo." Posteriormente rechazaría el título de surrealista: "Nunca pinté sueños" comentó "Pinté mi propia realidad."<sup>102</sup>

Se ha insistido en el surrealismo de Frida, debido a la presencia de elementos fantásticos en su obra. Pero lo fantástico y lo imaginario tienen otras raíces, que se refieren a esa interrelación realidad-irrealidad o realidad-sueño que encuentran sus antecedentes en la cultura mexicana.<sup>103</sup>

Al respecto Luis Cardoza y Aragón opinó lo siguiente:

Invocar el surrealismo en el caso de Frida Kahlo es desconocer la sensibilidad mexicana. Librarse de su angustia la encamina a reanudar sus vínculos no sólo con los retablos, sino con las viejas civilizaciones indígenas. Golpea y golpea Frida Kahlo en sus telas, como en los sacrificios humanos lo hacían los músicos sobre los teponaxtles: se sacrifica y sus preocupaciones monocordes caen como sangre sobre los ojos. Se desgarran y grita su pasión, sus ansias maternas, su amor por Diego Rivera, su vida explosiva que transcurrió sobre una silla de ruedas. Lo único que no hay en Frida Kahlo es literatura (...).<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> HERRERA, 1997, p. 124.

<sup>103</sup> Véase Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1969), *El surrealismo y el arte fantástico de México*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.

<sup>104</sup> BAYÓN, 1974, p.130.

Frida Kahlo es considerada como una de las mejores representantes del arte fantástico mexicano. En opinión de la crítica de arte Rita Eder (1984), en ella convergen, además de los pintores europeos, los artistas mexicanos que en el momento de esplendor del muralismo realizaron por su lado una pintura interesada en lo fantástico y la sobre-realidad.<sup>105</sup>

El arte de Frida Kahlo ofrece lecturas multivalentes que han generado valiosos e interesantes estudios a los cuales remito.<sup>106</sup>

La primera exposición de Frida Kahlo en el extranjero ocurrió a raíz del viaje de André Breton a México el año de 1938, quien quedó impactado por su pintura. Inmediatamente se le invitó a exponer en la *Galería Julien Levy*, una galería neoyorquina orientada al surrealismo. Acerca de esta exhibición la prensa norteamericana escribió buenas críticas.<sup>107</sup>

Posteriormente a su presentación en Nueva York, Frida viajó a París donde André Breton le había prometido una exposición. Después de una serie de contratiempos la artista presentó su obra en la exposición *Méxique* que montó la *Galería Renou et Colle* el año de 1939.<sup>108</sup>

Desde el año de 1943 Frida fue nombrada profesora de pintura en la Escuela de Pintura y Escultura de la SEP. (La Esmeralda).

En 1944 Frida participó en el II Salón de la Flor, patrocinada por la Secretaría de Agricultura y Fomento, en la que expusieron artistas como Olga Costa, Angelina Beloff, María Izquierdo, Martha Adams, Federico Cantú, Xavier Guerrero, Alfonso Michel, Roberto Montenegro, Juan O'Gorman, Carlos Orozco Romero, entre otros.

En México Frida Kahlo fue premiada por el cuadro *Moisés* con el que participó en la gran exposición colectiva de 1946 donde se le entregó el Premio

---

<sup>105</sup> EDER, 1984, p. 167.

<sup>106</sup> Hayden HERRERA (1997), *Frida Kahlo. Las Pinturas*. Teresa del CONDE (1976), *Vida de Frida Kahlo*, Raquel TIBOL (1977), *Frida Kahlo; crónicas, testimonios y aproximaciones*. Araceli RICO (1993), *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido*.

<sup>107</sup> HERRERA, 1997, p. 116.

<sup>108</sup> HERRERA, 1997, pp. 116, 119, 122.

Nacional de Artes y Ciencias a José Clemente Orozco por los murales realizados en la iglesia del Hospital de Jesús.

La primera exposición individual de Frida Kahlo en México, tuvo lugar el año de 1953 en la galería particular de Lola Álvarez Bravo, la *Galería de Arte Contemporáneo*.

El año de 1954 Diego Rivera estableció el *Museo Frida Kahlo* después de la muerte de la artista en la casa que ella nació y murió. Finalmente se organizó una retrospectiva en la Exposición Nacional de Homenaje en el Palacio de Bellas Artes en 1977.

Es importante señalar que en vida Frida Kahlo fue mejor conocida como la esposa de Diego Rivera, si bien su obra gozó de prestigio entre los intelectuales de la época, su fama era limitada. Su arte se empezó a reevaluar fuera de México, hasta los años setenta con el revisionismo provocado por el movimiento feminista en el arte, cuando las artistas feministas neoyorquinas y chicanas la retomaron como una figura representativa.

Teresa del Conde ha señalado con respecto a Frida Kahlo, "(...) que existen factores de índole diversa que determinan la aparición de personalidades cuyos rasgos caracterológicos y creativos se salen de la norma."<sup>109</sup> Sin embargo esta opinión también podría aplicarse a Carmen Mondragón, polémica artista, poeta, musa, perteneciente a una generación de notables mujeres que en los años veinte y treinta, jugaron un papel importante en el ambiente cultural del país, como, Antonieta Rivas Mercado, Isabela Corona, Clementina Otero, María Asúnsolo, Tina Modotti o Frida Kahlo, por citar algunas.

Carmen Mondragón nació en la ciudad de México, el año de 1893, en el seno de una rica familia del porfiriato. Su padre el general Manuel Mondragón, se destacó por su ingenio bélico en la creación de armas.<sup>110</sup> Carmen Mondragón recibió una esmerada educación y desde pequeña mostró su inclinación por la

---

<sup>109</sup> CONDE, 1992, p. 19.

<sup>110</sup> El año de 1894 dio a conocer la carabina Mondragón, uno de sus inventos que junto con el cañón Mondragón, constituyeron las armas bélicas más poderosas de la época. Conferencia de Tomás Zurián Ugarte, 12 de abril de 1999, Universidad Nacional Autónoma de México.

música y la pintura. Viajó a Francia con su familia a la edad de cuatro años, donde tuvo la oportunidad de aprender el francés y posteriormente conocer el ambiente cultural de ese país. El año de 1913 contrajo nupcias con el pintor Manuel Rodríguez Lozano, pero su matrimonio duró poco, debido al descubrimiento de Carmen de las inclinaciones homosexuales de su marido.

En 1821 Carmen Mondragón y Manuel Rodríguez Lozano, regresaron a México, después de varios años de residencia en San Sebastian España. En México, Carmen decide separarse de su esposo, pero su familia se opone. Durante este periodo se produce el encuentro de Carmen Mondragón con el pintor Gerardo Murillo, cuyo seudónimo es el Dr. Atl, que cambiaría su vida. Es precisamente el Dr. Atl, quien bautiza a Carmen Mondragón con el nombre de Nahui Olin.

El tórrido romance que comienzan Nahui Olin y el Dr. Atl, a finales de 1922, es quizá uno de los más escandalosos y comentados de la época. También es un periodo en el que el Dr. Atl se dedica a pintar la belleza de Nahui Olin de manera casi obsesiva. En esta etapa de su vida los dos personajes se entregan a amarse, a pintar, y a cultivar amistad con los intelectuales y artistas más destacados de su tiempo. Nahui Olin se convierte desde entonces en una mujer extravertida y desafiante que se atreve a romper con los prejuicios sociales imperantes. En opinión de Elena Poniatowska:

Nahui todo lo remite a su cuerpo y a los ardores de ese cuerpo temprano. Nahui se asume sexualmente en un país de timoratos y de hipocritones. Tras la apariencia seráfica de la señorita Mondragón, acecha una mujer que lleva dentro la descarga de un pelotón de fusileros, la luz de cien faroles en noche de ronda. Mujer magnífica y ansiosa que no busca ser frágil; al contrario, le urgen las llamadas malas intenciones. ¡Qué bueno que no sea discreta, qué bueno que sus sueños lúbricos atraviesen sus pupilas, qué bueno que la desnudez de su cuerpo se ajuste al aire, a la luz!<sup>111</sup>

---

MALVIDO. 1995. prólogo.

De espíritu libre y revolucionario, Nahui Olin representa el caso de aquellas artistas que son más conocidas por su controvertida vida que por su obra. Un hecho es cierto, el que la sociedad de su tiempo nunca le perdonó el haber transgredido los imperativos de su *género*. En opinión del historiador de arte Tomás Zurián Ugarte, apasionado estudioso de la vida y obra de la artista:

Carmen Mondragón es una de las mujeres que respondieron mejor a las necesidades de la época, cuando despierta la cultura en un México en eclosión.

Ella entiende, aporta y nutre a su época de un sentido de libertad entonces inconcebible. Es una verdadera feminista. Sabe, porque ha viajado, que la mujer juega un papel importante en la cultura, y no como compañera o apoyo de un hombre, sino con potencial propio. Y expresa esto con acciones. Sí, es una gran feminista sin pancartas, una feminista que con sus actos genera apertura. De niña vivió en Europa a fines del siglo XIX, cuando las sufragistas inglesas exigen el derecho al voto de las mujeres, y se empapa de todo esto.<sup>112</sup>

Ciertamente Nahui Olin fue una mujer incomprendida para su época, como le sucede a aquellas mujeres inteligentes y osadas que subvierten los esquemas de feminidad impuestos por la ideología patriarcal, que se arriesgan a vivir su vida intensamente y sin limitaciones, como lo corrobora el escritor Andrés Henestrosa:

Aquellas mujeres, Tina, Frida, Lupe, Nahui, son en su tiempo lo que Sor Juana Inés de la Cruz fue en el suyo: son las que rompen con la tradición femenina. Sor Juana es hija bastarda, pero Antonieta, que es de una clase social tan cerrada, logra romper con las normas. Con ella con Lupe Marín y con Nahui comienza la mujer moderna. Ellas son las primeras liberadas, y no hablo de la mujer liberada para ser jefa o presidenta; me refiero a la libertad del comportamiento humano, de la pelea contra los prejuicios, las tradiciones, las preocupaciones.<sup>113</sup>

A pesar de que Nahui Olin se esmeró por construirse una personalidad independiente y un lugar en la plástica de mujeres, resulta paradójico el que se le identifique más por haber sido la hija del general Manuel Mondragón, la esposa de

---

<sup>112</sup> MALVIDO, 1995, p. 50.

Manuel Rodríguez Lozano, por su relación con el Dr. Atl, o por que fue la musa de los artistas más célebres de su tiempo como Diego Rivera, Carlos Chávez, Edward Weston, Antonio Garduño, Roberto Montenegro, entre otros, que por su propia obra. No obstante que Nahui Olin murió en 1978, su producción artística no fue motivo de una exhibición importante, sino hasta el año de 1992 en ocasión de la celebración del centenario de su nacimiento en la exposición intitulada *Nahui Olin, una mujer de los tiempos modernos*, efectuada de diciembre de 1992 a marzo de 1993 en el *Museo-Estudio Diego Rivera* de la ciudad de México.

Olga Costa es otra de las artistas que produjo la Escuela Mexicana de Pintura. Nacida en Leipzig, Alemania en 1913, vino a México a temprana edad. Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas bajo la dirección de Carlos Mérida, pero siguió su propio camino. Se casó con el pintor José Chávez Morado en 1935.

En su obra está presente el gusto por temas de vida cotidiana, artesanías y costumbres populares, que recreó en su pintura ingenua. Olga Costa logra crear una atmósfera que al igual que María Izquierdo y Frida Kahlo, transmite una sensación de misterio que proviene del tratamiento que dan a los objetos.

También a esta época corresponde la polifacética artista Isabel Villaseñor, quien en su obra plasmó los ideales artísticos postrevolucionarios. Nació en Guadalajara en 1909 y desde 1928 estudió en el Centro de Pintura de San Antonio Abad en México, dirigido por Gabriel Fernández Ledesma, con quien se casó. En 1929 colaboró con Alfredo Zalce en la ejecución de un mural en la Escuela Rural Federal de Ayotla, pequeño poblado del Estado de México; participó en la película de Sergei Eissenstein *Tormenta sobre México*, el año de 1933. En 1938 viajó por Europa y en 1941 visitó Nueva York. Murió a temprana edad el año de 1953.

Pintora, grabadora, escritora, compositora, intérprete, Isabel manifestó creatividad y talento en todo lo que hizo. Su belleza mexicana fue recreada en los lienzos de José Chávez Morado. Angelina Beloff, Fernando Leal, Juan Soriano,

---

<sup>111</sup> MALVIDO. 1995, pp. 88-89.



Alfredo Zalce, Olga Costa, Raúl Anguiano, Frida Kahlo, Manuel y Lola Álvarez Bravo y los extranjeros Enrique Gutmann y Grigory Alexandrov. Asimismo, su imagen y personalidad fueron captadas por la cámara del afamado cineasta Sergei Eisenstein, quien quedó impactado por su hermoso rostro mestizo de malancólica expresión.

En enero de 1929 el nombre de Isabel Villaseñor apareció citado formando parte de un nutrido número de pintores y grabadores (David Alfaro Siqueiros, Ramón Alva de la Canal, Manuel Anaya, Justino Fernández, Gabriel Fernández Ledesma, Fermín Revueltas, Juan Charlot, Francisco Díaz de León, Enrique Ugarte, Fernando Leal, Víctor Tesorero, Tamigi Kitawaga, entre otros), todos ellos integrantes del grupo vanguardista *¡30-30!*, que acababa de inaugurar una exposición colectiva en la Carpa Amaro, ubicada en la colonia San Rafael, de la ciudad de México.

El mes de septiembre de 1930 Isabel Villaseñor presentó su primera exposición individual en la Biblioteca Nacional de México, integrada por 55 dibujos, 15 grabados en madera, 5 aguafuertes, 5 estampas y algunos estenciles.

La obra de Villaseñor expresa preocupaciones sociales, interés por la condición femenina, la infancia. En sus dibujos aparecen niños, gatos, mujeres realizando sus faenas domésticas, en general la temática aborda hechos cotidianos de índole popular. En opinión de Juana Inés Abreu la obra plástica de Isabel es "llana, pero expresiva; ingenua, pero reveladora de un mundo interno que se reconoce en las imágenes de lo doméstico y en lo doméstico busca lo propio y en lo propio lo universal."<sup>114</sup>

Otras artistas sobresalientes que podrían asociarse de una u otra manera con la expresión de la "mexicanidad" son Aurora Reyes, Fanny Rabel, Valetta Swan y Rina Lazo, entre otras muchas artistas activas en esa época.

En la primera mitad de la década de 1930 existían pocos espacios comerciales en la ciudad de México y prácticamente ninguno en otras ciudades. Los artistas vendían sus obras en sus propios estudios o después de las

numerosas exposiciones organizadas por la Escuela Nacional de Bellas Artes u otras instituciones artísticas. Sólo en la capital, en los cuarenta, se estableció una red de galerías y las mujeres desempeñaron un papel particularmente importante en la creación de un sistema comercial para la venta de obras de arte.

En marzo de 1935, Carolina Amor abrió la *Galería de Arte Mexicano*, en el número 66 de la calle Abraham González. Estrictamente ésta no fue la primera galería de arte en México, pero sí la más importante. La primera obra que se vendió fue de una mujer, la acuarela titulada *Niña con rebozo azul*, de Angelina Beloff.<sup>115</sup> Paralelamente, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el Taller de Gráfica Popular fundan la *Galería Espiral* y María Asúnsolo instala su propio local, la *Galería María Asúnsolo*. También surge la primera galería de orientación exclusivamente comercial, la *Galería Arte y Decoración*.

Igualmente importante ha sido el papel que han desempeñado las mujeres en la crítica y difusión de las artes visuales en México. Baste recordar a Anita Brenner, quien fuera amiga y colega de Tina Modotti y Edward Weston. La publicación de su su libro *Ídolos tras los altares* en 1929, contribuyó a difundir el arte y la cultura mexicana en Estados Unidos en los años treinta y cuarenta. Si bien la autora enfoca su estudio de un modo casi antropológico, su tema podría ser criticado por su perspectiva romántica y hasta turística. Otras críticas e historiadoras extranjeras de esa época fueron Alma Reed, la novelista Katherine Ann Porter y Frances Toor (editora del *Mexican Folkways*) publicación para coleccionistas de pintura mexicana en el país y los Estados Unidos.

Por lo que se refiere a la participación de la mujer en el movimiento muralista mexicano, ésta fue minoritaria, ya que el campo de la pintura mural estuvo dominado por la presencia masculina; entre las figuras más sobresalientes

---

<sup>114</sup> ABREU, 1999, s/p.

<sup>115</sup> MANRIQUE, 1987, p. 21.

de este movimiento destacan los "tres grandes" (Orozco, Rivera y Siqueiros) desde sus comienzos en 1921.<sup>116</sup>

Un recuento de la actividad muralista, demuestra que de 289 artistas que trabajaron en murales entre 1905 y 1969, sólo 32 fueron mujeres (aproximadamente el 11%), y produjeron un número limitado de obras.<sup>117</sup>

La actividad muralista que se realizó entre 1922 y 1960, comprende una vasta serie de murales que se realizaron por todo el país. Esta producción alcanzó su clímax en 1964 bajo el auspicio del presidente Adolfo López Mateos.

Aurora Reyes<sup>118</sup> fue la primera muralista mexicana que en el año de 1936 realizó una obra mural. Fanny Rabel<sup>119</sup> es otra de las artistas que realizó obra mural. Destacan por su tamaño cinco murales en la ciudad de México, entre los que se encuentran *La sobrevivencia de un pueblo* (1957), en el Centro Deportivo Israelita, y un mural de 20 por 2.5 metros para el Museo de Antropología (1954).

También participaron artistas norteamericanas en la actividad muralista como las hermanas Marion y Grace Greenwood, quienes colaboraron con un grupo de artistas que incluyó a Pablo O'Higgins, Antonio Pujol, Angel Bracho y al japonés-norteamericano Isamu Noguchi, en la creación del mural para el mercado Abelardo Rodríguez (1933-1935). Las hermanas Greenwood tuvieron contacto con Diego Rivera, al estudiar con él de manera informal.

Lucienne Bloch fue otra de las artistas norteamericanas que trabajó con Diego Rivera, a quien conoció en 1931 en Nueva York. Ella estuvo entre sus

---

<sup>116</sup> En septiembre de 1922, los pintores muralistas se asocian en un Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México, cuyo programa es colectivizar la pintura mural y proponer una estética de inspiración socialista. SUÁREZ, 1972, p. 40.

<sup>117</sup> SUÁREZ, 1972.

<sup>118</sup> Aurora Reyes nació en Parral, Chihuahua el año de 1910. Estudió para maestra normalista y en el ejercicio de su profesión pasó a la ciudad de México. Ingresó a la Escuela Nacional de Artes Plásticas, estudiando con los maestros Emilio García Cahero, Fermín Revueltas y Francisco de la Torre, con quienes afirmó sus preferencias por el movimiento socialista al que pertenecía desde su época de estudiante. Fue la primera mujer que hiciera pintura mural en México, al realizar un fresco en el Centro Escolar Revolución. SUÁREZ, 1972, p. 266.

<sup>119</sup> De origen Polaco Fanny Rabel vino a México el año de 1936. Además de la pintura la artista se ha desempeñado en el grabado. Su interés se centra en los temas del realismo y la vida popular en sus aspectos más dramáticos.

principales ayudante en los proyectos de sus murales para el Instituto de Artes de Detroit y el Centro Rockefeller de Nueva York.<sup>120</sup>

Otras artistas que realizaron obra mural fueron: Angelina Beloff (1945), Rina Lazo (1949), Olga Costa y Esther Luz Guzmán (1952), María Elena Delgado (1954), Elvira Gascón (1956), Sarah Jiménez (1957), Mariana Yampolsky (1960), Angela Gurría (1967) y Helen Escobedo (1968).

Quizás la escasa participación de las mujeres en la creación de murales, se pueda explicar por la propia naturaleza del medio muralista, ya que este resume tanto en su discurso político como en su forma de trabajo, los valores de *género* que la sociedad mexicana confiere a los varones. No deja de ser significativo el hecho de que el muralismo se desenvuelva en el ámbito de la vida pública, tanto por su propuesta política como por sus espacios de exhibición. Ámbito vedado históricamente para las mujeres.

Un recuento de la labor muralista hace énfasis en las largas jornadas de trabajo desplegadas por los varones en los andamios, quehacer que se traduce en exhibición de fuerza física, que aunado a lo anterior, equivale al poder masculino -simbólico o real- que los varones no estaban dispuestos a compartir. A continuación se cita el testimonio de Orozco en el que relata el momento de inicio de la actividad muralista:

Los pintores y los escultores de ahora serían hombres de acción, fuertes, sanos e instruidos, dispuestos a trabajar como un buen obrero ocho o diez horas diarias.<sup>121</sup>

Una anécdota que ilustra esta cuestión, es el incidente que le sucedió a María Izquierdo el año de 1945, cuando se le encargó un mural para el palacio del Departamento del Distrito Federal, pero no lo llevó a cabo porque Rivera y Siqueiros consideraron que no poseía la suficiente experiencia para realizarlo.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> SULLIVAN, 1990, p. L.

<sup>121</sup> SUÁREZ, 1972, p. 40.

<sup>122</sup> En opinión de la crítica de arte Teresa del Conde: "Era bastante malo (existen los proyectos) por eso lo vetaron".

Es importante señalar que de acuerdo con el testimonio de la crítica de arte Raquel Tibol, Diego Rivera se mostró en su obra y en su actuación con las mujeres:

(...) solidario, sensible y receptivo a las luchas por la emancipación de la mujer que desde los años 20 animaron la vida política y cultural del país.

Riva (*sic*) produjo siempre la pintura que correspondió al medio material en el que vivió y tablero por tablero toda su producción muralística se ocupa de representar a la mujer en el desempeño de todos los trabajos, oficios y profesiones que ha desarrollado a través de la historia. Desde esta perspectiva, reivindicó a Rivera **feminista**.<sup>123</sup>

Afirmación que sostuvo durante la celebración del simposio *Diego Rivera hoy*, efectuado en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes el año de 1986, y que suscitó agudas controversias. Así por ejemplo la escritora Elena Urrutia de reconocida trayectoria feminista, consideró como “una exageración” esta afirmación y manifestó que “nunca fue virtud del maestro militar en la causa de las mujeres”. Por su lado, la crítica de arte Teresa del Conde, apoyó esta moción y agregó que en su obra, Diego Rivera se muestra más bien “falocéntrico”, característica a la que Tibol había aludido en su ponencia para referirse a los primeros trabajos murales de Rivera, en la que ciertamente, presenta una visión “androcéntrica” donde la figura femenina “deriva” como “objetivamente del espíritu masculino”, de acuerdo con las palabras del propio pintor.<sup>124</sup>

Los acontecimientos ocurridos durante la segunda Guerra Mundial, propiciaron la llegada de numerosos artistas y poetas surrealistas a nuestro país, quienes quedaron fascinados por el carácter “surrealista” de la atmósfera mexicana. Si por tal se entiende al gusto constante por lo inusual e incluso por lo excéntrico, que identifica a la cultura mexicana. André Breton se refirió a México en su célebre comentario como un “país surrealista”. Sin embargo muchos críticos han diferido con esta apreciación, ya que consideran que lo que podría

---

<sup>123</sup> MAGDALENO, 1986, s/p.

<sup>124</sup> MAGDALENO, 1986, s/p.

considerarse como un “surrealismo equivalente”, ha estado presente en el arte mexicano en todos sus períodos históricos.<sup>125</sup>

Wolfgang Paalen fue uno de los artistas más entusiastas de este movimiento en México. En su revista *Dyn*, que publicó seis números entre los años de 1942 y 1945, pronosticó el éxito del grupo surrealista, al cual en su mayoría pertenecían artistas extranjeras entre las que se encontraban la francesa Alice Rahon, la catalana Remedios Varo, la inglesa Leonora Carrington y la fotógrafa española húngara Kati Horna. Sin embargo, es difícil clasificar específicamente como surrealistas a cualquiera de los artistas de origen mexicano, ya que ninguno perteneció al movimiento iniciado por André Breton en París. No obstante la vanguardia surrealista, encontró algunos adeptos como Agustín Lazo, Gunther Gerzso y Carlos Mérida, este último nacido en Guatemala.<sup>126</sup>

En 1940 se celebró la Exposición Internacional del Surrealismo, en la *Galería de Arte Mexicano*,<sup>127</sup> organizada por Paalen y el poeta-pintor peruano César Moro, la cual mostró el interés tanto de artistas mexicanos como extranjeros, al mismo tiempo que marcó la internacionalización del arte en México.

Un hecho que ha llamado la atención a la crítica feminista del arte, es la relevante presencia que tuvieron las artistas surrealistas dentro de esta corriente artística. Lo que ha llevado a plantearse el por qué, las mujeres se interesan y se identifican con esta expresión. ¿No será que las mujeres vieron en esta propuesta el medio idóneo de la libre exposición de sus sentimientos, miedos, deseos, o fantasías? Tanto a nivel literario como plástico la expresión de la imaginación encuentra un medio de evasión a la censura que muchas de las veces es impuesta por la dominación masculina. ¿No será que el surrealismo al transgredir de manera implícita y explícita la supresión de las estructuras jerárquicas

---

<sup>125</sup> Véase Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, (1969), *El surrealismo y el arte fantástico de México*.

<sup>126</sup> Para más información sobre el surrealismo en México, ver *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid. Centro Atlántico de Arte Moderno, 1989-1990, y Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo*. México, Arte y Libros, 1978.

<sup>127</sup> Para más detalles sobre este acontecimiento, ver Jorge Alberto MANRIQUE y Teresa del CONDE (1987), *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. pp. 95-96.

"racionales" y la libre manifestación del inconsciente sirviera como válvula de escape a la expresión femenina?<sup>128</sup>

En los últimos años el surrealismo de creación femenina, ha dado pie a interesantes estudios que han subrayado que existe una diferencia entre la imagen femenina que proyectan los artistas varones y las imágenes femeninas que proyectan las mujeres.<sup>129</sup>

En *Women Artists and the Surrealist Movement* Whitney Chadwick, asegura lo siguiente:

En el movimiento surrealista, a diferencia de los hombres, que han absorbido la imagen de la mujer en su propia imagen a través de la metáfora del andrógino o de la pareja, las mujeres generalmente han preferido subrayar las fuerzas biológicas y espirituales fundamentales que distinguen la experiencia femenina de la masculina, y esto las coloca en contacto directo con los poderes mágicos de la naturaleza.<sup>130</sup>

Quizás ha influido en esta tendencia, la dicotomía naturaleza cultura, ya que en el orden simbólico la feminidad ha sido asociada, inconscientemente o conscientemente con la naturaleza, mientras que la existencia masculina ha sido equiparada con la cultura, como lo ha señalado Claude Lévi-Strauss. Por ello, las mujeres tienen una relación con la tierra y con los poderes naturales, mientras que en el proceso universal de la subordinación femenina, los hombres constantemente luchan por refrenar, dominar "culturizar".<sup>131</sup>

Dentro de la corriente surrealista destaca la presencia de Leonora Carrington, nacida en Inglaterra en 1917. Estudió pintura en Inglaterra y París. Conoció al pintor Max Ernst y se mudó a París con él, donde trabajaron juntos. Desde 1936 se integró al movimiento surrealista y participó en varias exposiciones surrealistas en París. Al principio de la Segunda Guerra Mundial, abandonó París

---

<sup>128</sup> Véase el excelente estudio sobre las artistas surrealistas realizado por Whitney CHADWIK (1985).

<sup>129</sup> Sobre este tema véase los siguientes estudios, *Surrealism and Women*. Edited by Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli and Gwen Raaberg. London, England, The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. 1991. *La Femme et le Surrealisme*. Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1988.

<sup>130</sup> CHADWIK, 1985, p. 182.

<sup>131</sup> SULLIVAN, 1990, p. LVIII.

para dirigirse a Portugal, de donde posteriormente se trasladó a Nueva York. En 1942 llega a México y se nacionaliza mexicana.

En su obra Leonora Carrington plasma un simbolismo muy personal que remite tanto a su experiencia individual, como a su interés por conjugar las expresiones de las culturas más variadas. Lo mismo se interesa por las mitologías celtas, que por el budismo Zen, la filosofía islámica, o el antiguo misticismo egipcio. Su creatividad está inspirada en los frescos florentinos y sienenses de principios del Renacimiento, en los cuentos de hadas, las pinturas de Pieter Breughel y Hieronymus Bosch.

En la pintura de Leonora Carrington la fantasía está presente en todo momento, sus atmósferas están habitadas por una gran variedad de especies de animales y seres mágicos, que a manera de espectros entran y salen.

Propio de su iconografía también son los símbolos míticos de los más antiguos pueblos que pueblan sus obras. -pirámides, toros alados, jardines flotantes- Su interés por la alquimia y la hechicería también es manifiesto. La libre expresión del inconsciente se constata en su pintura que logra crear imágenes oníricas libres de la lógica racional, elemento clave del surrealismo.

Otra notable exponente de esta corriente es Remedios Varo, nacida en Anglés, provincia de Gerona, España, en 1913. Estudió en la Escuela de Arte de San Fernando, en Madrid; más tarde pasó a París y entre 1934 y 1940 estuvo identificada con el movimiento surrealista. En 1941 adoptó México como país de residencia. Realizó su primera exposición en este país el año de 1946 con gran éxito. Murió en 1963.

Remedios Varo y Leonora Carrington se conocieron en París el año de 1937, cuando Remedios se mudó de Barcelona para residir en esa ciudad con su esposo el poeta Benjamín Péret. Dentro del círculo surrealista trabó amistad con Paul Eluard, Max Ernst, Victor Brauner, André Breton y Wolfgang Paalen.

La identificación que sintieron ambas artistas por el surrealismo las mantuvo unidas a lo largo de una intensa amistad. En México las dos artistas realizaron gran parte de su obra.



En los cuadros de Remedios Varo, se refleja su fascinación por las leyes que gobiernan el universo, por lo hermético, lo espiritual, la naturaleza, y en suma por los misterios del cosmos.

Los personajes femeninos que crea Remedios Varo, proyectan una fuerza interior y una potencia vital que los conectan con el cosmos. Son personajes etéreos y gráciles, fuertes y poderosos, dotados de sabiduría y de enigma. Siempre están en una actitud creativa, interactuando con el universo, rodeados de una gran variedad de especies zooantropomórficas.

Pero si bien el poder de las imágenes es determinante, también lo es el manejo del espacio y el empleo de la arquitectura con la que logra construir atmósferas ingravidas y sutiles.

Identificada con las artistas surrealistas, Alice Rahon nació en Bretaña, Francia. Estudió pintura con su padre, pintor y académico, y luego con Wolfgang Paalen, con quien estuvo casada durante 15 años. Entre 1934 y 1940, participó en París con el grupo surrealista, no como pintora sino como poeta. Publicaron las Ediciones Surrealistas, tres libros de sus poemas ilustrados por Tanguy, Miró y Paalen. En 1939 llegó a México, donde se incorporó al movimiento de la pintura mexicana en 1945, con su primera exposición en la *Galería de Arte Mexicano*, auspiciada por Carlos Mérida.

Su obra denota una gran fuerza expresiva, a la vez que es una constante intención por proyectar las ominosas fuerzas de la naturaleza. Para ello utiliza materiales como la arena, con cuya técnica logrará dar a sus texturas un efecto abigarrado. Otro elemento distintivo en su obra es la utilización de formas caligráficas que sugieren casi un manuscrito. Sus temas que lo mismo pueden ser paisajes que ciudades fantásticas, pareciera que están envueltos en un velo. Es en la creación de esta atmósfera que la artista logra su identificación con el surrealismo.

Finalmente habría que hacer mención sobre la influencia que ejerció la cultura mexicana sobre el surrealismo, y sobre el surrealismo y su influencia sobre la cultura mexicana. En su ensayo Lourdes Andrade refiere lo siguiente:

(...) en la relación de México con el surrealismo habría que considerar dos niveles: el histórico, dado que varios entre los miembros del grupo no tan solo viajaron a nuestro país, sino que algunos aun se establecieron en él, varios de ellos de por vida; y el mítico, dado el lugar que nuestro país ocupa dentro de la 'imaginación surrealista'. Ambos niveles están, desde luego, íntimamente asociados y los 'vasos comunicantes' que los unen dejan fluir constantemente los ricos contenidos de la realidad y magia de México, particularmente del mundo prehispánico y del mundo indígena actual.<sup>132</sup>

Dentro del proceso de intervención profesional de las mujeres en el mundo del arte su presencia se remonta a la década de 1930, con artistas pioneras como María Izquierdo y Frida Kahlo. Sin embargo habría que aclarar que su ingreso al ámbito profesional del arte, se debió a circunstancias ajenas a sus expectativas personales. María Izquierdo deseaba llegar a convertirse en artista de la farándula, mientras que Frida Kahlo se volvió artista plástica debido a un accidente que la postró en cama, y decidió pintar para vencer el aburrimiento, como ella misma lo consigna:

(...) comencé a pintar por puro aburrimiento de estar encamada durante un año, después de sufrir un accidente en el que me fracturé la espina dorsal, un pie y otros huesos. Tenía entonces dieciséis años y mucho entusiasmo para estudiar la carrera de medicina. Pero todo lo frustró el choque de un camión de Coyoacán y un tranvía de Tlalpan... Como era joven, esta desgracia no tomó entonces rasgos trágicos; sentía energías suficientes para hacer cualquier cosa en lugar de estudiar para médico. Y sin darme cuenta comencé a pintar.<sup>133</sup>

En el caso de María Izquierdo, ésta llegó a la pintura por circunstancias ajenas a su volición. En palabras de Teresa del Conde su incursión en el arte es, "el raro privilegio de haber llegado a la pintura por caminos tortuosos, más ligados a una serie de coyunturas personales que a una verdadera vocación."<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> ANDRADE, 1989-1990, p. 109.

<sup>133</sup> RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, 1969, pp. 60-62.

<sup>134</sup> CONDE, 1991, p. 47.

Hasta este momento habría que aclarar que el análisis de cada una de las artistas que conformaron el ámbito artístico de 1930 a 1960, requeriría de un estudio específico que desbordaría los límites de esta investigación. Su referencia responde a la necesidad de resaltar su participación dentro del contexto del arte de mujeres en México.

Un aspecto importante a señalar es la presencia de varias artistas extranjeras que desarrollaron su obra en México, y que más allá de una visión folklorista, universalizaron el espíritu de la cultura mexicana a través de su pintura.

Entre las artistas que vinieron a México se encuentran Angelina Beloff, Valetta Swan, Martha Adams, Leonora Carrington, Remedios Varo, Alice Rahon, Olga Costa, Fanny Rabel, Marisol Wörner Baz y Lucinda Urrusti por citar algunas. Representantes de diversas tendencias, todas ellas han contribuido a enriquecer la tradición artística de México.

Lo cierto es que fue a partir de la etapa posterior a la segunda guerra mundial, que las mujeres entraron al ámbito artístico mexicano en mayores proporciones. Esta época corresponde al periodo del presidente Miguel Alemán (1946-1952), cuando México se estaba convirtiendo rápidamente en una nación capitalista e industrializada, con una clase media en desarrollo, una industria turística en crecimiento y con un mercado artístico privado para pinturas de caballete, gráfica y escultura. Miguel Alemán simpatizaba con la cultura y es precisamente durante su régimen, cuando se crea el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA),<sup>135</sup> que dirigió el compositor Carlos Chávez. También fue una etapa de llegada de capital estadounidense, con el consiguiente estilo de vida norteamericano -American Way of Life- que se proclamó a través del cine y la televisión.<sup>136</sup>

La segunda mitad de la década de los años cincuenta estuvo marcada por la generación de la llamada Joven Escuela de Pintura Mexicana. Varios factores

---

<sup>135</sup> El Estado incrementó la enseñanza artística, fundó museos y creó, en 1946, el Instituto Nacional de Bellas Artes, como el máximo aparato de sus políticas culturales (junto con el Instituto de Antropología e Historia).

<sup>136</sup> José AGUSTÍN, 1992 (a), ilustra con un relato ameno y desmitificador que aclara con gran ironía crítica los acontecimientos de la historia de México de esta época.

contribuyeron para que los artistas de esta generación proclamaran una "ruptura" respecto de la Escuela Mexicana.

A finales de la década de los cuarenta y visiblemente en la de los cincuenta, el carácter del arte mexicano había comenzado a experimentar un cambio. Al concluir la segunda guerra mundial más artistas viajaron a Europa y Estados Unidos, no obstante muchos de ellos habían visitado regularmente éste último, sobre todo, al principio de los años cuarenta, cuando se trasladaron con mayor frecuencia a Nueva York, para estudiar las últimas tendencias artísticas, principalmente, el expresionismo abstracto. Otro factor fue la consiguiente llegada de un considerable número de publicaciones de arte, que aunado a lo anterior, provocaron un intercambio de conocimientos sobre la situación del mercado artístico internacional. Ya para finales de la década de los cincuenta, la plástica mexicana se abrió a nuevos caminos que suscitaron la emergencia de la pintura abstracta.

En México, algunos artistas influidos por las nuevas tendencias plantearon inquietudes estéticas diferentes a las de un arte nacionalista, que los llevó a conformar una agrupación de individualidades, -puesto que cada uno practicaba una corriente distinta-.

A principios de los años cincuenta, Rufino Tamayo regresó de Europa y se opuso a la realización de murales en el Palacio de Bellas Artes, "proponiéndose que ni los temas ni los modos de resolverlos tuvieran que ver con "La nueva democracia" (la socialista), o con la ruptura de las cadenas de la esclavitud y los embates de la burguesía en ascenso."<sup>137</sup> Esta actitud de Tamayo marcó el surgimiento del movimiento de Ruptura:<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> CONDE, 1994, p. 41.

<sup>138</sup> Se conoce como Ruptura al grupo de artistas que a finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta coincidieron y se unieron en varias exposiciones en las que el arte no figurativo o no nacionalista era privilegiado. Tenían en común también un gusto por la pintura expresionista alemana y un rechazo hacia los nacionalismos que para esa época ya se habían convertido en panfletarios. Participaron en esta generación de Ruptura pintores como Fernando García Ponce, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Enrique Echeverría, con José Luis Cuevas entre las figuras más destacadas, quien afirmó en un texto publicado el año de 1958, que México se encontraba cercado no por una cortina de hierro, sino por "La cortina de nopal". CONDE, 1994, pp. 41, 112.

A partir de entonces comenzó a gestarse el movimiento denominado de Ruptura: No porque rompiera propositivamente con la etapa anterior, sino porque los artistas jóvenes expresaban con desenfado sus individualidades, sus respectivas asimilaciones de los vocabularios internacionales y su deseo de ofrecer una contrapartida "aggiornada" al oficialismo de la Escuela Mexicana.<sup>139</sup>

Otros artistas que se encontraban comprometidos con las poéticas contemporáneas fueron José Luis Cuevas, Alfonso Michel, Cordelia Urueta, Vlady, Héctor Xavier, Alberto Gironella y Enrique Echeverría.

En un estudio reciente la historiadora de arte Margarita Martínez Lambarry (1997), sometió a revisión este periodo, demostrando que la llamada "joven escuela" y la consiguiente "ruptura", constituyeron un mito dentro de la historiografía del arte mexicano. Entre otras cosas porque no conformó una escuela en sentido estricto, y porque la edad de los artistas era muy disímil entre ellos, a la vez que el arte abstracto<sup>140</sup> que proponía este grupo contaba con una tradición artística en Europa de aproximadamente sesenta años: "Por lo tanto el arte que realizaban estos artistas no tenía nada de joven, era una expresión plástica distinta dentro del panorama artístico mexicano y era joven en el sentido de ímpetu, de espíritu rebelde, de una actitud opositora al arte oficial, a las políticas culturales estatales y a un sistema caduco de promoción artística."<sup>141</sup>

Ciertamente esta etapa de la pintura mexicana ha sido objeto de una reflexión que a la luz del tiempo y desde la perspectiva actual, ha modificado los criterios de los estudiosos del arte respecto a la llamada "ruptura", como lo confirma la opinión de Jorge Alberto Manrique:

Toda consideración sobre los acontecimientos del arte mexicano en la segunda mitad de este siglo tiene que arrancar de una referencia a la generación de la ruptura.

---

<sup>139</sup> CONDE, 1994, pp. 41-42.

<sup>140</sup> Estos artistas se formaron dentro de la figuración, motivo por el cual, la mayoría permanecerá dentro de ella. La crítica de arte Rita Eder, menciona que se les acusó de abstractos, aunque muchos de estos artistas aun estaban inscritos en la figuración. *Cfr.* Rita EDER (1986), "La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta.", p. 2205.

<sup>141</sup> MARTÍNEZ LAMBARRY, 1997, pp. 121-132.

Ahora se discute si el título es correcto (en todo caso me parece mejor que los de "joven pintura mexicana" o "nuevo arte mexicano", ya que no tienen vigencia porque los jóvenes de los años 50 y andan sobre los 60 y arañando los 70; se discute si realmente se puede hablar de "ruptura". Ciertamente las cosas se ven diferentes después de 40 años de como las veíamos entonces. Ni la "escuela mexicana" previa era tan monolítica como la sentíamos (ahora reconocemos con gusto la variedad y enjundia de los artistas "a contra corriente", con Tamayo a la cabeza) ni la ruptura, siendo lo que fue, prescindió totalmente de una tradición mejor. De hecho toda ruptura incluye antecedentes, así trate de negarlo. El tiempo es sabio y ahora, y felizmente, se han restañado heridas. (...) La ruptura significó un abrir ventanas hacia todos rumbos, donde cada quien tomó lo que a su juicio necesitaba para construir su obra, sin que hubiera ni manifiestos ni poéticas comunes. Fue una generación que cambió por su mérito y también, si se quiere, porque el tiempo lo pedía el rostro del arte mexicano. No sólo, sino que abrió caminos para la posterior. La generación siguiente, la de los nacidos al borde de los 40 y que empezaron a hacerse visibles hacia mediados de los 60, no estuvo ya, por así decirlo, en frente de batalla, tuvo, en cierta forma, más libertad para moverse, viajó con más facilidad. Para los miembros de esa generación ya no fue ni un problema ético ni una toma previa de posición hacer sus elecciones en referencia a lo que hiciera o se hubiera hecho en otras partes.<sup>142</sup>

La llamada "ruptura", no fue sino un proceso gradual de cambio que finalmente hizo evidentes los afanes de algunos artistas de incorporarse definitivamente al contexto artístico internacional, pero sin perder su identidad. Por lo tanto la "ruptura" no es aplicable al caso mexicano, pues el discurso de las vanguardias y de la modernidad, han estado presentes en el arte mexicano, incluso desde los Tres Grandes. En todo caso esta postura se afirmó con la aparición de la pintura abstracta.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> MANRIQUE, 1996, p. 25.

<sup>143</sup> MARTÍNEZ LAMBARRY, 1997, pp. 121-132.

Como se ha expuesto, los y las artistas que han sido identificados con la generación de la "ruptura", se opusieron a la Escuela Mexicana, sobre todo, en el tratamiento de los temas locales, el realismo social y sus implicaciones políticas. Lo que significa que sus planteamientos estéticos y temáticos, diferían de esta corriente tanto en la forma como el contenido de su obra. Su pintura tendía más hacia el dibujo líquido y la pincelada veloz, procesos que anunciaban la desaparición de la forma convencional. Motivo por el cual a muchos de ellos se les atacó como abstractos, aunque la mayoría aun estaba en la figuración de intención subjetivista.<sup>144</sup>

La presencia de la pintura abstracta en el ámbito artístico mexicano, se puede ubicar a partir del año de 1956, como lo consigna Manuel Felguérez:

Es en el año de 1956 que el arte abstracto, nace como corriente en nuestro país y es precisamente este acontecimiento uno de los factores que hacen importante ese año y que permite considerarlo como el inicio de una nueva situación cultural. Sin embargo, su arranque sería lento al grado de que cinco años después no existíamos más de cinco o seis artistas a los que se podría aplicar de una manera ortodoxa ese término.<sup>145</sup>

Entre los representantes del arte abstracto,<sup>146</sup> compuesto principalmente por hombres, se encontraban tres mujeres Lilia Carrillo, Cordelia Urueta y Maka Strauss. Todas ellas adaptaron una visión abstracta a sus necesidades.

Se considera a Lilia Carrillo como la pionera de la abstracción lírica en México, ya que antes que sus compañeros transformó el paisaje y los elementos naturales en un armónico conjunto de formas abstractas. En sus obras, Carrillo

---

<sup>144</sup> EDER, 1982, p. 256.

<sup>145</sup> Citado por MARTÍNEZ LAMBARRY, 1997, pp. 86.

<sup>146</sup> El término abstracción se utiliza en arte del siglo XX con dos significados: 1. La abstracción (denominada también arte no representativo, no figurativo, no objetual) en la que ni la obra, ni ninguna de sus partes representa o simboliza objetos del mundo visible. 2. La representación de objetos visibles a los que se les reduce la cantidad o la particularidad de los detalles. Es cuestión de grados. Las dos modalidades pueden estar presentes en una misma obra, o la abstracción de supresión de los detalles puede ser llevada a tal punto que los elementos representados no se denoten. 1. La abstracción no icónica tiene dos particularidades que han dado lugar a la formación de escuelas o manifestaciones estilísticas: La Abstracción Expresiva y la Abstracción Geométrica. La primera en el Expresionismo Abstracto, la segunda tiene que ver con el Constructivismo, el Suprematismo, el Arte Concreto. MARTÍNEZ LAMBARRY, 1997, pp. I-II.

interpretó de una manera poética la línea y demostró una sensibilidad especial a las combinaciones sutiles de colores.

Cordelia Urueta por su parte, e independientemente de este grupo, se mostró atraída por el texturalismo y el refinamiento colorístico de Tamayo, se afirmó como fuerte presencia dentro de un abstraccionismo subjetivista, a tal punto de haber sido denominada "la gran dama del arte abstracto en México".

Cordelia Urueta nació en el barrio de Coyoacán de la ciudad de México el año de 1908. Estudió en una de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, y más tarde se casó con el pintor Gustavo Montoya; viajó por Europa de 1938 a 1942 y a su regreso al país se dedicó de lleno a la pintura. Su obra ha sido expuesta en Europa, Estados Unidos, México y Sud-América.

Justino Fernández opinaría de ella lo siguiente:

Hoy día es, a mi juicio, la pintora mexicana que mejor representa la pintura abstracta, por la sinceridad y calidad de sus obras. Ha triunfado en toda la línea con dignidad de artista verdadera.<sup>147</sup>

La artista Maka Strauss se encuentra en la expresión extrema del arte abstracto, de acuerdo a la opinión de Justino Fernández, quien describe la obra de la artista de la siguiente manera:

(...) originales a fuerza de eliminar casi todo elemento que pueda provenir del mundo objetivo. Sus más recientes cuadros, no pequeños, están pintados totalmente en color negro mate y sobre tal fondo coloca en ciertos puntos -que se antojan notas musicales- unos trozos de tela, más o menos rectangulares, adheridos sobre la superficie negra y así resultan sus obras interesantes.<sup>148</sup>

Años después otras artistas que se identificaron con el abstraccionismo fueron Irma Palacios, Beatriz Zamora, Susana Campos, Agueda Lozano, Esther González, Susana Sierra y Leticia Ocharán.

Haciendo un recuento de la presencia de las figuras femeninas más importantes de la plástica mexicana activas entre 1920 y 1950, su actuación se

---

<sup>147</sup> FERNÁNDEZ, 1964, p. 174.



puede considerar relativamente notable, sobre todo, en las áreas de pintura de caballete, grabado, fotografía y escultura, no así en la forma artística predominante; el muralismo. En resumen, debido a la hegemonía que éste movimiento ejerció sobre las otras formas, hasta muy avanzada la década de los cincuenta, la intervención de las mujeres artistas dentro del campo de las artes visuales se incrementará significativamente hasta las décadas de 1960 y 1970.

Lo anterior se deduce del cómputo de mujeres artistas que participaron en exposiciones presentadas en espacios de arte gubernamentales y privados en la ciudad de México durante el año de 1970. Asimismo por su representación en el *Salón de la Plástica Mexicana* en 1978. En términos proporcionales su número constituye alrededor del 25% del total de los artistas profesionales.<sup>149</sup> Número representativo, sobre todo si se toma en cuenta que en la escena del mundo profesional del arte la presencia masculina es avasalladora.

Entre los años de 1954 y 1968, el país pasaba por el periodo conocido como el “milagro mexicano”, cuyo modelo de sustitución de importaciones alcanzaba un crecimiento anual del Producto Interno Bruto (PIB) del seis por ciento superior a la tasa de crecimiento demográfico. Lo que en términos políticos se traduce como una continua consolidación del régimen gubernamental, lograda a través de una figura presidencial omnipotente, ante una sociedad cada vez más dependiente.<sup>150</sup> Los cambios políticos, económicos y culturales, de estos años, reflejan el afán modernizador de un país que se quería incorporar a lo más audaz del siglo.<sup>151</sup> La ciudad de México, adquiriría un crecimiento acelerado que comenzaba a hacer visibles los problemas de las grandes urbes. En la estructura social este deseo se vislumbró en el impulso de una clase media que pretendió asumir el nuevo estatus de la modernidad. Los ímpetus cosmopolitas de la clase media, se hacían patentes en su rechazo a todo “provincianismo” y esfuerzo por

---

<sup>148</sup> FERNÁNDEZ, 1964, p. 175.

<sup>149</sup> Ver Justino FERNÁNDEZ, 1971.

<sup>150</sup> TUÑÓN PABLOS, 1998, p. 177.

<sup>151</sup> MOSIVÁIS, 1994, p. 1491.

imitar el estilo de vida de otros países, sobre todo, el norteamericano. Carlos Mosiváis describe este anhelo desarrollista de la siguiente manera:

Si la meta es la modernidad, el tono es el afán de brillantez. Es la eclosión de suplementos y revistas, *Happenings*, conferencias-show, entrevistas de intelectuales en televisión, publicidad ilimitada a las vanguardias extranjeras y nacionales, incluso fiestas con ánimo legendario, incluso la instauración de un cónclave comercial que anhela el estatus de símbolo espiritual: la Zona Rosa. Lo "contemporáneo" contrarresta, elude, diluye esa fatigosa carga de las limitaciones y prejuicios de un "país" en vías de desarrollo".<sup>152</sup>

El ambiente cultural que se vivía en esta época quedó resumido en las páginas de *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, a cargo de un notable grupo de intelectuales integrado por Fernando Benítez, Carlos Fuentes, Emmanuel Carballo, Octavio Paz, Ramón Xirau, Juan García Ponce, Elena Poniatowska, José Emilio Pacheco y Carlos Mosiváis, entre otros. Para 1964 ya se le conocía a este grupo como la mafia, debido a que monopolizaron el suplemento de *Siempre!*, la *Revista de Bellas Artes*, *Cuadernos del Viento*, *Diálogos*, Radio UNAM, y la Casa del Lago.<sup>153</sup> En opinión de José Agustín, la política cultural que adoptaron estos intelectuales refleja hasta que punto en la década de los sesenta, el país se había desligado de sus raíces populares, adoptando acríticamente modas extranjerizantes:

Siempre estaban puestos para bailar las coreografías puestas por otros, desde los juegos del in/out, camp y trivia (provenientes de Nueva York) o los dictados teóricos de apreciación artística (que llegaban de Europa). Al igual que la flamante clase media, los jerarcas del sistema y los magnates de la economía, la mafia no quería mezclarse con la "cultura de la pobreza", de la que hablaba Oscar Lewis. Gran parte del país, en su proceso de crecimiento, tendía a rechazar al Viejo México pero, como no disponía de otra cosa, abría los ojos pasmada hacia lo que ocurría en Europa o en Nueva York, tal como había ocurrido durante el porfirismo, y es que, en realidad, los gobiernos

---

<sup>152</sup> MOSIVÁIS, 1994, p. 1491.

<sup>153</sup> AGUSTÍN, 1992 (a), p. 219.

de la revolución cada vez se parecían más al de Porfirio Díaz. La mafia, pues, reflejaba todo esto con su debida sofisticación. Eran lo moderno en México, de allí que se sintieran tan a gusto en la zona rosa (a falta de Greenwich Village o Quartier Latin), donde instalaron sus "headquarters": Cuevas pintó murales efímeros en la zona y todos se congregaban en el café Tirol (...).<sup>154</sup>

El suplemente de *La Cultura en México*, contó con la colaboración de José Luis Cuevas, uno de los artistas más aguerridos contra la Escuela Mexicana de Pintura, gracias a los ensayos de éste y de Octavio Paz, se dieron a conocer los artistas ajenos a esta corriente, como Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Juan Soriano, Pedro Coronel, Alfonso Michel.

En los años sesenta la Universidad Nacional Autónoma de México, participó activamente en la difusión cultural, mediante las actividades de la *Casa del Lago* y la *Revista de la Universidad*, ilustrada por el artista vanguardista Vicente Rojo. Colaboraron en la *Revista de la Universidad*, Juan Garcia Ponce, Jorge Alberto Manrique y Helen Escobedo, por citar algunos.

En esta perspectiva el ámbito de la plástica de la década de los sesenta, estará marcado por la consolidación de las propuestas internacionalistas proclamadas por la generación anterior. En esta época el abanico de expresiones artísticas se acrecentará notablemente en México. Como signo de renovación Rufino Tamayo recibirá el premio internacional en la Segunda Bial Interamericana de Arte de 1960, en tanto que a Pedro Coronel se le otorgará el premio de pintura nacional.

En opinión de Teresa del Conde, las artes visuales "durante los "existencialistas" años sesenta fueron tan diversificadas como los individuos que las practicaban. Había neoexpresionistas, posrománticos, geométricos, abstracto-líricos, combinatorios."<sup>155</sup> Asimismo, menciona a Alberto Gironella como el creador de una vena Pop del Surrealismo, así como a los artistas Emilio Ortiz y Francisco

---

<sup>154</sup> AGUSTÍN, 1992 (a), p. 219.

<sup>155</sup> CONDE, 1994, pp. 44-45.

Toledo, como exponentes de esta pujante generación, no obstante su larga permanencia en París.<sup>156</sup>

En 1960 se llevó a cabo la exposición intitulada *Los Hartos*, cuyos artistas - Mathias Goeritz, Pedro Friedeberg, Kati Horna, Jesús Reyes Ferreira, por citar algunos- expresaron su pesimismo ante la pluralidad de manifestaciones artísticas imperantes. Otro grupo surgido en los años sesenta (1961) fue el de *Los Interioristas*, -Arnold Belkin, Francisco Icaza, Héctor Xavier, Francisco Corzas, Antonio Rodríguez Luna, entre otros- quienes en su revista *Nueva Presencia*, exaltaron la necesidad de expresar al hombre a través de su imagen. Al igual que el grupo anterior no estaban de acuerdo con la pluralidad artística como un hecho natural de la inevitable diversidad humana.<sup>157</sup>

En 1964 se inauguró el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, y un año después se celebró en toda América Latina el *Salón Esso*, en México se premiaron dos obras abstractas. Fue ese mismo año que Alejandro Jodorowsky realizó sus *happenings* teatrales, y Alberto Gironella trabajaba en sus ensamblajes de pinturas y objetos. Cabe señalar que durante esta época se manejó la hipótesis de una penetración cultural en el arte mexicano instrumentada por los Estados Unidos.<sup>158</sup>

El año de 1966 se organizó una de las exposiciones más controvertidas de este periodo, denominada *Confrontación 66*. Esta exposición fue polémica, debido a las divergencias que surgieron entre el comité organizador y algunos artistas inconformes con los criterios de selección de la obra.<sup>159</sup> Por su parte, José Luis Cuevas realizó su famoso mural efímero en la *Zona Rosa*, el año de 1967.

El año de 1968, el estado mexicano, se preparaba para proyectar la imagen de modernidad de México al mundo, con motivo de la celebración de la XIX

---

<sup>156</sup> CONDE, 1994, p. 45.

<sup>157</sup> ACHA, 1993, p. 162.

<sup>158</sup> Ver la tesis que sobre el particular desarrolla Shifra Goldman en su libro *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*. University of Texas Press. Austin and London, The Texas Pan American Series, U.S.A., 1981.

<sup>159</sup> En esta ocasión el artista José Luis Cuevas, salió en defensa de los artistas abstractos Fernando García Ponce y Lilia Carrillo, ganadores del certamen, llegando incluso a las bofetadas. CONDE, 1994, p. 44.

Olimpiada. No obstante la otra cara de la modernidad, se reveló el día de la inauguración de la gran contienda deportiva, cuando el presidente de la república, Gustavo Díaz Ordaz, recibió una "rechifla" generalizada, como protesta por los violentos acontecimientos estudiantiles. Sin duda 1968 se recuerda como un año crucial en la historia de México, ya que demostró las contradicciones de un modelo político autoritario y los afanes democratizadores de una juventud universitaria que pedía más participación en la vida política del país. El sexenio del presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), será recordado como uno de los episodios más negros de la historia contemporánea, debido a la brutal masacre de estudiantes perpetrada la noche del 2 de octubre, en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. En palabras de Carlos Monsiváis:

Tlatelolco es el epílogo de la fiesta desarrollista, el deterioro de una imagen optimista y milagrosa del país y el principio de una revisión crítica de los presupuestos de sus formas de gobierno y su cultura, de los alcances del proceso institucional y las limitaciones y requerimientos de las distintas respuestas críticas a ese proceso.<sup>160</sup>

Producto del movimiento estudiantil fue *La Gráfica del 68*, realizada por los alumnos de San Carlos y La Esmeralda, quienes trabajaron intensamente en la producción gráfica de propaganda, con técnicas múltiples de bajo costo como el *off set*, la plantilla, el grabado en linóleo, el fotograbado, el mimeógrafo, para denunciar a través de un lenguaje visual sencillo y elocuente, las arbitrariedades del régimen:

En esta ocasión los estudiantes se lanzaron a una labor de contrainformación: mientras los signos de la Olimpiada eran los símbolos oficiales de la paz, la antipropaganda mostró lo contrario: la bayoneta, el gorila, la paloma ensangrentada, el candado en la boca y las madres en busca de sus hijos desaparecidos (...).<sup>161</sup>

El vínculo entre arte y política, será una experiencia que retomarán los artistas de la generación de los Grupos en la década de los setenta. Es

---

<sup>160</sup> MOSIVÁIS, 1994, p. 1502.

<sup>161</sup> EDER, 1988, p. 363.

precisamente gracias a la sensibilidad histórica de los integrantes del grupo *Mira*, activistas del 68, que ha sido posible la recuperación de las imágenes gráficas realizadas por el movimiento estudiantil. En 1982, publicaron *Gráfica del 68 Homenaje al movimiento estudiantil*, con lo cual se recobró el antecedente más directo del arte social de la década de los sesenta y su discurso gráfico testimonial.

Frente a la actividad desplegada por los estudiantes de arte, se encontraban las actividades planeadas por el sector oficial para celebrar la Olimpiada cultural, complemento a los juegos olímpicos. Con este motivo se invitó a artistas de fama internacional a participar en *La Ruta de la Amistad*, integrada por 16 esculturas, la mayoría de ellas era transitable.

Durante los meses de agosto y septiembre, se llevó a cabo la exposición denominada *Obra 68*, presentada en el *Salón de la Plástica Mexicana*, en esta ocasión los artistas mexicanos patentizaron su solidaridad con el movimiento estudiantil frente a los acontecimientos del 26 de julio y los días subsiguientes, al voltear sus obras y plasmar en el reverso elocuentes protestas.<sup>162</sup>

Otra muestra de solidaridad de los artistas, la constituyó la realización de un mural colectivo en la explanada de Ciudad Universitaria el mes de septiembre, sobre láminas que cubrían las ruinas del monumento a Miguel Alemán, dinamitado el año de 1965.<sup>163</sup>

Una de las actividades culturales programadas por el INBA, fue la organización del denominado *Salón Solar*, con este motivo, se convocó a los artistas nacionales a exponer sus obras, con el afán de mostrar al mundo la producción artística contemporánea en México. Sin embargo un grupo de artistas mostró su inconformidad sobre varios puntos de la convocatoria. Finalmente al no

---

<sup>162</sup> Hernández Urbán escribió "Agresión No!", Orozco Rivera: "Estoy en contra de la agresión a la inteligencia, por eso volteo mi cuadro. Vivan los estudiantes revolucionarios!". Fanny Rabel aludió a la frase de Díaz Ordaz: "La cultura es el fruto magnífico de la libertad" y añadió, "Apoyamos las demandas justas de los estudiantes". Aceves Navarro escribió: "Donde hay represión no puedo expresar. Cuando hay agresión no me puedo callar". En tanto que Antonio Ramírez manifestó: Mi solidaridad al movimiento estudiantil." MARTÍNEZ LAMBARRY, 1997, p. 174.

<sup>163</sup> MARTÍNEZ LAMBARRY, 1997, p. 174.

llegar a un convenio con los funcionarios de Bellas Artes, algunos artistas decidieron separarse y formar una asociación autónoma llamada *Salón Independiente*, mientras que otros prefirieron pertenecer al *Salón Solar*. El primer *Salón Independiente* se inauguró el 15 de octubre de 1968, y funcionó hasta la primavera de 1971.<sup>164</sup> Entre sus principales propuestas se encontraban la voluntad de reunirse fuera de la dirección de organismos estatales, sin convocatorias ni premios.<sup>165</sup>

A finales de los años sesenta, Berta Taracena enunciaba tres grandes corrientes artísticas que se distinguían en las diversas exposiciones de arte mexicano: 1. abstracta. 2. costumbrista. 3. expresionista.<sup>166</sup>

En el contexto de las artistas que inician sus actividades en la década de los sesenta, se encuentra Susana Campos. Egresada de la Academia de San Carlos, fue alumna de los maestros españoles Rodríguez Luna y Moreno Capdevila, quienes influyeron en ella. Ambos venían de una matriz social realista, y ambos habían empezado a explorar la abstracción de esos años cruciales. Campos optó por la abstracción.

En su pintura, Campos plasma su propio lenguaje formal. Su estilo se caracteriza por el movimiento y el ritmo de formas ondulantes.

La artista Pilar Castañeda es otra de las representantes de esta década. Nacida en la ciudad de México en 1941, Castañeda no sólo estudió pintura, grabado y dibujo con Rodríguez Luna y Moreno Capdevila, sino también escultura con Elizabeth Catlett. Entre 1966 y 1967 estudió en Europa.

Su obra se inclina hacia la figuración como ella misma lo afirma:

(...) yo no he abandonado mi forma figurativa de expresión. El contacto con la realidad circundante es de vital importancia para mí. El ser humano como testigo, actor, o víctima de todo lo que sucede.<sup>167</sup>

---

<sup>164</sup> EDER, 1988, p. 365.

<sup>165</sup> EDER, 1988, p. 365.

<sup>166</sup> Citada por MARTÍNEZ LAMBARRY, 1997, p. 111.

<sup>167</sup> GOLDMAN, 1982, p. 50.

Castañeda combina un fuerte sentido de estructura geométrica con un juego rico e inventivo de texturas y superficies que algunas veces se derivan de, o a menudo de hecho son collages o ensamblados. Para éstos usa pedazos delgados de madera, cuerda, papel dorado o plateado, pedazos de zinc, lata, cristal, espejos, papeles de colores, trapos, etcétera. Obras de tres dimensiones, ya se levanten libremente o en relieve, que a menudo se hacen de cerámica, esmalte, cobre, madera con clavos, resina y fibra de vidrio.

Con estos materiales, Castañeda crea un mundo de figuras totémicas, humanas con máscaras, y animales frontales y estáticas que parecen tener propiedades mágicas. Hay referencia a fuentes prehispánicas, africanas y polinesias, y en ocasiones a artes mexicanas populares como juguetes, papel cortado y animales de barro.

Con motivo de la importante exposición de Castañeda en el Palacio de Bellas Artes en 1974, Raquel Tibol expresó que su obra:

(...) despierta la esperanza de que florecerá como una de las artistas de más fuerte temperamento, capaz de cruzar definitivamente los estrechos límites académicos y de dar a sus texturas sus propios significados simbólicos, evocativos y oníricos.<sup>168</sup>

También de esta época podemos citar a Marta Palau. Nacida en 1934, en Cataluña, reside en México desde 1940. Palau se dedica a la pintura y al grabado, pero donde más destaca es en el tapiz. Debido a su excepcional diseño, la artista logra transformar la concepción plana y tradicional del tapiz para resaltar formas y volúmenes a través de la incorporación de nuevos elementos y materiales.

A esta generación también pertenece Myra Landau. Nacida en Rumania y naturalizada brasileña, la artista decide radicarse en México. Su obra es difícil de catalogar. Podría ubicarse dentro de una abstracción geométrica de carácter lírico, debido a que establece una constante unión entre la línea y el espacio, entre la geometría y la subjetividad.

---

<sup>168</sup> GOLDMAN, 1982, p. 51.



En resumen en la década de los sesenta las artistas que están trabajando son, dentro de la corriente figurativa Olga Méndez, Herlinda Sánchez Laurel, Elva Garma y Ofelia Márquez Huitzil, en el hiperrealismo se encuentra Teresa Morán, en tanto que Elena Villaseñor se inclina por el neoexpresionismo con temas belicistas y eróticos.

En su análisis sobre *Las culturas estéticas de América Latina*, el teórico y crítico de arte Juan Acha (1993), refiere que en el caso mexicano, en la década de los sesenta, se consolidó la pluralidad artística, al ir adoptando las tendencias que vertiginosamente se fueron sucediendo en Estados Unidos y Europa. Predominaron sobre todo, las novedades neoyorkinas como las de la pintura acción (J. Pollock, F. Kline) y las del expresionismo abstracto (R. Motherwell). En fuerza les siguieron las del geometrismo (Newman) y las del cromatismo (J. Albers, Rothko), mientras que a mediados de los sesenta las influencias norteamericanas y europeas vinieron mezcladas. Entre ellas el *pop*, el manchismo, el informalismo, la abstracción lírica (Mathieu), la nueva figuración (Kooning, F. Bacon, A. Saura). Lo mismo sucedió con los no-objetualismos (ambientaciones, arte conceptual, performances, etcétera) que llegaron de Europa y Norteamérica.<sup>169</sup>

Sin duda la década de los setenta quedará marcada por el resurgimiento del arte de mensaje, "mediante una eficaz puesta en práctica de la corriente conceptualista alimentada con presupuestos semióticos",<sup>170</sup> desarrollada por Los Grupos de Trabajo Colectivo.

A mediados de la década de los setenta un importante número de artistas plásticos, jóvenes y experimentados, así como 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*

---

<sup>169</sup> ACHA, 1993, p. 161.

<sup>170</sup> CONDE, 1994, p. 46.

*Independientes, Peyote y la Compañía, Marzo, No Grupo, El Taco de la Perra Brava.* Su irrupción en el panorama artístico mexicano rompió inercias y consolidó expectativas novedosas en la forma de hacer arte.

La emergencia del movimiento grupal obedece por un lado, a la coyuntura histórica abierta por el 68,<sup>171</sup> por otro, al contexto políticosocial de los años setenta. El fenómeno de los grupos se deduce del enfrentamiento con la cambiante realidad del país: la agudización de los conflictos sociales, el apocalíptico medio ambiente, la manipulación de los medios de comunicación y la falta de información sobre la verdadera situación social del país. Estos y otros factores los llevaron a plantear nuevos métodos de expresión, puesto que los medios tradicionales no servían para sus propósitos.<sup>172</sup>

*Los Grupos*<sup>173</sup> consistieron en asociaciones de artistas, con una consigna de trabajo colectivo, que se caracterizó por el empleo de materiales baratos a su alcance, y por la utilización de espacios alternativos a los privados e institucionales. Su estrategia consistió en llevar el arte a la calle, a través de una propuesta social, por lo que se le ha denominado *post-arte público*.<sup>174</sup> Sin embargo, las circunstancias históricas de sus planteamientos, difieren del concepto de arte público manifestado por los muralistas, quienes contaron con apoyo institucional dentro de un proyecto de arte de Estado. Los Grupos por el contrario, marcaron su distancia respecto a éste, tanto en sus criterios estéticos

---

<sup>171</sup> En su mayoría los integrantes de los grupos, habían sido estudiantes durante el 68, o bien eran estudiantes a principios de la década de los setenta, allí tuvieron oportunidad de reflexionar sobre nuevos planes de estudio y sobre su función en la sociedad. Otros que después se unieron, surgieron de los barrios urbanos y otros más del ámbito rural. EDER, 1988, p. 370.

<sup>172</sup> EDER, 1986 (b), pp. 2395-2396.

<sup>173</sup> La adopción de una identidad colectiva en el arte en oposición al individualismo tradicional del artista, tiene sus antecedentes históricos en el arte mexicano, en *La Escuela Mexicana de Pintura* y el *Taller de Gráfica Popular*. El periodo de 1921-1930, responde a la conformación del muralismo mexicano y posteriormente al *Taller de Gráfica Popular*, que se mantiene activo durante cuarenta años aproximadamente. Asimismo, la conformación de los artistas en grupos obedece entre otras cosas a coyunturas históricas. En el caso de los grupos que emergen en la década de los setenta surgen inmediatamente después de los violentos acontecimientos del 68 en México.

<sup>174</sup> LOQUOIS, 1985.

como en su organización, al mismo tiempo que se apropiaron de los espacios públicos de manera clandestina.<sup>175</sup>

Para el grupo *El Colectivo*, el arte social entraba en contradicción con las políticas culturales del Estado, que promovían un arte circunscrito a espacios selectivos y minoritarios. Consideraba además, que para poder cumplir sus objetivos sociales, el arte tenía que promoverse en espacios públicos. Este el testimonio del artista "Gargaleón" (Pablo Espinosa):

Oponemos una cultura periférica a la cultura oficial. Buscamos un arte social, de masas, dado que no hay un interés en desarrollar canales de expresión reales. Por eso es que este tipo de trabajo tiene que realizarse con la oposición de muchos. Es algo que se tiene que imponer a la represión.<sup>176</sup>

Por su parte el grupo *Germinal*, consideró que en la tradición burguesa, el artista no tenía una conciencia social por encontrarse inmerso en la ideología dominante, y por este motivo, anteponía sus circunstancias personales a las demandas sociales:

Si el artista no desarrolla una conciencia política y abandona las concepciones tradicionales, seguirá observando el problema en función social del arte desde la perspectiva de la ideología burguesa que lo confunde planteándole una alternativa falsa: arte por el arte o arte para el pueblo.<sup>177</sup>

De los aproximadamente quince grupos que surgieron durante la segunda mitad de los años setenta, cada uno de ellos se estableció sobre bases propias, desarrollando conceptos, recursos teóricos y plásticos a veces muy diversos. Sin embargo, no tenían una solución única para sus cuestionamientos y planteamientos, por el contrario, este "fenómeno", respondía a la apertura que se dio en el mundo del arte, y cada grupo tenía su trayectoria y estilo.

---

<sup>175</sup> EDER, 1988, p. 370.

<sup>176</sup> BLANCO, 1979, p. 1.

<sup>177</sup> "Grupos:Autodefiniciones", 1980, p. 30.

Cada grupo adoptó una dinámica interna, sustentada en convenciones y acuerdos previos entre sus miembros, como la elección del nombre del grupo, el trabajo colectivo, los lenguajes estéticos, así como los objetivos particulares de cada agrupación, ya sea mediante la concientización social o la intervención artística del territorio.

El nombre de cada grupo, constituyó implícitamente una declaración de sus propuestas y una autodefinición con el público y la comunidad artística. Los nombres aluden, a veces son explícitos. *Mira*, *Suma*, *Germinal*, sugieren acciones evidentes, sumar, mirar, germinar. Mauricio Gómez, -*Germinal*- comentó que la elección del nombre del grupo, además de sus implicaciones con la acción de germinar, alude al título de la novela de Emile Zola.<sup>178</sup> Ricardo Rocha, indicó que como su nombre lo indica *Suma*, constituía “una suma de esfuerzos, de inteligencias, de sensibilidades de un grupo de artistas”.<sup>179</sup> *Taller de Arte e Ideología* y *Taller de Investigación Plástica*, no dejan lugar a dudas sobre su orientación teórica y académica. *El Colectivo*, es directamente reiterativo. *Grupo Proceso Pentágono*, es una alusión directa a las oficinas del *Pentágono* norteamericano, donde se guardan los secretos políticos y militares más importantes de ese país, y por lo tanto tiene una connotación política. *Tepito Arte Acá*, es sinónimo del territorio y la cultura del barrio. El *No Grupo*, ironiza sobre la negación del propio grupo. *Peyote y la Compañía*, alude al cactus mexicano descubierto por la contracultura urbana de los sesenta. *Marzo*, representa un nombre abstracto.

Es importante destacar la presencia de algunas mujeres artistas dentro de los grupos, aunque hay que señalar que fue minoritaria en relación con la de los varones, además de que en algunos casos éstos estuvieron constituidos sólo por hombres.

El grupo *Proceso Pentágono*, estuvo integrado por cinco miembros, tres de ellos varones y las artistas Rowena Morales y Lourdes Grobet. El *No Grupo*, contó

---

<sup>178</sup> Entrevista personal Mauricio GÓMEZ MORIN, 1998.

<sup>179</sup> BERDEJA, 1998, p. 3.

con la presencia de Maris Bustamante, única mujer de los cuatro miembros. Dentro del *Grupo Marzo*, estuvo Magali Lara y Gilda Castillo. En *Suma*, participaron Patricia Salas, Alma Valtierra, Guadalupe Zubarzo, Armandina Lozano y Paloma Díaz Abreu de un total de diecisiete miembros. Carla Rippey formó parte del grupo *Peyote y la Cía*. En el grupo *Mira*, colaboraron Rebeca Hidalgo y Silvia Paz, y en *El Taller de Investigación Plástica*, estuvieron Isabel Campos y Ariadne Gallardo de los siete integrantes sólo por citar algunas artistas dentro de la larga lista de grupos.

Si bien la ética de los grupos, se basó en el respeto a la expresión individual de sus miembros y en el consenso de las ideas colectivas para realizar los eventos del grupo, en el caso de las mujeres, muchas de las veces, tuvieron que superar el hecho de desarrollar eventos dentro del grupo, que hablaran de temáticas de *género*, o bien, a que sus opiniones no fueran tomadas en cuenta como lo corrobora Maris Bustamante:

En mi grupo yo era la única mujer, si yo proponía una cosa nadie me hacía caso, pero si la proponía Ruben, si la aceptaban, eran bastante machistas.<sup>180</sup>

Se podría deducir que fue por esta razón que varios de los eventos que realizó Maris Bustamante sobre temáticas feministas los llevó a cabo de forma independiente.

Por su composición heterogénea, tanto por los individuos que los integraron, como por las propuestas, estéticas, ideológicas y vías de expresión, los grupos trabajaron con distintos medios y para distintos fines. Participaron escultores, ambientalistas, fotógrafos, neomuralistas, *performers*, adeptos al libro objeto, a la poesía urbana, al grabado con contenido social, lo que planteó la necesidad de hacer un arte interdisciplinario.

La mayoría de los integrantes de los grupos estuvieron directa o indirectamente comprometidos con el movimiento del 68, de ahí que surgieran

---

<sup>180</sup> Entrevista personal Maris BUSTAMANTE, 1997.

actitudes de solidaridad.<sup>181</sup>El trabajo grupal les permitió a los artistas conjuntar esfuerzos para desarrollar proyectos comunes que difícilmente podrían haberse desarrollado individualmente. La idea era que el trabajo grupal permitiera ante todo la expresión individual, pero apoyada por el grupo. Maris Bustamante integrante del *No Grupo*, confirma esta idea: "Un bloque en donde todos te protegen y tú proteges a todos".<sup>182</sup> Mantener una independencia respecto a las instituciones y al trabajo del artista fueron algunas de las prioridades del *No Grupo*. Asimismo, la fuerza grupal les permitió financiar proyectos que de otra manera hubieran resultado muy onerosos. Además cada quien tenía derecho a disentir y expresar sus opiniones y propuestas.

La producción grupal, significó asumir colectivamente la responsabilidad, logros, fracasos y consecuencias de la construcción de una obra visual, subordinando los egos y prestigios individuales a favor de la *firma grupal*, como lo testimonia Felipe Éhrenberg, integrante del grupo *Proceso Pentágono*: "Todos hicimos obra personal y determinamos ponerle *Éhrenberg Proceso Pentágono*, es decir identificar lo personal con lo grupal."<sup>183</sup>

Para Ricardo Rocha, miembro del grupo *Suma*, las habilidades individuales contribuían a enriquecer la producción grupal de la obra:

(...) por otra parte, estábamos muy conscientes de que el trabajo colectivo no anulaba el trabajo de cada uno, el trabajo colectivo nos nutría como artistas individuales, al mismo tiempo que la sensibilidad individual nutría el trabajo colectivo.<sup>184</sup>

La actitud que asumieron los grupos fue una reacción contra todo lo establecido, contra la injusticia política y social, contra la comercialización del arte. Examinaban cual era la función del arte en México. De ahí que sus planteamientos fueran irreverentes en todos sentidos, como lo señala Maris Bustamante:

---

<sup>181</sup> LIQUOIS, 1985.

<sup>182</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, 1994 (a).

<sup>183</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, 1994 (c).

<sup>184</sup> BERDEJA, 1998, p. 3.

No creíamos en Dios, no creíamos en el arte, no creíamos en las instituciones, no creíamos en los teóricos ni en los críticos, no creíamos en nada. No estábamos en los mercados, ni en el comercio, por lo tanto no teníamos nada que perder. (...) Queríamos eliminar todo repertorio previo y sacar algo nuevo. Queríamos hacer algo por nuestra cultura.<sup>185</sup>

Los Grupos, adoptaron una posición heterodoxa en el arte mexicano, a través de posturas que sustentaban una nueva valoración del arte en México, con expectativas novedosas.

A su vez, estas generaciones se creían y se asumían como sujetos del cambio como lo consigna Maris Bustamante:

Queríamos cambiar las cosas, hay que cambiar las cosas, la idea de sentirse sujeto de un cambio social era clara. En los setenta, de todos los grupos que estábamos trabajando, todos respondíamos a una situación social, a una situación histórica. El arte venía mostrando ya una serie de decadencias, venía hablándose ya de prejuicios que ya pocos creíamos.<sup>186</sup>

Esto se tradujo en una apertura hacia nuevos criterios estéticos. Pero sobre todo, valiéndose de todos los recursos posibles a su alcance. Esto es, haciendo frente a su propia realidad social, económica y estética.

Utilizaron materiales baratos y una multiplicidad de medios como la neográfica y otras técnicas de reproducción no onerosas como el *offset*, mimeógrafo y plantillas, entre otras. Magali Lara, integrante del grupo *Marzo*, expresa esta propuesta:

La idea del desecho, de los papeles baratos, de las cosas que se encontraban en la calle, es una manera de apropiarse de un momento, de hacer del arte algo contemporáneo, algo que tuviera que ver con nuestra vida. Ya sabes, esta cosa de utilizar las fotos del pasaporte, las fotos encontradas, los papeles de la papelería más chafa. Era en México, era lo que nosotros teníamos, las reglas de tu infancia. Todo esto, que lo vas

---

<sup>185</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, 1994 (a).

<sup>186</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, 1994 (a).

a ver en todos los grupos, era eso, que no había antes esta reflexión de lo que era tu mundo.<sup>187</sup>

El grupo *Suma*, se apropió de los objetos que encontraban en la calle para reciclarlos e incorporarlos a la obra plástica:

(...) nosotros optábamos por emplear materiales de desecho, cartón, basura, pero con el objeto de evidenciar que con esto es posible expresar ideas y sentimientos. Por lo demás, en nuestra condición de estudiantes de arte no teníamos posibilidad de adquirir material artístico de alto costo.<sup>188</sup>

La realidad social mexicana y la vida urbana nutrió sus propuestas, como confirma Magali Lara:

Toda experiencia urbana de voltear los ojos a México, pero no con una mirada de turista, sino de lo que uno era. Idea de que los artistas se organizaran solos, que los artistas organizaran sus propios espacios, y que presentaran obra que pudiera ser efímera, eso sí era muy importante para nosotros.<sup>189</sup>

Las acciones grupales aplicaron el viejo adagio: "si la montaña no viene a mí, yo voy a la montaña", con el propósito de llevar el arte a la calle y salir al encuentro de públicos "espontáneos" o alternativos a los de los museos y galerías, y desmitificar la idea elitista del consumo artístico; así como de hacer accesible la cultura, a los habitantes de la ciudad en sus propios espacios territoriales. Actividades que propiciaron una retroalimentación entre productores y receptores. Esta nueva propuesta de reelaboración del arte público, permitió a los grupos, la apropiación de los diferentes territorios urbanos, resignificándolos como contextos culturales y marcándolos con itinerarios y lenguajes estéticos, suscitando un diálogo identitario con las distintas comunidades urbanas.<sup>190</sup>

---

<sup>187</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, 1994 (b).

<sup>188</sup> "Llevar el arte plástico a la calle, objetivo del grupo *Suma* desde los 70", 1998, p. 5.

<sup>189</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, 1994 (b).

<sup>190</sup> En opinión de Giménez Montiel, el territorio se va enriqueciendo con valores culturales agregados. Se trata siempre de un espacio valorizado sea instrumentalmente (v.g. bajo el aspecto ecológico, económico o geopolítico), sea culturalmente (bajo el ángulo simbólico-expresivo). En efecto, el territorio sólo existe en cuanto ya valorizado de múltiples maneras, como zona de refugio, como medio de subsistencia, como fuente



La praxis grupal agregó valores artísticos discursivos al hábitat urbano, con manifestaciones que en su mayoría tuvieron un carácter efímero y circunstancial, como por ejemplo, la fotografía, el neomuralismo, los *performances* y la gráfica. Los lenguajes artísticos grupales se adaptaron a las peculiaridades de los espacios urbanos, innovando técnicas, para desarrollar con eficacia sus actividades visuales. Realizaron *performances* en vivo, que permitían establecer un contacto directo con el público, eran acciones efímeras que mezclaban los géneros de teatro, instalaciones, escritos, fotografías o montajes; era una forma de comunicación no objetual. En su gran mayoría, los grupos, se inclinaron hacia la utilización de los no objetualismos con fines políticos y sociales.<sup>191</sup>

El teórico Juan Acha (1993), atento a las estéticas conceptuales que se gestaron en las propuestas grupales, consideró que éstas fueron “brillantes y demostraron un elevado nivel intelectual, así como un fecundo y certero ingenio.”<sup>192</sup>

Sobre estas propuestas artísticas, Maris Bustamante, señala que sus obras se derivaron de su propia experiencia estética:

Nosotros nunca copiamos nada para estar a la altura de la onda avanzada de otros países, o para sentirnos primer mundo. Nosotros llegó un momento en que dijimos lo que nosotros vamos a hacer se deriva de nosotros y de lo que nosotros sabemos, y de lo que nosotros procesamos. Ni copias de *performances* de otros lados, ni copias de nada de eso. La primera vez que oímos el término *performance*, nos cayeron de la patada.<sup>193</sup>

Cabe señalar que años más tarde el *No Grupo* realizó un evento que se llamó *Los verdugos del performance*. Derivada de esta idea, surgió la propuesta

---

de productos y de recursos económicos, como área geopolíticamente estratégica, como circunscripción político-administrativa, como “belleza natural”, como objeto de apego afectivo, como tierra natal, como espacio de inscripción de un pasado histórico o de una memoria colectiva, como símbolo de identidad socio-territorial, etcétera. GIMÉNEZ MONTIEL, 1996, p. 2.

<sup>191</sup> ACHA, 1993, p. 177.

<sup>192</sup> ACHA, 1993, p. 177.

<sup>193</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, 1994 (a)

de poner al grupo en una primera instancia *Montaje de Momentos Plásticos*, como Maris Bustamante prefiere llamar al *performance*.

A este tipo de expresiones Maris Bustamante las ha clasificado como obras PIAS (Performances, Instalaciones, Ambientaciones). Bustamante se permite ironizar sobre este término, en tanto que se presta para desmitificar los conceptos tradicionales del arte. "Formas que piadosamente van a salvar al arte de su decadencia."<sup>194</sup> Para Bustamante, "los artistas impíos tenemos la libertad de elegir las formas que queremos, los iconos que existen, las reliquias que hay. Si los grupos conservadores que hacen otro tipo de arte se han apropiado de todo, pues nosotros también."<sup>195</sup> Finalmente agrega Bustamante, que a lo largo de 24 años la estética no-objetual, ha demostrado que tiene mucho futuro, además de que se ha practicado en el mundo entero.<sup>196</sup>

Por su parte, Felipe Ehrenberg comentó sobre sus influencias artísticas lo siguiente:

Se hablaba mucho de lo formal, se hablaba mucho de elementos estéticos. Redescubrimos el estridentismo, veíamos mucho la producción conceptual latinoamericana: el grupo Tupac Amaru, los conceptualistas argentinos, el neodadaísmo, el arte-correo. En fin yo creo que estábamos plenamente al tanto de los logros estéticos en otros parajes.<sup>197</sup>

Un aspecto que es importante señalar respecto a los grupos, es el empleo de nuevos lenguajes estéticos que dentro del contexto artístico mexicano resultaron innovadores y por lo tanto incomprensidos para la época.

El fenómeno de los grupos generó por sus propias circunstancias históricas, una estética propia basada en la búsqueda de nuevos soportes, creando una nueva pluralidad de opciones que como "soluciones estéticas, muchas veces rompieron con las formas aceptadas para la expresión artística,

---

<sup>194</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, 1994 (a)

<sup>195</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, 1994 (a)

<sup>196</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, 1994 (a)

<sup>197</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, 1994 (c).

pero descubrieron medios que permiten al artista una libertad para expresarse como en ningún momento histórico.”<sup>198</sup>

Recurrieron a los medios que tenían a su alcance para abordar preocupaciones sociales, políticas o urbanas a través de montajes, instalaciones, *performances*, y la mezcla de distintos géneros como las artes escénicas, la fotografía, la neo-gráfica, el empleo de escritos y mantas. Fue una forma de comunicación y un arte comprometido muy diferente al presentado hasta entonces en museos y galerías.

La utilización de lenguajes no ortodoxos han sido denominados como estéticas no objetuales. De acuerdo al teórico y crítico de arte Juan Acha, los no objetualismos obedecen a los siguientes criterios artísticos:

1. Las desmitificaciones de las artes habían venido acentuando -a través de los no-objetualismos- la importancia del acto estético, en contra de la supremacía del objeto estético. El arte debía unirse a la vida diaria. La obra de arte no es un fin en sí misma, sino un medio para incrementar nuestras posibilidades de relacionarnos estéticamente con nuestros semejantes y con nuestro hábitat natural y cultural.
2. Los no-objetualismos descansaban en el plano pragmático. Sus obras, que también son de arte, valen por sus efectos sobre el receptor y no por su plano semántico (o el parecido de la imagen con la realidad por ella representada) ni por su plano sintáctico (la belleza formal o de la composición).<sup>199</sup>

La instauración de las estéticas no tradicionales tiene sus antecedentes históricos en Europa y Estados Unidos, países cuya tradición artística desde el dadaísmo, el surrealismo, el *pop*, hasta el minimalismo, gestaron el proceso mediante el cual el objeto va a perder supremacía material para dar paso a la idea como arte. Propuesta en la que se sustenta el arte conceptual.

El término “arte conceptual” o “arte de las ideas”, es definido por Sol Lewitt de la siguiente manera:

---

<sup>198</sup> LIQUOIS, 1985.

<sup>199</sup> ACHA, 1993, p. 169.

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.<sup>200</sup>

El arte conceptual, se consolida con artistas como por Joseph Kosuth,<sup>201</sup> Sol Lewitt, Robert Barry, Lawrence Weiner, Douglas Huebler y el grupo británico *Art & Language*.

En las producciones del arte conceptual 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. Es espectador ya no estará frente a una representación artística, sino ante un acto creativo inédito e irrepetible del que formará parte.

En México, la instauración de los lenguajes no tradicionales, se impuso para responder a las necesidades estéticas y a las circunstancias precarias que viven los países del Tercer mundo. En sentido estricto no se puede hablar de un arte conceptual,<sup>202</sup> sino de una estética, cuyo carácter intrínseco la vincula al conceptualismo.

Los antecedentes del conceptualismo en el medio artístico mexicano, son variados y tienen referentes en actividades como las artes escénicas por ejemplo, cuyos artistas en el teatro y el cine, adoptaron lenguajes conceptuales, como en el caso de Juan José Gurrola, quien influido por su viaje a Europa, presentó un

---

<sup>200</sup> MARCHÁN FIZ, 1990, p. 250.

<sup>201</sup> 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. *Cfr.* MARCHÁN FIZ, 1990, pp. 249-271.

<sup>202</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 los Estados Unidos y el grupo británico Art and Language (Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell). Sin embargo también se denomina arte conceptual a 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.

cortometraje intitulado *Robarte el Arte*. Al respecto, el crítico de arte Alberto Híjar, comentó lo siguiente: “donde ya le da vuelo al conceptualismo de modo que esto no es de ninguna manera una imitación, sino yo diría que una apropiación.”<sup>203</sup>

La presencia en México de Alejandro Jodorowsky en los años sesenta, fue representativa de los *Happenings*<sup>204</sup> y del arte efímero:

Yo sólo estaba siendo precursor de un arte que era el *performance*, en ese entonces llamado *happening* (...) Estaba transformando el teatro mexicano, pero los granaderos echaban ácido en las sillas. (...) Lo que se dio fue la ley del arte nuevo. Se hace el arte por la necesidad de abrir el espíritu y la sociedad se paraliza ante lo nuevo.<sup>205</sup>

En la plástica mexicana, el interés por los lenguajes no tradicionales, se manifestó en el *Salón Independiente* (1968-1971), donde se presentaron propuestas estéticas no convencionales. Por su parte, Alberto Gironella, fue uno de los artistas precursores del *performance*<sup>206</sup> y la ambientación en México. El año de 1961, intervino como actor en la *Opera del orden* de Alejandro Jodorowsky, y en 1972, realizó la exposición *Zapata*, en el Palacio de Bellas Artes, donde utilizó altares con los iconos zapatistas. Para Juan Acha el verdadero representante de los *performances* fue Marcus Kurtysze.<sup>207</sup>

Las propuestas artísticas desarrolladas desde la década de los sesenta por el neólogo y artista Felipe Éhrenberg, son recordadas entre otras cosas por abrir

---

<sup>203</sup> Entrevista personal Alberto HÍJAR, 1997.

<sup>204</sup> El *Happening*, constituye un suceso o acontecimiento. De acuerdo a Gillo Dorfles es “una forma artística basada en la extemporaneidad de la acción, a menudo gestual, o vinculada a intervenciones sobre las cosas, y acompañada por acciones de tipo teatral, mímico, pictórico, musical.”, DORFLES, 1974, p. 214.

<sup>205</sup> POSADAS, 1998, p. 5.

<sup>206</sup> El *performance*, es el 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 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. Esto siempre alrededor de la acción como punto fundamental del proceso de la obra.

<sup>207</sup> ACHA, 1993, p. 177.

caminos a la recepción de obras no ortodoxas en el medio cultural mexicano.<sup>208</sup> Rita Eder considera que: "Fue de los primeros en realizar arte conceptual, ambientaciones, *performances* adaptados el medio mexicano. Es sin duda un maestro de la joven generación."<sup>209</sup> Comentario que coincide con el de Juan Acha, quien menciona a este artista como el único que subvirtió con su obra los conceptos establecidos del arte, además de reconocer que el: "introducción de los verdaderos no-objetualismos fue Felipe Éhrenberg."<sup>210</sup>

Sobre esta perspectiva el propio Éhrenberg manifestó su desacuerdo, al plantear lo siguiente:

(...) siento que hay una desconfianza que permea desde que lo recuerdo, toda la investigación en México. Cualquier novedad tendría que venir de afuera, allende nuestras fronteras. Me parece una triste realidad, el que cualquier aporte que se introduzca en la creación y el pensamiento en México, se considere que viene de afuera. La capacidad que tiene el país para proponer es enorme, siempre ha sido así, y por lo tanto pensar que somos incapaces, que las ideas tienen que venir de afuera, me parece una aberración.<sup>211</sup>

El artista agregó que sus propuestas estéticas no surgieron de su estancia en Europa, por el contrario:

De hecho yo me las llevé de México para afuera y encuentro terreno propicio en Inglaterra, donde fundé una editorial que se llamó la *Beau Geste Press*, en donde también pude no solamente ampliar mis propios trabajos, sino también juntarme con gentes afines.<sup>212</sup>

En 1963, Felipe Éhrenberg realizó una instalación y un *performance*, intitulados *Kinecaligrafías*, en la *Galería de las Pérgolas* de la Alameda de la ciudad de México. En su propuesta utilizó texto/imagen, es decir, palabras que se repetían y donde se hacía énfasis visual, prioritariamente sobre el significado y

---

<sup>208</sup> Juan Acha, considera este hecho determinante en el impulso que adquirió la actualización del arte mexicano. ACHA, 1993, p. 177.

<sup>209</sup> EDER, 1988, p. 379.

<sup>210</sup> ACHA, 1993, p. 177.

<sup>211</sup> Entrevista personal Felipe ÉHRENBURG, 1998 (a).

grafía de las palabras. En opinión de Éhrenberg, eran propuestas "nacidas en suelo patrio, que tienen que ver con ideas que se elaboran aquí, no son importadas de otras latitudes."<sup>213</sup>

Un hecho es incontrovertible, el que los Grupos de Trabajo Colectivo, revitalizaron con sus propuestas artísticas una década de arte en México, caracterizada por la innovación y el desafío a los parámetros estéticos del arte convencional e institucional.

Finalmente habría que señalar la indiscutible presencia de las mujeres artistas dentro de las diferentes etapas del arte mexicano. Hoy en día nadie puede negar su enorme participación en el campo de las artes visuales, como lo confirma la opinión de Felipe Éhrenberg: "En la plástica mexicana hay cualquier cantidad de mujeres en una proporción mucho mayor que las hay en todas las demás sociedades y países de todo el continente."<sup>214</sup> Apreciación que concuerda con el panorama expuesto, sin embargo, resulta una gran paradoja, que si existe el reconocimiento de la intervención de las mujeres en el arte, todavía no se hayan generado estudios biográficos y análisis de la obra de la gran mayoría de las artistas en México. ¿Será por esta razón que son las mujeres quienes escriben sobre las mujeres artistas?

Si bien cuantitativamente la presencia de las productoras artísticas resulta mayoritaria en el ámbito de las artes visuales, su actividad se reduce a medida que aumenta su vinculación con las esferas de decisión y de poder.

### **III.2 La condición de las mujeres artistas contemporáneas**

Reconocer la existencia de las mujeres en el ámbito de la plástica profesional, no significa asumir las relaciones de poder en las que las mujeres artistas se encuentran inmersas en razón de su género. De ahí que una perspectiva de la historia del arte desde el punto de vista feminista implique el

---

<sup>213</sup> Entrevista personal Felipe ÉHRENBURG, 1998 (a).

<sup>214</sup> Entrevista personal Felipe ÉHRENBURG, 1998 (a).

análisis de las relaciones de *género* de las mujeres artistas en el ejercicio de su profesión. Así la trayectoria de las artistas que irrumpen en el terreno de la plástica en lo que va de este siglo, podrá dar cuenta de cómo al igual que las artistas del siglo pasado, las artistas contemporáneas han tenido que enfrentar las condicionantes que impone el *género* en el desarrollo de su quehacer artístico.

Para la historiadora de arte Rita Eder, la relación entre arte y feminismo, sólo puede comprenderse en función del siguiente reconocimiento:

(...) este mundo del arte es también producto de una peculiar formación social en la que actúan determinadas relaciones o factores de poder. (...) Al igual que en el campo político-social, el movimiento de las mujeres en el arte tiene raíces similares a las de otros movimientos gestados dentro de los así llamados grupos minoritarios, es decir aquellos que independientemente de su número tienen un acceso limitado y desfavorable en la distribución del poder.<sup>215</sup>

La emergencia en la década de los ochenta de grupos de artistas feministas, responde a la necesidad de las artistas mujeres de denunciar su condición de marginalidad frente a los mecanismos de poder que limitan su participación profesional. Sólo desde esta perspectiva podrá entenderse la cuestión entre arte y feminismo.

Indudablemente que la estructura de *género* determina el papel cultural que desempeñan las mujeres a lo largo de la historia, lo que explica los valores de *género* que aplican las instituciones, la crítica de arte, las propias artistas y el público. Esto se refleja en la condición de las mujeres artistas, cuya participación en el mundo del arte históricamente ha sido minoritaria en relación con la de los varones, lo mismo se puede aplicar a la difusión, distribución y comercialización de su obra.

Las condiciones de las artistas contemporáneas son muy distintas a las de sus antecesoras del siglo XIX, sin embargo ha significado un lento proceso de

---

<sup>214</sup> Entrevista personal Felipe ÉHRENBURG, 1998 (a).

<sup>215</sup> EDER, 1982, p. 251.



cambio hacia la condición de las mujeres artistas que aún está por conquistarse. En este sentido corre el comentario de la artista Rosario Guerrero para quien:

(...) la historia de las pintoras en nuestro país es el recuento de un largo camino lleno de obstáculos que hay que vencer. Cuando los hombres deciden dedicarse a alguna actividad no tienen más problemas que ser disciplinados y ponerse a trabajar, no se preocupan de nada más, incluso las relaciones sentimentales quedan postergadas para lograr el triunfo en el llamado de la vocación; desafortunadamente con las mujeres no es así.<sup>216</sup>

Superar las condicionantes que impone el *género*, ha constituido para las artistas del siglo XX, al igual que sus antecesoras, una experiencia desgastante que ha implicado desafiar entre otras cosas, los criterios sexistas que se aplican al juzgar el arte de mujeres, la doble jornada de trabajo, vencer los prejuicios familiares y sociales hacia las mujeres que eligen la carrera de las artes visuales por considerar que se desarrolla dentro de un ambiente estereotipado como "bohemio", o simplemente por considerarlo contrario a su vocación de madre-esposas, en la que su creatividad debe estar enfocada hacia la casa y la familia, o enfrentarse a una competencia desigual dentro de un ámbito dominado por varones, etc.

Sobre este aspecto la crítica de arte Alaíde Foppa, señala que las corrientes estéticas al igual que todos los ámbitos de la cultura, han sido formulados por hombres y que las mujeres se enfrentan a un mundo formado por ellos, el cual pueden aceptar o impugnar dependiendo de su ideología, clase social, o sus circunstancias personales y no precisamente en función de su sexo. Asimismo refiere que:

(...) las pintoras o escultoras que empiezan a destacarse 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

---

<sup>216</sup> VÁZQUEZ. 1989 (b).

como un hombre”, o “Pinta como un hombre”, se han considerado elogios hasta hace poco...<sup>217</sup>

Ejemplo de los prejuicios sexistas que la crítica de arte aplica en la valoración de la producción de una mujer artista es el siguiente comentario de Antonio Rodríguez sobre la obra de Aurora Reyes, primera muralista de México: “(...) no tiene la feminidad de ciertos hombres, que al asomarse a las puertas del arte pierden la virilidad, sin la cual difícilmente se puede ser artista creador.”<sup>218</sup>

Otro comentario que ilustra con gran elocuencia los valores de *género* que algunos artistas suelen aplicar a la obra femenina es el testimonio de Leonel López-Nussa, pintor, dibujante y escritor cubano, quien en su libro titulado *El dibujo*, expresa lo siguiente:

Si hay algo opuesto a la naturaleza femenina, es el dibujo. Las niñas dibujan, pero las niñas no son mujeres. Las mujeres son objeto del dibujo, no sujeto. Cuando la mujer dibuja se masculiniza. El dibujo es un macho demasiado incorporé para interesar a la hembra.<sup>219</sup>

Sobre esta actitud la artista plástica Ofelia Márquez Huitzil, hace manifiesto su desacuerdo hacia los valores de *género* que la sociedad confiere a las mujeres:

Hay una carga autoritaria y machista de la sociedad. (...) hablar de quienes somos y de que nos vamos a nutrir en el arte, (...) estaba mal visto. A las mujeres las ponen en el sentido de que eran la subcultura, (...) Como mujer, de plano eres una retrógrada.<sup>220</sup>

El desafío a este estado de cosas, se demuestra a través de los siguientes testimonios de artistas quienes expresan sus opiniones respecto a lo que ha representado para ellas el realizarse profesionalmente como mujeres artistas.

---

<sup>217</sup> “Antología de una multientrevista”, 1976, p. 21, en adelante se citará como “Antología...”

<sup>218</sup> MAYER s/f (a), s/p.

<sup>219</sup> Citado por TIBOL, 1990-1991, p. 5.

<sup>220</sup> MAYER s/f (a), s/p.

Cordelia Urueta extraordinaria pintora quien asistió a la Escuela al Aire Libre<sup>221</sup> fundada en 1920 por Alfredo Ramos Martínez, y con una extensa obra de distintas expresiones, habla sobre su generación:

(...) Años más, años menos, he sido de la generación de pintoras como María Izquierdo, Frida Kahlo, después Remedios Varo, Alice Rahon, y luego otras más jóvenes como Lilia Carrillo o Maka, por ejemplo: todas hemos sido muy diferentes (...) Ahora que, por otra parte, el hecho de ser mujer, y sobre todo en mi generación, ha vuelto las cosas mucho más difíciles. Ahora las mujeres han adquirido mucha más seguridad, su actitud ante la vida es otra: muy valiente en todos los órdenes y en el arte también. Han formado grupos, y creo que coincido de una forma natural con mucho de lo que proponen dentro de esos grupos porque yo conseguí mi libertad después de una gran lucha, principalmente para encontrarme a mí misma, en la vida y en el arte (...) Y lo he pagado caro, pero creo que todos en la vida pagamos caro lo que deseamos con fuerza. No creo que nada sea fácil. Y sigo esperando lo que considero que hace mucha falta: el entusiasmo, la espontaneidad, y una visión más clara dentro de la confusión.<sup>222</sup>

Desafiar los prejuicios sociales que impone la sociedad respecto al *género*, no ha sido fácil para las artistas, sobre todo para aquellas que en una época temprana decidieron incursionar de manera profesional en el terreno de las artes plásticas, como lo testimonia la artista Olga Costa:

Mire, nosotras surgimos en una época en que la mujer pintora era comparada con aquella otra que ejerce el oficio más antiguo del mundo. Se nos veía como gente sospechosa, gente "mal". Eso ha cambiado mucho. Ahora las mujeres pintan no sólo para sentirse "bien" sino porque su psiquiatra les recomienda el ejercicio de la pintura para que se sientan bien. Cuando yo conocí a Frida Kahlo y María Izquierdo ya eran profesionales.<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> El año de 1911, en la Academia de San Carlos, los estudiantes de pintura organizaron una huelga contra las actitudes del director Antonio Rivas Mercado, por considerarlas conservadoras. Esta revuelta estudiantil con el tiempo originó que se fundaran otras escuelas de pintura al aire libre. La primera de ellas, Santa Anita, se abrió en 1913. DEBROISE, 1983, pp.31-35.

<sup>222</sup> URRUTIA, 1984, p. 19.

<sup>223</sup> PACHECO, 1995, p. 172.

Lo mismo opinaban sobre María Izquierdo a quien tachaban de prostituta porque fumaba en público, en tanto que a Frida Kahlo la consideraban excéntrica, sin olvidar a Nahui Olin, quien fue estigmatizada por la sociedad de su tiempo. Sin embargo, los prejuicios hacia ciertas profesiones que han sido estereotipadas en función del *género* aun siguen vigentes, ya que son reproducidos en el ámbito familiar y reforzados por la educación y los medios de comunicación, como lo señala la escritora Francesca Gargallo:

Se supone que, tras años de crítica y reconstrucción por parte de movimientos estudiantiles, artísticos, femeninos y poéticos, la tesis de la existencia de una cultura única y máxima haya sido descartada para siempre; no obstante, las mujeres sabemos que no es cierto.

De hecho la Cultura con C mayúscula piensa que las mujeres sólo valemos cuando nos relacionamos con el medio ambiente como "intelectuales" o "artistas" y no cuando lo hacemos desde nosotras mismas. Como si fuera posible ser una artista así nomás, una intelectual sin menstruaciones, sin agresiones por parte de sus colegas, sin recuerdos de lo que las mamás enseñaron respecto a la virginidad, la necesidad de casarse para ser aceptadas socialmente, el sexismo de los maestros de escuela, de los chamacos que te nalguean en los camiones, de los automovilistas que te tocan el claxon y te gritan majaderías.

Como si fuera posible ser artista sin hervir de rabia por las insinuaciones de los editores y galeristas, las sonrisas de lástima o de menosprecio de los colegas.

En pocas palabras, como si fuera posible ser sólo en la medida en que asumamos que nuestro papel es secundario en el arte y la cultura que se reproduce y difunde desde hace milenios en nuestras sociedades; porque al no hacerlo simplemente venimos borradas por esa Cultura: no somos, vegetamos, inventamos historias o histerias.<sup>224</sup>

Si la cultura nos marca con el *género*, y el *género* determina todos los demás aspectos de nuestra vida, resulta evidente que históricamente la mujer no

---

<sup>224</sup> GARGALLO, 1985.

haya participado en la vida pública en igualdad de condiciones a la de los varones. Esto explica porqué su aportación dentro de la cultura ha sido limitada al ámbito de la vida privada. Partiendo de esta noción se puede argumentar que no ha existido en toda la historia del arte una mujer de la talla de Picasso por ejemplo, no por falta de genialidad y talento, sino debido a sus circunstancias sociohistóricas concretas.

El siguiente comentario de la artista plástica 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. Aún 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.

Esa 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>225</sup>

En cuanto a si existe una verdadera igualdad de condiciones para las artistas mujeres respecto a los hombres la artista opina:

(...) diría que eso de "oportunidades" es una palabreja muy amplia y elástica. Pero ¿qué todos nacemos iguales? ¡Mentira! Ese 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

---

<sup>225</sup> MOSCONA, 1984, p. 37.

relaciones públicas que les maneje el mundo mientras ellos se dedican a desarrollarse.<sup>226</sup>

Indiscutiblemente que no se puede hablar de un modelo único de mujer creadora con características homogéneas, sino que existen muchas mujeres que crean y que enfrentan circunstancias distintas de acuerdo con la clase social a la que pertenezcan, ya que el factor de clase determina las condiciones de vida económicas, políticas y sociales de las mujeres. Pero la estructura de *género* también juega un papel muy importante.

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. 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 artistas visuales:

Digamos que sí hay una élite entre las mujeres, pero es una élite de una cierta aristocracia marcada más bien por el dinero. Las que están más amoladas nos vemos obligadas a trabajar en otras cosas y son las que más rápido desertan y se pierden. Se pierden mujeres con muchas capacidades.<sup>227</sup>

Son las artistas con más relaciones sociales las que logran ubicarse dentro de una élite cultural que les permite una mayor movilidad y representación. Y finalmente también se encuentran aquellas artistas que aprovechando su relación con un artista famoso, sea su esposo, su padre o su amante, logran destacar en el campo de las artes visuales:

Es muy raro encontrar una aceptación así de los hombres por las mujeres pintoras, a nivel profesional. Muchas veces era el apoyo del hombre, podíamos hablar hace 20 años a lo mejor, decía Diego a Frida, "tus cuadros están

---

<sup>226</sup> MOSCONA, 1984, p. 38.

<sup>227</sup> MAYER, s/f (a), s/p.

muy bonitos, expónlos y te ofrezco tal lugar para que los expongas".<sup>228</sup>

Otras artistas que fueron esposas o estuvieron ligadas sentimentalmente a artistas famosos, fueron María Izquierdo, quien viviera por algún tiempo con Rufino Tamayo, Angelina Beloff, primera esposa de Diego Rivera, Carmen Mondragón, quien después se haría famosa con el seudónimo de Nahui Olin, involucrada en amor con el Dr. Atl y otros pintores, Olga Costa, esposa de Chávez Morado, Lilia Carrillo casada con Manuel Felguerez, Rina Lazo, casada con Arturo García Bustos, Alice Rahon esposa del pintor Wolfgang Paalen, la pintora Leonora Carrington quien viviera por un tiempo con Max Ernst, Lourdes Grobet, quien fuera esposa de Felipe Ehrenberg, sólo por citar algunas. Esto no quiere decir de ninguna manera, que no hayan destacado por sus propios méritos profesionales.

Todavía no existen estudios en México, que aporten datos sobre la relación que se establece entre los matrimonios de artistas. A continuación se cita el testimonio de Inés Amor, hermana de Carolina, quien inaugurara el año de 1935 la *Galería de Arte Mexicano* en la planta baja de su casa y que sería la primera galería funcional del país. Galería que después administraría Inés.<sup>229</sup>

En sus memorias Inés Amor relata su apreciación sobre la relación que mantenían la artista Cordelia Urueta y su esposo el pintor Gustavo Montoya de la siguiente manera:

Me imagino que en un rasgo bien mexicano, Cordelia Urueta debe haberle cedido el lugar importante dentro de su matrimonio a Gustavo, no sólo como hombre, sino también como pintor. Esto explicaría en cierta forma el porqué se tardó tanto en cuajar como pintora.<sup>230</sup>

Se han tejido algunas anécdotas sobre la relación de artistas que han fomentado la imagen de las mujeres artistas, cómo si fueran seres dóciles que crean arte a la sombra de su maestro o compañero. Tal es el caso de la anécdota

---

<sup>228</sup> MAYER, s/f (a), s/p.

<sup>229</sup> DEBROISE, 1983, p. 98.

que suele contarse cuando se habla de la artista Alice Rahon, que la muestra recogiendo los restos de pintura seca que su esposo el pintor Wolfgang Paalen, raspaba de sus cuadros, y que ella reutilizaba para pintar los suyos.<sup>231</sup>

Otro caso es el de María Izquierdo, a quien después de haber sostenido una relación amorosa con Rufino Tamayo, le atribuyeron una influencia determinante en su pintura. Situación que nunca dejó de reconocer María Izquierdo, sin embargo, después señalaría su mutua influencia: "(...) Yo le debo mucho a Tamayo pero también él me debe a mí bastantito."<sup>232</sup>

Existe la tendencia de estereotipar a las artistas como mujeres cuya trágica vida fue el resultado de haber elegido una profesión difícil y más apta para varones, o bien porque tuvieron que renunciar a su papel tradicional de madre-esposas. Ejemplo de ello es que la fama de muchas de ellas, trasciende las más de las veces por su vida dramática o excéntrica que por su obra.

Otro de los obstáculos que tienen que afrontar las mujeres artistas es el de tratar de consolidar su profesión como artistas frente a su condición de madre-esposas. El siguiente comentario de la artista Fanny Rabel ilustra de que manera la artista tiene que combinar las labores domésticas con su quehacer artístico:

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

---

<sup>230</sup> MANRIQUE, 1987, p. 178.

<sup>231</sup> SULLIVAN, 1991, p. LXVI.

<sup>232</sup> PONIATOWSKA, 1993, p. 170.



tiempo no falta quien diga "vete a pagar la luz, ¿no?". No sé por qué pero la verdad es que muchos lo consideran un oficio poco serio.<sup>233</sup>

Otro ejemplo que resulta de una gran elocuencia sobre las condiciones de trabajo de una mujer artista a diferencia de un artista varón, es el testimonio de Olga Costa esposa del artista José Chávez Morado, quien relata su experiencia:

(...) 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>234</sup>

Ejemplo de esta situación es el testimonio de la artista Elena Villaseñor quien opina lo siguiente: "Para la creatividad se necesita concentración absoluta y el rol que impone la sociedad a la mujer con la maternidad y el matrimonio tradicional es de absoluta desconcentración."<sup>235</sup> Comentario que coincide con el de Rosario Guerrero, quien habla de lo difícil que fue combinar su profesión con los quehaceres domésticos:

Ya casada, tenía muy poco tiempo para dedicarme a la pintura, que desde niña ha sido mi pasión, entonces tenía que levantarme en las noches, cuando ya todos estaban dormidos a pintar y a disfrutar del goce que significa crear. Pero esto es algo a lo que nunca renuncié.<sup>236</sup>

Desempeñar el papel de artista profesional y el de ama de casa, indiscutiblemente coloca a las mujeres artistas ante la doble jornada de trabajo. No obstante en el ejercicio de la profesión artística de una mujer, esta situación pasa inadvertida, como en el caso del trabajo doméstico realizado por el "ama de casa", que es ignorado y desvalorizado de su carga social. Para ilustrar este

---

<sup>233</sup> MOSCONA, 1984, p. 38.

<sup>234</sup> PACHECO, 1995, p. 171.

<sup>235</sup> MAYER, 1991 (e).

<sup>236</sup> VÁZQUEZ, 1989 (b).

hecho, el grupo de arte feminista *Polvo de Gallina Negra*, integrado por las artistas plásticas Maris Bustamante y Mónica Mayer, realizó el año de 1984, en la Biblioteca de México, una serie de conferencias intituladas *Las mujeres artistas o se solicita esposa*, en las que satirizan con irónico humor la posición privilegiada de los artistas varones quienes tienen la posibilidad de contar con una esposa que les sirve de manera incondicional en su quehacer artístico. Esta fue su propuesta:

Nuestro objetivo era hablar del trabajo de las pintoras en México dentro de la realidad como mujeres en esta sociedad. Nuestra conclusión era que lo único que nos hacía falta a las pintoras era una esposa, definidas como aquellas personas (hombre o mujer) que cree absolutamente en el talento de su pareja, trabaja para mantenerlos a ambos y darle tiempo al artista para desarrollarse plenamente, se encarga de las relaciones públicas y las ventas de la obra, resuelve los detalles de la vida cotidiana, no percibe sueldo y además lo hace todo con amor.<sup>237</sup>

Ante las dificultades que enfrentan las artistas en el desarrollo de su labor creativa, algunas claudican en su vocación o la posponen hasta terminar la crianza de los hijos:

Empecé a pintar a los 55 años y entonces ya tenía una estructura familiar bien definida y fue un poco difícil que mi marido entendiera que muchas veces no estaba en casa sino en el estudio. (Julia, pintora)

Tengo 55 años y ya me quiero jubilar, por eso estoy pensando en ponerme más años y así poder dedicarme completamente a realizar mi obra particular. (Leticia, estudiante)

Después vienen aquí, ya que tuvieron sus hijos y sus nietos, pues ya ¡qué les queda! ¿no? bueno, unas se salvarán. Es decir, sí creo en las vocaciones tardías, pero en el caso de verdadera vocación, de verdadero talento. Pero para entonces ya no tienen nada que decir, ya se les acabó la ocasión. (...) (maestro de arte).<sup>238</sup>

---

<sup>237</sup> MAYER, 1992 (a).

<sup>238</sup> "Tlacuilas y...", 1984, p. 43.

El testimonio de la artista Aurora Reyes -primera muralista- resulta muy acertado al aludir al efecto negativo que provoca en la psiquis de la mujer el sentimiento de frustración por no poder realizar su vocación artística:

La mujer debe ocupar un sitio a la altura del hombre, debe prepararse cuidadosamente estudiando, aun cuando ejerza el cuidado del hogar. Sin embargo, es preferible que alcance su independencia económica, dado el caso que posea alguna vocación artística y se vea obligada a sacrificarla, aun cuando voluntariamente, en aras de causas que aún siendo tan notables como la maternidad y el deber familiar, no alcancen por sí mismas a satisfacer todas sus necesidades psicológicas, esta mujer conservará un íntimo rencor al objeto de su frustración intelectual, y el desequilibrio que esta mutación le supone la llevarán a tomar venganzas subconscientes, que harán difícil, cuando no imposible, la vida de los que le rodean.

239

Efectivamente el trabajo doméstico al confinar a la mujer a una rutina alienante, termina por neurotizarla y frustrarla, y finalmente a hacerle imposible la vida a los que la rodean. Las alternativas para que las mujeres artistas puedan realizarse oscilan ante la disyuntiva de aceptar la doble jornada de trabajo o claudicar ante su vocación.

En su actividad creativa las mujeres artistas enfrentan una problemática muy distinta a la de los artistas varones, en tanto que sus crisis de producción se derivan de un conflicto de imposición de *género*, mientras que para los hombres:

En todo caso su arte es un "unicum" con su persona. Su trabajo, su vida familiar, sus relaciones de amistad, podrán entrar en conflicto con su vida artística sólo por una crisis personal de producción; nunca se sentirá desgarrado por roles impuestos desde el exterior (a menos que no viva intensamente un papel político que lo ponga frente a una elección, y aún así en ese caso no siempre).<sup>240</sup>

En esta tesitura los siguientes testimonios explican las dificultades que varias artistas han confrontado en su profesión, lo mismo ante su incursión al

---

<sup>239</sup> MAYER, 1991 (e).

<sup>240</sup> GARGALLO, 1983.

mundo profesional del arte, que ante la actitud que adoptan los maestros y compañeros en las escuelas de arte, o bien por la discriminación que oponen los galeristas al exponer obra de mujeres:

Desde el principio, mi familia no quiso que estudiara, entonces tuve que entrar a la Academia a escondidas. (...) Actualmente estoy terminando la carrera de Relaciones Internacionales, aunque quiero y preferiría ser artista. En mi casa se negaron a apoyarme si optaba por el arte. Hago arte casi a escondidas. (Violeta, pintora)<sup>241</sup>

La oposición de las familias a impedir que sus hijas/hijos opten por una carrera como las artes plásticas está vinculada con la falsa idea de que es una vocación poco remunerada y que se desarrolla dentro de un ambiente estereotipado de bohemio:

Durante los últimos veinte, quince o diez años las mujeres ya tenemos acceso a las escuelas de arte (después de librar en nuestros hogares batallas más arduas que las que libran los jóvenes cuando anuncian que se dedicarán a esas profesiones tan "incomprensibles", de vagos, de viciosos o simplemente de muertos de hambre). Muchas mujeres son vencidas en estos enfrentamientos, pero sigamos con las que poseen más argumentos, rebeldía y determinación que sus familias con autoridad.<sup>242</sup>

En cuanto al comportamiento de algunos maestros y alumnos respecto a las compañeras en las escuelas de arte, éste denuncia una actitud discriminatoria y sexista, que sin duda refleja los valores de *género* que se experimentan en algunas instituciones:

Hay muchas mujeres, sí, pero a mí se me hace que la mayoría de ellas viene por un esnobismo bien descarado. Sería mejor para ellas trabajar en otra cosa, en algo así como escribir cartas de amor antes de venir a aprender hacer arte. (Salvador, estudiante de arte)<sup>243</sup>

---

<sup>241</sup> "Tlacuilas y...", 1984, p. 42.

<sup>242</sup> ROSALES, 1987, p. 40.

<sup>243</sup> "Tlacuilas y...", 1984, p. 42.

En una entrevista que le hiciera la periodista Elena Poniatowska (1993) a María Izquierdo, se mencionó la ya célebre anécdota de Margarita Nelken, en la que cuenta el “descubrimiento” de María Izquierdo por Diego Rivera, en la Academia de San Carlos: “Diego Rivera pasó sin detenerse ante las obras de los alumnos calificados y, al tropezarse de pronto con la pintura de María, declaró rotundo ‘Esto es lo único’. Indignación. Escándalo. Protesta General. ‘Es un delito nacer mujer’ exclama María Izquierdo en sus memorias. Es un delito aún mayor ser mujer y tener talento.”<sup>244</sup>

María Izquierdo refiere a su vez, que Diego Rivera escogió sus cuadros firmados M. Izquierdo, suponiendo que ella era hombre. Y que el gesto que tuvo Diego Rivera de considerarla como una de las mejores alumnas de San Carlos, desató la ira de sus compañeros: “El hecho de que Diego me señalara desató la furia de los demás alumnos que me corrieron a cubetazos de agua y me cerraron literalmente la puerta de San Carlos.”<sup>245</sup>

Cabe señalar que fue Rivera quien le brindó todo su apoyo a María Izquierdo, y que incluso organizó -en son de reto y de apoyo, dice Margarita Nelken- una exposición de María Izquierdo en la *Galería de Arte Moderno* del inconcluso Teatro Nacional (actual palacio de Bellas Artes).<sup>246</sup>

Respecto a los espacios de exhibición la preferencia de los galeristas se inclina hacia la obra de los varones:

Visitando galerías en la Zona Rosa, llegué a una en la que el dueño me aseguró que no existe discriminación en el arte contra las mujeres, que si yo pensaba eso era porque padecía “complejo de mujer”. Al preguntarle a cuántas mujeres representaba, no se le hizo extraño aceptar que a ninguna.<sup>247</sup>

Circunstancias como ésta, influyen en el hecho de que sea minoritaria la incursión de las mujeres en el comercio del arte.

---

<sup>244</sup> PONIATOWSKA, 1993, p. 172.

<sup>245</sup> PONIATOWSKA, 1993, p. 168.

<sup>246</sup> PONIATOWSKA, 1993, p. 172.

<sup>247</sup> “Tlacuilas y...”, 1984, p. 42.

También hay que recalcar que la transformación de las relaciones sociales que generan la desigualdad entre los sexos, habrá que llevarlas a cabo en el plano de las ideas al crear conciencia de *género* entre las artistas. En este sentido gira el comentario de Cordelia Urueta al señalar que no se trata de reproducir las actitudes masculinas, sino de asimilar las diferencias, aceptando precisamente que somos iguales a partir del respeto a las diferencias. Urueta comenta además, que con excepción de contadísimas pintoras, no considera trascendental la actuación de las mujeres dentro del arte, ya que “no muestran la grandeza femenina sino más bien su pequeñez (pobreza de criterio, falta de preparación y humildad de miras).” Rechaza duramente la actitud de las que, “buscando la “igualdad”, imitan a los hombres echándose sobre los hombros *tareas adicionales* a las ya conocidas, redoblando la carga que las mantiene sojuzgadas y dependientes”.<sup>248</sup> Finalmente agrega que:

La competencia es muy importante pero dentro del terreno de las ideas, no de las actitudes. Yo creo que la mujer y el hombre deben saber justamente la enorme diferencia que hay entre uno y otro para poderse entender: es muy bonito el entendimiento pero no por su parecido sino precisamente por sus diferencias.<sup>249</sup>

No obstante Cordelia Urueta está consciente de que “para la mujer sigue siendo todo muy difícil, más ahora que los hombres se han puesto en guardia”.<sup>250</sup>

En resumen dentro del contexto de las voces de las propias mujeres artistas, quienes han narrado sus experiencias dentro del mundo profesional del arte, se puede concluir que existe una problemática muy específica en su medio, derivada de la inserción de su actividad creativa dentro del ámbito doméstico, lo cual representa un punto crucial para entender su condición de mujeres artistas, en tanto que el hecho de desempeñar los papeles de artistas profesionales y madre-esposas las ha limitado en su actividad creadora.

---

<sup>248</sup> ROSALES, 1981, p. 102.

<sup>249</sup> ROSALES, 1981, p. 102.

<sup>250</sup> ROSALES, 1981, p. 102.

Indiscutiblemente que en el ejercicio de su profesión, las mujeres artistas tienen que desempeñar las funciones sociales que impone el *género* en razón de su sexo y crear arte después de haber cumplido con sus obligaciones de amas de casa, lo cual sin duda las coloca en una situación de desventaja, respecto a sus colegas varones, quienes son dueños de su tiempo y no tienen que repartirse en el cuidado de los niños y las labores domésticas, ya que además de disponer de un espacio propio y de un ambiente propicio para la creación, que de antemano la mujer se encarga de construir, salvaguardándolo de interrupciones de ningún tipo, - en tanto que el trabajo del hombre es considerado como un asunto serio-, el quehacer artístico de las mujeres es asumido como una actividad que puede ser desarrollada en cualquier rincón de la casa. Así al igual que el trabajo de "ama de casa" es ignorado como tal y conculcado de su carga social, el quehacer artístico desempeñado por las mujeres no ha sido valorado en su justa dimensión, al ser concebida 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 clase media alta, que cuentan con servicio doméstico, su condición como mujeres artistas, resulta más privilegiada, en tanto que las aligera de las labores "propias de su sexo", pero no las emancipa de su papel tradicional de madre-esposas, o de las relaciones de poder en que se encuentran inmersas en razón de su sexo.

Finalmente en México no existe información accesible y sistematizada sobre las mujeres creadoras, como lo consigna el documento elaborado el año de 1995, con motivo de la *IV Conferencia Mundial sobre la Mujer*, que llevó como título *La problemática de la mujer en el arte y el arte popular*, en el que se especifica 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 mismas datos reveladores para hacer un diagnóstico.

Las instituciones que guardan relación con el mundo de la cultura y las artes precisan iniciar un proceso de modificación de los sistemas de recopilación y análisis de

información, a través de la creación de bases de datos con clasificación por sexo. 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>251</sup>

Entre las estadísticas que aporta este estudio se confirma la hipótesis de que en algunos casos las mujeres artistas se someten a la disyuntiva de tener que elegir entre desempeñar su función materna o seguir sus impulsos de realizarse como artistas profesionales:

Dentro del panorama de mujeres creadoras, se encuentran algunas que dada la complejidad de compatibilizar el rol social asignado a la mujer con la vida artística, renuncian a la maternidad como una vía de posibilitar o favorecer su carrera.<sup>252</sup>

Lo anterior se deduce del Censo General de Población de 1990, que muestra que las mujeres del país entre 15 años o más, tienen en promedio 3.1 hijos, mientras que el promedio de las que trabajan en el arte y los espectáculos es de 1.2. Asimismo, la población general de las mujeres que no tienen ningún hijo representa el 28.3%, en tanto que el promedio en el grupo de las trabajadoras del arte el porcentaje sube al 47.3%.<sup>253</sup>

Otro dato revelador de la incompatibilidad de la maternidad con el quehacer artístico es el hecho de que las mujeres artistas pierden oportunidades profesionales como concursar para la obtención de becas para creadores jóvenes (25-35) o de 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 que dieron las artistas entrevistadas sobre los ingresos generados por su actividad, ya que vivir exclusivamente de la creación artística es un hecho que no se corresponde con la realidad de la gran mayoría de las mujeres creadoras en México. Es muy importante subrayar que del conjunto de trabajadores del arte, un 90% declararon no percibir ingresos superiores a un

---

<sup>251</sup> OSEGUERA OLVERA, 1995, p. 34.

<sup>252</sup> OSEGUERA OLVERA, 1995, p. 38.



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 ámbito de la vida profesional, situación que se agrava por las insuficientes guarderías y la dificultad de acceso a ellas, así como los limitados horarios de atención que ofrecen.

En cuanto a la información estadística que consignan las instituciones oficiales que se encargan de la educación artística, la promoción y difusión cultural del país, se encontró una deficiencia en el sistema de clasificación de datos por género, lo que dificulta el análisis de la problemática de las mujeres artistas:

En relación con el tema de mujer creadora, encontramos varios hechos significativos; el primero se refiere a la escasa sensibilidad de género que trasluce el lenguaje utilizado en el documento; el segundo guarda relación con la inexistencia de programas o proyectos destinados a incrementar la participación de la mujer en el terreno del arte y la cultura.<sup>254</sup>

Así por ejemplo el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), 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>255</sup>

Por su parte el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), creado en 1989 y cuyas atribuciones son las de apoyar la creación artística, preservar y conservar el patrimonio cultural, incrementar el acervo cultural, promover y difundir

---

<sup>253</sup> OSEGUERA OLVERA, 1995, p. 38.

<sup>254</sup> OSEGUERA OLVERA, 1995, p. 43.

<sup>255</sup> OSEGUERA OLVERA, 1995, p. 43.

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 del año de 1993, en que se concedieron 75 becas por un año a creadores jóvenes entre los 20 y 32 años como sigue:

- Se observa una menor demanda femenina de becas (supone un 30% del total).
- Las jóvenes creadoras reparten sus solicitudes de manera desigual en las distintas disciplinas: 60% en artes plásticas, 20% en letras, 9% en teatro y 11% entre arquitectura, danza y música.
- De cada 100 artistas que solicitaron una beca, sólo diez son beneficiados, y de ellos 7 hombres y 3 mujeres.
- En arquitectura, las mujeres suponen el 27% de solicitantes, pero ninguna fue becada.<sup>256</sup>

Por lo que se refiere a la categoría de creador artístico, el año de 1993, se registraron 713 solicitudes de ingreso, de las cuales el 23% fueron de artistas mujeres, es decir aproximadamente dos de cada diez artistas que tramitan una solicitud son mujeres. De los 194 premiados, 22% fueron mujeres creadoras, 39% en artes visuales, 23% en coreografía y 14% en letras.<sup>257</sup>

Ante el panorama expuesto se hace necesario promover investigaciones y programas institucionales que generen conciencia de *género* para contrarrestar los efectos negativos que atañen a la problemática de la mujer en el arte, situación que ha sido soslayada social e históricamente.

---

<sup>256</sup> OSEGUERA OLVERA, 1995, p. 44.

<sup>257</sup> OSEGUERA OLVERA, 1995, p. 45.

## CAPÍTULO IV

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

#### IV.1 Antecedentes del feminismo en México

Abordar el surgimiento del arte feminista de México, implica exponer los antecedentes históricos del feminismo, para poder explicar las condiciones socioculturales de su gestación.

A grandes rasgos las demandas feministas de finales del siglo XIX y principios del XX, planteaban la dignificación de la mujer, lograda a partir del reconocimiento de su capacidad intelectual y su derecho a la educación, e igualdad de retribución, jurídica y política, a la vez que insistían en la valoración de una serie de cualidades subjetivas consideradas como características de la naturaleza femenina, como la capacidad emocional, la dulzura y la superioridad moral, entre otras, para exaltar el papel de esposa y madre.

En suma, el discurso feminista no propugnaba por la "igualdad" de las mujeres respecto a los hombres, sino que demandaba la **equidad** de los derechos femeninos en relación a los de los varones en todos los ámbitos de la vida.

Además es importante señalar que influido por el pensamiento liberal, el feminismo veía en la educación laica y racional de las mujeres, la oportunidad de alcanzar las metas propuestas: la dignificación del papel de esposa y madre, y la ampliación de la influencia de las mujeres en la familia y de los márgenes de autonomía individual.

En este contexto el feminismo del siglo XIX y principios del XX, asignaba un lugar secundario a la igualdad de derechos ciudadanos. La participación política femenina no se consideró prioritaria en ese momento, ya que se vislumbraba como una meta a realizar, pero a muy largo plazo.

No fue sino a partir de 1915, con el movimiento constitucionalista que se abrieron espacios políticos que beneficiaron el desarrollo de algunos asuntos

planteados por el feminismo. No obstante, la influencia del feminismo en las reformas y en la legislación revolucionaria fue limitada y tuvo un carácter coyuntural, el constitucionalismo fue la única de las facciones contendientes en la Revolución mexicana que favoreció posturas igualitarias tanto en el terreno educativo como en la legislación civil (*Ley de Relaciones Familiares*, 1916) y en la laboral (*Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos*, art. 123). En cuanto a los derechos de ciudadanía, no sucedió lo mismo, ya que el Congreso Constituyente (1916-1917) denegó el sufragio femenino. La propuesta que apelaba al derecho femenino al voto, fue promovida por algunas mujeres constitucionalistas, entre las que sobresalió Hermila Galindo, colaboradora de confianza de Venustiano Carranza.

Al apelar por el derecho al voto femenino a través de la acción política, el feminismo surgido en la Revolución mexicana, marcará una diferencia sustancial respecto al feminismo de la época porfiriana que centraba sus demandas al interior del ámbito doméstico.

El gobierno constitucionalista representado por Salvador Alvarado en Yucatán (1915-1918), cobrará una especial significación para el feminismo, en tanto que de pensamiento liberal y radical en su postura anticlerical, el gobernador Alvarado, se interesará por el feminismo al impulsar una educación laica y racional para las mujeres yucatecas, con el fin de promover una acción contundente frente al poder que ejerce la Iglesia en la sociedad, que de acuerdo al pensamiento liberal representaba un obstáculo para el progreso.

Es importante señalar que si bien las mujeres estuvieron contempladas en el proyecto económico modernizador estimulado por Salvador Alvarado al promover la creación de empleos que permitieran a las mujeres conciliar sus labores domésticas, a la vez que la remuneración de un salario propio, el plan feminista de Alvarado no contemplaba la participación femenina en la democracia política como ciudadanas. El interés de Alvarado consistía en lograr que las mujeres ejercieran su influencia como madres, esposas y maestras a favor del estado laico y no en beneficio del clero.

Finalmente el estado de Yucatán fue la sede de dos congresos feministas en enero y diciembre de 1916. Estos eventos buscaban ante todo crear consenso en torno a las reformas educativas y sociales impulsadas por el gobierno de Salvador Alvarado, organizador y financiador de dichas reuniones.

Una vez finalizada la etapa armada de la Revolución mexicana, se constituyó en la ciudad de México el año de 1919, el Consejo Feminista Mexicano, organización que se distingue de las anteriores asociaciones feministas por sus propósitos eminentemente políticos. Su programa de acción abarcaba tres aspectos: el económico (igualdad salarial, condiciones de seguridad en el empleo, protección a la maternidad), el social (formación de agrupaciones libertarias, dormitorios y comedores para trabajadoras, regeneración de prostitución), y el político (igualdad de derechos ciudadanos, reforma al Código Civil). Un programa político tan amplio contiene los temas que interesarán al feminismo en las décadas de los veinte y los treinta, sin embargo no representará las acciones concretas de la organización, restringidas al establecimiento de costureros públicos y a la edición de *La mujer, Revista quincenal. Organo del Consejo feminista Mexicano (1921-1922)*. La relevancia del Consejo feminista radica no sólo en su carácter político pionero, sino en que incorpora en su análisis sobre la condición de la mujer, ideas marxistas y comunistas, al mismo tiempo que hace mayor hincapié en los elementos igualitaristas del feminismo, que en las diferencias sociales entre mujeres y hombres.<sup>258</sup>

A partir de la década de los treinta, la celebración de tres congresos de obreras y campesinas efectuados en 1931 y 1933 en la ciudad de México, y 1934 en la ciudad de Guadalajara, abrirán una etapa de gran efervescencia para las organizaciones políticas de mujeres. Estos eventos sentaron las bases organizativas e ideológicas del movimiento de mujeres de dicha década, que en términos generales se orientó a los sectores populares e incorporó demandas de obreras y campesinas, pero ello no constituyó una ruptura con respecto a los reclamos feministas de tiempos anteriores. Es también en esta década que el

término feminismo, paradójicamente cayó en desuso, quizás a causa del predominio del lenguaje político marxista que descalificaba al feminismo por considerarlo como un asunto de mujeres burguesas ajeno a los intereses del proletariado.<sup>259</sup>

En 1935 se fundó el Frente Único Pro-Derechos de la Mujer (FUPDM) bajo la hegemonía política de mujeres comunistas encabezadas por María del Refugio García. A grandes rasgos, el programa político del FUPDM era amplísimo e incluía aspectos socioeconómicos, demandas obreras y pronunciamientos políticos en contra del fascismo y de la intervención extranjera.

Surgida al interior del FUPDM la corriente política minoritaria denominada la "República femenina", integrada por mujeres como la antigua luchadora Juana Belén Gutiérrez de Mendoza<sup>260</sup> y Concha Michel,<sup>261</sup> comunista y cantante popular, cobrará un especial interés, al plantear que se reconociera que la oposición entre hombres y mujeres tenía la misma trascendencia social que el antagonismo entre las clases sociales. Asimismo cuestionaron el que se considerara a las mujeres en función de la maternidad, y no así como integrantes de la fuerza de trabajo.

A partir de 1937 el FUPDM centrará sus esfuerzos en demandar el sufragio femenino. Su estrategia sufragista consistirá en postular a Refugio García y a Soledad Orozco como candidatas a diputadas por distritos electorales de Michoacán y Tabasco, respectivamente. No obstante haber asegurado que habían obtenido la mayoría en las urnas electorales, su victoria no fue reconocida.

Ese mismo año, el presidente Lázaro Cárdenas envió al Congreso de la Unión una iniciativa de ley que establecía los derechos ciudadanos de las mujeres mediante la reforma al artículo 34 de la Constitución de la república. Sin embargo se cometió una omisión que impidió que dicha reforma apareciera en el *Diario*

---

<sup>258</sup> CANO, 1996, p. 349.

<sup>259</sup> CANO, 1996, p. 352.

<sup>260</sup> Veterana de la Revolución, coronela zapatista comandante del Batallón Libertad (formado por viudas y esposas de zapatistas), maestra rural. TUÑÓN PABLOS, 1992, p. 183.

<sup>261</sup> Folklorista, cantante de canciones populares, perteneciente al Partido Comunista. Conoció a Alejandra Kollontai, cuando siendo ésta embajadora de la URSS en México la invitó a dar recitales en dicha embajada. TUÑÓN PABLOS, 1992, p.183.

*oficial*, por lo que nunca entró en vigor, a pesar de que fuera aprobada por las cámaras de diputados y senadores. Esto se debió a que en el último momento, privó en el Congreso la opinión de aquellos sectores que consideraban que el sufragio femenino favorecía la influencia de fuerzas conservadoras y eclesiásticas en los asuntos públicos.

Para la década de los cuarenta el tema del sufragio femenino dejó de ocupar el interés de la opinión pública, ya que en esa época el movimiento de mujeres sufrió un debilitamiento paulatino, hasta prácticamente desaparecer de la escena política.

En 1947 se reconocieron los derechos ciudadanos de las mujeres en el nivel municipal, pero no en el estatal ni en el federal; éstos se establecieron hasta 1953, al iniciarse el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortinez. Para entonces, el sufragio femenino se había convertido en un símbolo de la imagen de modernidad política que el régimen intentaba proyectar, ya que había dejado de ser una reivindicación política sostenida por una amplia movilización política femenina. En este momento, la reivindicación sufragista fue levantada por la Alianza de Mujeres de México creada apenas en 1952 y presidida por Amalia Castillo Ledón.

El 17 de octubre de 1953, se publicó en el *Diario Oficial* la reforma al artículo 34 de la Constitución de 1917, que otorgaba a la mujer el derecho de votar y ser votada. En opinión de Ana Lau Jaiven (1987), esta victoria política de las mujeres, no fue el resultado de la presión ejercida por las organizaciones femeninas, sino una concesión gratuita del Estado, ya que para entonces las mujeres no significaban peligro alguno para el régimen y podían ser manipuladas en tanto población votante. Más aún:

La obtención de los derechos políticos no trae aparejada la liberación de la mujer. El que varias mujeres se incorporasen a la actividad política no significó que lo hubiesen hecho en nombre de "todas" las mujeres. Más

bien fue una actividad personal, y siempre actuando como lo hacían -y lo hacen- los hombres.<sup>262</sup>

Durante el período que va de 1955 a 1959 se buscará fortalecer las instituciones. Ante la inminencia de las elecciones presidenciales, el Partido Revolucionario Institucional (PRI), se dará a la tarea de conquistar el voto femenino. Para ello el comité femenil del Partido tratará de incorporar a todas las mujeres que de alguna manera pudieran participar en sus filas. Resulta significativo que una vez conquistado el voto femenino prácticamente no existían grupos organizados de mujeres.

En resumen se puede decir que a través del tiempo, el concepto de feminismo varía, ya que responde a los diversos imperativos políticosociales de cada época. Así por ejemplo, como se argumentó líneas atrás a finales del siglo XIX y principios del XX, el discurso feminista planteaba la dignificación de la mujer a partir del reconocimiento de sus capacidades intelectuales y de su derecho al libre acceso a todo tipo de educación, e igualdad jurídica y política, al tiempo que demandaba la valoración de una serie de cualidades subjetivas consideradas como femeninas como la ternura, la superioridad moral, la sensibilidad, etcétera, para exaltar el papel de esposa y madre.

Por lo que se refiere a los movimientos sociales de mujeres iniciados en las décadas de los veinte y los treinta con una orientación feminista, un recuento de los distintos momentos de su militancia política, demuestra que su lucha se centró en proponer un amplio programa de acción, que abarcaba aspectos económicos, políticos y sociales.

A partir de 1937 las feministas centrarán sus esfuerzos en exigir el sufragio femenino, aunque no pretendían transformar el sistema patriarcal, salvo un grupo pequeño en los treinta dirigido por Juana Belén Gutiérrez de Mendoza y Concha Michel.

Una vez conquistado el voto femenino, la acción feminista decrecerá, hasta retomar nuevos bríos en la década de los setenta, cuando surgirá lo que se ha

---

<sup>262</sup> LAU JAIVEN, 1987, p. 53.



denominado como el feminismo de la nueva ola, que concibe la liberación de la mujer sobre todo, como un cambio de conciencia que propone revolucionar la esfera de la vida cotidiana y cuestionar las relaciones mujer/hombre más allá de las cuestiones simplemente de igualdad legal.

#### **IV.2 El feminismo de la nueva ola**

Al llegar a este punto sería pertinente señalar algunos rasgos del fenómeno del feminismo de la nueva ola, ya que esto nos dará un mejor conocimiento, de hasta qué grado el movimiento de liberación de la mujer se involucró en el terreno de las artes visuales para mejorar las demandas particulares de las mujeres artistas y promover un nuevo discurso de la representación de la identidad femenina.

A partir de la década de los sesenta se gestaron una serie de cambios socioculturales que transformaron radicalmente los ideales de las jóvenes generaciones. Entre ellos el uso de la píldora anticonceptiva cambió la historia del amor, de la pareja, del matrimonio, de las mujeres, y planteó una nueva perspectiva de la sexualidad y de las relaciones de *género*. Por su parte el psicoanálisis se constituyó como un fenómeno social entre las clases medias. La racionalización de la subjetividad psíquica influyó en la educación y paternidad, y en la creación de escuelas y teorías de “educación activa” antiautoritarias. Finalmente el consumo de drogas posibilitó una vía ilegal hacia la imaginación que planteó otras formas de percepción de la realidad y de las sensaciones corporales. Fenómenos que explican la revolución cultural de los sesenta, aunados al cine, la televisión y la publicidad.

En los sesenta la difusión de las ideas de emancipación de la mujer, se debe en parte a que la izquierda ilustrada favorecía, siguiendo el ejemplo de la revolución cubana, la liberación de la mujer, pero en “privado predomina el machismo-leninismo, de acuerdo con la opinión de José Agustín (1992), quien además comenta lo siguiente: “Por su parte los *hippies* desde un principio también

dieron por sentada la absoluta igualdad entre los sexos, aunque igualmente, el salto cualitativo de la teoría a la práctica fue muy difícil y se dio mucho sexismo entre ellos.<sup>263</sup>

El surgimiento de lo que ahora se conoce como el feminismo de la nueva ola, emergió en México al inicio de la década de los setenta<sup>264</sup> y respondió a un contexto nacional e internacional peculiar. Sus principales variantes fueron el agotamiento del modelo de desarrollo estabilizador, el surgimiento a nivel mundial de diversos movimientos “contraculturales” y la ebullición de nuevas ideas en el seno de las élites intelectuales y de la práctica de la izquierda en México.<sup>265</sup>

El movimiento de liberación femenina en su versión más contemporánea significa ante todo, un cambio de conciencia para impugnar el modelo hegemónico masculino que representa la dominación de un sexo hacia otro. Este cambio implica una reorganización de la sociedad, tanto en lo político y lo sexual como en lo económico y social. Pero sobre todo, pone el énfasis en el lema *lo personal es político*. Esto implica 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 suma, su lucha estaba encaminada a revolucionar la vida cotidiana y a debatir las relaciones hombre/mujer más allá de las cuestiones simplemente de igualdad legal. 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); la calle (la violencia sexual); el trabajo (menor remuneración); los medios masivos de comunicación (mujer objeto, consumista); la discriminación legal (aborto libre y gratuito, divorcio, adulterio) la sexualidad (ejercicio de la sexualidad sin fines reproductivos únicamente). Esto se traduciría en la

---

<sup>263</sup> AGUSTÍN, 1992 (b), p. 219.

<sup>264</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. LAU JAIVEN, 1987, p. 76.

<sup>265</sup> TUNÓN PABLOS, 1997, pp. 64-65.

recuperación y vindicación de la mujer como ser humano en todos los aspectos de la vida social, y como una liberación sexual, doméstica, etcétera.

La emergencia de lo que ahora se conoce como movimiento feminista en México tiene causas diversas, sin embargo la influencia del feminismo norteamericano<sup>266</sup> marcó los antecedentes a seguir por las feministas mexicanas, quienes adoptaron algunas de las formas de organización de las feministas norteamericanas.

Una de ellas se basó en el pequeño grupo. Núcleos de concientización sobre el *significado de ser mujer y la cuestión de la mujer*.<sup>267</sup>

Dentro del transcurso de la década de los setenta se crearon los grupos que a continuación se citan y que aclaran los principales planteamientos del feminismo que se instrumentó en México.

1. Mujeres en Acción Solidaria (MAS): primer grupo feminista autónomo, apareció en México en 1971. Su actividad se enfocó al estudio y análisis de la situación de la mujer y a incorporar un número mayor de mujeres interesadas en la misma problemática.
2. Movimiento Nacional de Mujeres (MNM): fundado en 1972 por mujeres profesionales ligadas a la comunicación. Es el único grupo constituido en Asociación Civil. Sus objetivos se orientaron al estudio de la desigualdad jurídica, social y familiar de la mujer. A partir de 1974 su actividad se abocó a la lucha de la despenalización del aborto y la obtención de éste como un derecho.
3. Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM): surgió en 1974 a raíz de una escisión en MAS (por diferencias personales entre las integrantes). Una parte quedó en MAS publicando artículos y la otra se constituyó en este nuevo grupo, entre cuyos objetivos fueron: el análisis del papel que juega la mujer en la

---

<sup>266</sup> El movimiento feminista en México tiene sus antecedentes en la influencia del movimiento feminista norteamericano. LAU JAIVEN, 1987, p. 75.

<sup>267</sup> El significado de ser mujer se refiere a los condicionamientos sociales impuestos a la mujer para desempeñar un rol específico en la sociedad con valores patriarcales. Hablar de la cuestión femenina implica hacer un examen crítico y descriptivo de la sociedad capitalista y de la institución del patriarcado. El común denominador de la sociedad capitalista es la explotación que se da en todos los niveles. La teoría del patriarcado, considera la discriminación de la mujer como un problema de poder, donde es necesario para el sistema mantener una organización que no hace sino perpetuar las relaciones de dominación de *género*.

reproducción del trabajo y en la sociedad; plantear la autonomía de un movimiento de mujeres en un país poco politizado; relacionarse con mujeres sindicalistas y obreras; presentar un frente contra el Año Internacional de la Mujer a celebrarse en 1975.

4. Colectivo La Revuelta: se inició a partir de otra escisión dentro MLM en 1975. Se propuso la creación de un órgano de difusión para ampliar el movimiento y difundir la problemática de la mujer.
5. Colectivo de Mujeres: único grupo constituido por mujeres vinculadas a un partido político Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), pero que funciona de manera autónoma; planteaban la lucha por la liberación de la mujer como medida para llevar a cabo esta lucha. Se integró en 1976.
6. Lucha Feminista (LF) se formó con psicólogas que, aun antes de constituirse como grupo, trabajaban en el estudio y análisis de la problemática que afecta a la mujer. Adoptaron su nombre en 1978.<sup>268</sup>

Estos son los grupos que constituyen y caracterizan conceptualmente el Movimiento de Liberación en México. En su mayoría participaron mujeres pertenecientes a sectores medios, beneficiarias de una educación universitaria y que de alguna manera participaron en los movimientos contraculturales de la década de los sesenta y en el movimiento estudiantil de 1968.<sup>269</sup>

El movimiento estudiantil de 1968 recogió el descontento de la clase media mexicana y desmitificó, por el autoritarismo con que fue sofocado, el respeto que se tenía a las instituciones. Dentro del movimiento la intervención de las mujeres fue igual en número a la de los hombres, aunque no sucedió lo mismo con su actuación. Las mujeres estuvieron encargadas de imprimir volantes y repartirlos, de preparar la comida para los compañeros que hacían guardias, de limpiar los locales donde se reunían los distintos comités, de engrosar las filas en las manifestaciones, etc. No tenían poder de decisión, excepto como mayoría en las asambleas.

---

<sup>268</sup> LAU JAIVEN, 1987, pp. 18-19.

<sup>269</sup> LAU JAIVEN, 1987, p. 16.

Inmediatamente después de la coyuntura histórica del movimiento estudiantil de 1968, aparecieron en 1970 los primeros grupos de liberación femenina. Las Mujeres en Acción Solidaria (MAS) generaron una serie de actividades a la par que una discusión teórica generalmente despreciada por los partidos de izquierda quienes, a excepción de los grupos trotskistas, consideraba al feminismo un fenómeno pequeño burgués. Un tanto aparte de las políticas de izquierda, las feministas generaron su propia acción política y militante, al organizarse en grupos de estudio y de acción política, para debatir la educación y el apoyo a la mujer obrera y popular, la información sexual y la lucha por la despenalización del aborto, las exigencias políticas de igualdad económica salarial e igualdad de oportunidades en el trabajo, la crítica de la mujer como objeto sexual, de la sociedad consumista y el papel de la mujer en ella, etc.

Una de las acciones que instrumentaron los grupos Movimiento de Liberación de la Mujer y Movimiento Nacional de Mujeres, fue la impugnación de la celebración de la Conferencia del Año Internacional de la Mujer, cuya sede sería la Ciudad de México, del 19 de junio al 2 de julio de 1975.

Los grupos manifestaron su desacuerdo al considerar que el gobierno de Luis Echeverría estaba manipulando la conferencia y no estaba implementado reformas de fondo hacia temas como la derogación del aborto, la adquisición libre y fácil de anticonceptivos, la supresión de la lectura de la *Epístola* de Melchor Ocampo (redactada desde tiempos de la Reforma para leerse durante la ceremonia del matrimonio civil), la desaparición del término divorciada, que la preposición *de* en los apellidos de las mujeres casadas fuera suprimida, etcétera.

El Movimiento de Liberación de la Mujer decidió mantenerse al margen y dirigir sus esfuerzos a la organización de un Contracongreso para boicotear el Año Internacional de la Mujer, resolución que el movimiento feminista internacional también había tomado, manifestándose en contra y denunciando el carácter manipulador que tenía esta celebración.

Un recuento de la actividad de los grupos que integraron el movimiento feminista de México, expone los enfrentamientos y divergencias al interior de los

mismos, debido a que muchas de las veces discrepaban en posturas teóricas y en objetivos. Esta situación se debió en parte a que el pequeño grupo no respondió a las necesidades de un movimiento que iba en ascenso y que empezó a requerir de planteamientos políticos y de formas de comunicación y enlace.

Las condiciones específicas de un país subdesarrollado, dependiente y capitalista determinaron las características del feminismo en México, que impidieron su real consolidación. En este punto debe reconocerse que el movimiento feminista mexicano, y en general en los países del Tercer Mundo, posee divergencias estructurales substanciales que transformaron su lucha de *género*, a diferencia de los movimientos de mujeres en el mundo desarrollado. Divergencias que se refieren más al nivel de desarrollo económico que al nivel sociocultural. Por lo tanto, factores como la influencia de las culturas autóctonas, el grado de participación femenina en la producción, el tipo de articulación de los diferentes modos de producción y la estratificación social tan marcada en los países del tercer mundo, ofrecen una variedad de posibilidades que afectan al desenvolvimiento de los grupos.

En el caso mexicano, la falta de estructuración y consolidación de los grupos feministas, se debió entre otros factores, a que asumieron que la fuente común de la opresión femenina provenía del sistema, fomentando la idea de la identificación de todas las mujeres independientemente de su clase social, con el propósito de lograr objetivos comunes, a través de la organización de programas de acción, cuya prioridad consistía en solucionar su problemática. Sin embargo, los grupos no consideraron el hecho de que la opresión común de las mujeres, asume diferentes resultados de acuerdo con la clase social a la que la mujer pertenezca, y eso determina también el grado de politización de ésta. Por lo tanto, el lema "lo personal es político" involucra un significado distinto de acuerdo a la clase social a la cual se pertenezca. Esta disparidad constituye un freno para la organización de las mujeres en grupos para transformar las relaciones de dominación de *género*. Mientras que las demandas de las mujeres de los sectores medios -especialmente estudiantes universitarias, profesionales, amas de casa y

mujeres del mundo académico- como en el caso de los pequeños grupos, buscan la abolición de la supremacía de la ideología de la opresión, la participación política de las demás mujeres sólo se presenta en coyunturas de efervescencia política o de crisis, en la lucha por obtener mejoras inmediatas a su *standard* de vida y que les afecta directamente.<sup>270</sup>

En opinión de la investigadora Esperanza Tuñón Pablos, (1997) el feminismo que se gestó en México, a diferencia del feminismo europeo y norteamericano, no se centró en torno a la crítica de la opresión que significa el 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.<sup>271</sup>

En el terreno de las artes visuales, las reformas a las condiciones de las mujeres artistas, si bien no estuvieron contempladas directamente entre los objetivos prioritarios de los distintos grupos, como se pudo apreciar en la descripción de los mismos, sus acciones fueron determinantes para transformar el papel social de las mujeres. Lo cierto es que contribuyeron a despertar conciencia de *género* en algunas mujeres artistas que dentro o fuera de la militancia feminista, comenzaron a cuestionar su condición como mujeres artistas y a plantearse vindicaciones a su situación.

Las manifestaciones fueron una de las estrategias utilizadas por las feministas para impugnar las leyes discriminatorias hacia las mujeres. Con este motivo se celebró el año de 1979 el mitin que tuvo como objetivo delatar la injusticia que sufren las mujeres que mueren por abortos clandestinos mal practicados, y denunciar la manipulación que del Día de la Madre hacen los medios de comunicación, así como los organismos estatales y privados.

Participaron en esta manifestación militantes feministas de distintos grupos y artistas plásticas, quienes vestidas de negro formaron una procesión hacia el

---

<sup>270</sup> LAU JAIVEN, 1987, pp. 144-145.

<sup>271</sup> TUÑÓN PABLOS, 1997, p. 65.

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: hiérbas,(sic) 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>272</sup>

En varias ocasiones las artistas visuales apoyaron con eventos plásticos las manifestaciones organizadas por los distintos grupos feministas. Sin embargo, las artistas feministas tomarán su propia ruta en la gestación de un arte feminista. Entre otras cosas, porque percibían que las militantes feministas estaban desvinculadas de la problemática de las mujeres artistas, así como de los lenguajes del arte no tradicional, motivo por el cual no se identificaban con sus planteamientos artísticos.

La propuesta de crear un arte feminista, surgirá a principios de la década de los ochenta, con la conformación de tres grupos de artistas que se autodenominarán como feministas, quienes se organizarán de manera independiente y desligados del movimiento feminista de México, como se analizará más adelante.

Finalmente hay que subrayar la indiscutible influencia del movimiento feminista en la conformación de una nueva cultura femenina.

### **IV.3 Influencia del feminismo en la plástica de mujeres**

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 cumplir. La

---

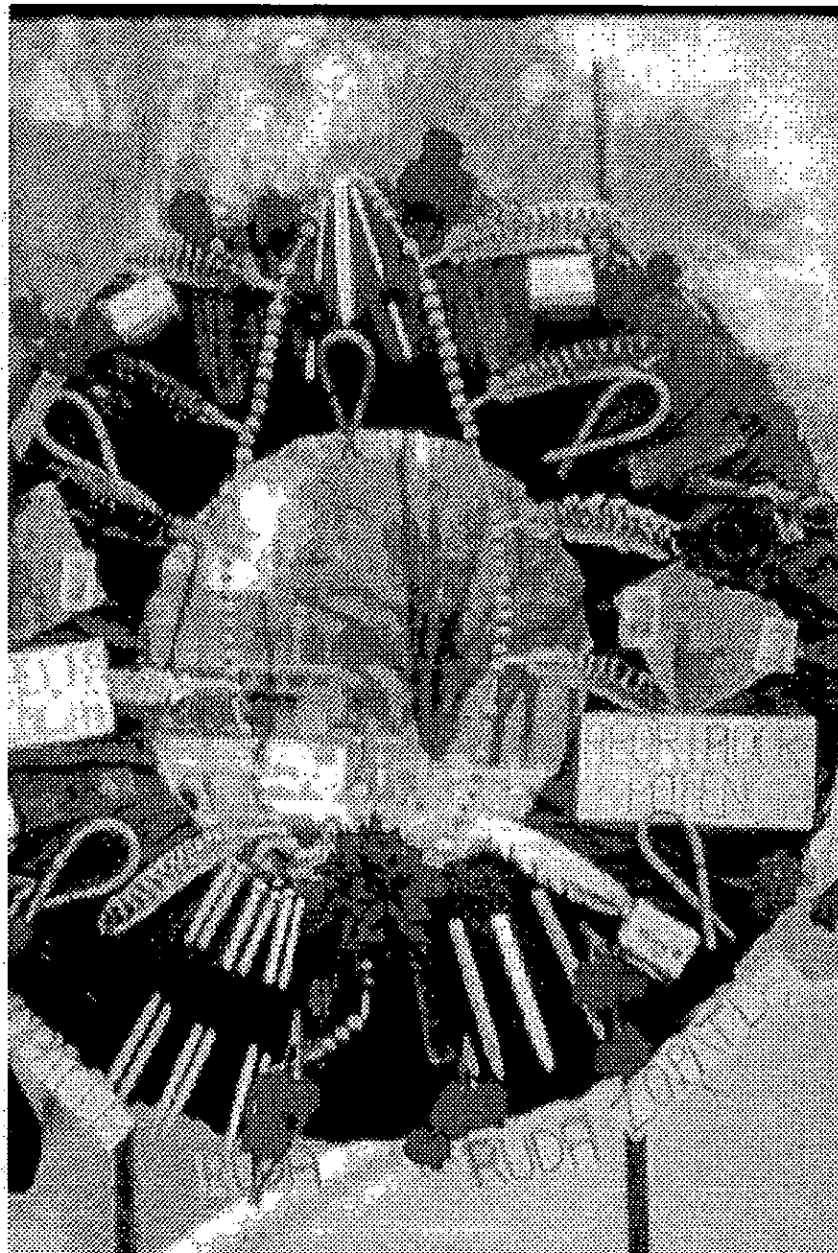
<sup>272</sup> MAYER. 1979-1980 s p.



En la manifestación celebrada el año de 1979 para exigir la despenalización del aborto, militantes de distintos grupos feministas, así como artistas plásticas, depositaron en el Monumento a la Madre una enorme corona luctuosa para recordar a las miles de mujeres que mueren anualmente por abortos clandestinos mal practicados



Corona luctuosa diseñada *ex profeso* para recordar a las miles de mujeres que mueren anualmente por abortos clandestinos. La corona incorpora distintos elementos que son utilizados como abortivos



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 resaltar 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 vio reflejado en la instrumentación de exposiciones colectivas e individuales de mujeres artistas, en instituciones públicas como privadas. La promoción incluyó a escultoras, pintoras, grabadoras y fotógrafas.

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

El interés de las instituciones oficiales abocadas a la organización de estos eventos, parece ser, que se centraba en convocar a las mujeres artistas contemporáneas para hacer "patente" su participación en el arte, así como a mostrar al mundo la producción artística mexicana.

En la exposición colectiva *La mujer en la Plástica* organizada en el Palacio de Bellas Artes, que tuvo verificativo 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>273</sup> Asimismo, resaltó la importancia de las exposiciones colectivas de Bellas Artes y el hecho de que pueden servir "para tomar el pulso al estado de evolución del arte en todo el país". ya que la muestra es "de lo más heterogéneo" explicó el funcionario.<sup>274</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 que

---

<sup>273</sup> "Varias artistas retiraron sus obras antes de abrirse la Colectiva del Año de la Mujer.", 1975, en adelante se citará como "Varias artistas..."

se exhibieron. Un maniquí de un metro y cuarenta centímetros de altura, de la escultora Chappie Angulo, quien comentó que su escultura 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.

Como dato curioso al final de la inauguración el dueto “Liberación” cantó una composición anónima con música de corrido cuyo estribillo decía: “la mujer como nadie es abnegada, y como esposa es buena compañera, siendo intelectual es coordinada, y de esa forma el camino lo supera”. Y todos aplaudieron.

En cuanto a la exposición intitulada *La Mujer como creadora y tema de arte* celebrada en el Museo de Arte Moderno, durante el mes de junio del mismo año, la crítica de arte 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>275</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 las artistas Lilia Carrillo y Cordelia Urueta; la corriente realista por Olga Costa; y la escultura por Helen Escobedo, Angela Gurría, Geles Cabrera, Marysole Worner Baz y María Lagunes. En la exposición

---

<sup>274</sup> “Varias artistas...”, 1975.

<sup>275</sup> CONDE, 1975, p. 7.

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

Cabe destacar que la presentación del catálogo de la exposición estuvo a cargo de Fernando Gamboa (1975) director del museo, quién resaltó la incipiente participación de las mujeres en las artes visuales en México, dado 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, en las que las mujeres han dominado por generaciones. 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>276</sup>

El señalamiento de Gamboa, no hace sino constatar que efectivamente la incorporación de las mujeres al mundo profesional del arte, se inicia muy tardíamente en la década de 1930, con las primeras exposiciones de las artistas María Izquierdo y Frida Kahlo.

En cuanto a las denominadas “artes menores”, habría que aclarar que estas no requieren menos sensibilidad que la que se necesita para las denominadas “bellas artes” que históricamente han sido un campo de dominio masculino.

En la exposición destacaron las obras de Frida Kahlo, cuya obra se inscribe dentro del realismo fantástico. Se exhibieron obras 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 de los más característicos de esta representante de la Escuela Mexicana, como su autorretrato de 1939 y *El alhajero*.

Cinco escultoras complementaron la muestra: Angela 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 en la arquitectura y

el grabado. Geles Cabrera, escultora figurativa, Marysole Worner Baz y María Lagunes, las tres últimas han realizado obra de formato pequeño montado sobre una base.

Escobedo y Gurría sobresalieron a partir de su intervención en la Ruta de la Amistad (proyecto urbano diseñado por Mathías Goeritz, durante los juegos olímpicos de 1968 realizados en México) con esculturas a escala monumental. Uno de los aspectos más interesantes a señalar de esta escultura ambiental es el *Espacio Escultórico* en Ciudad Universitaria. El 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" se presentaron obras como el retrato de Lupe Marín por Diego Rivera, los dos retratos de Margarita Ruelas por su hermano Julio Ruelas, y el *Bohío maya* de Julio Castellanos entre otras.<sup>277</sup>

En opinión de la crítica de arte Teresa del Conde esta parte de la muestra resultó improcedente, 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>278</sup>

Ciertamente que 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, refleja 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 a los valores de *género* que cada sociedad dicta respecto a lo que *debe de ser* la mujer.

La crítica feminista del arte, ha señalado que el orden simbólico ofrece valores muy diferentes e inequitativos a cada sexo, y que en el campo del arte estas estructuras sexistas del orden simbólico se pueden apreciar en imágenes

---

<sup>276</sup> GAMBOA, 1975.

<sup>277</sup> CONDE, 1975, p. 7.

<sup>278</sup> CONDE, 1975, p. 7.

estereotipadas de la mujer y en el exacerbado placer por exhibirla y mirarla desnuda (escoptofilia).

Ciertamente que lo que se pretendía con dicha exposición no era exaltar el espíritu creativo de la mujer, ni hacer un cuestionamiento sobre la condición de la mujer artista, sino cumplir con un compromiso oficialista que en nada hacía honor el tema de la exposición, ya que participaron en su mayoría artistas varones quienes "expusieron" 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 demagogia y únicamente se representó a un icono estereotipado por la subjetividad masculina.

La exposición que se presentó en agosto en el Polyforum Cultural Siqueiros con el título de *Pintoras y Escultoras en México*, reunió a cuarenta y seis 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 del arte* o *Pintoras y Escultoras en México*, así como la exposición que proyectó el Museo de Arte Moderno con la participación de obras de mujeres de cincuenta países y cinco continentes para cerrar las celebraciones. Y 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 de ellas residentes en la ciudad de México, aunque también intervinieron artistas del interior de la república, ya que el fenómeno que representa la centralización de las políticas culturales reduce la colaboración de las artistas de los demás estados de la república en relación a la de las artistas del centro.

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

Diversos aspectos se pueden destacar de estas exposiciones, 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 comprenden entre 1920 y 1950, estuvieron representadas en 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 las artistas Lilia Carrillo considerada como pionera de la abstracción lírica en México y Cordelia Urueta quien se sitúa dentro del abstraccionismo subjetivista.

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

La segunda mitad de la década de los setenta, refleja un panorama de creciente intervención de las mujeres artistas en la estructura del sistema cultural a todos los niveles. 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 el año de 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 fue a partir de la influencia del movimiento de liberación de la mujer que se empezaron a abrir foros de discusión a nivel gubernamental sobre la condición de la mujer. Estas circunstancias favorecieron la proyección de las artistas contemporáneas que no habían tenido hasta entonces, 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>279</sup>

Efectivamente la intervención de las mujeres en el arte era un hecho, pero era desigual respecto a 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>280</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 tendiente a restaurar la imagen y la falta de credibilidad del régimen debido a los lamentables acontecimientos del 68.

El sexenio de Luis Echeverría procuró modificar las estructuras burocrático administrativas con el fin de lograr la conformidad entre las clases sociales. Para

---

<sup>279</sup> “Antología ...”, 1976, p. 6.

<sup>280</sup> “Antología...”, 1976, p. 3.

ello se propuso el diálogo y la apertura democrática para recuperar la confianza perdida e integrar a grupos disidentes al sistema.

Esta coyuntura aunada a la irrupción de la ideas feministas del movimiento de liberación en Norteamérica, marcaron el surgimiento del movimiento feminista en México.

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

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

Esta situación aparentemente de privilegio dio la oportunidad a algunas artistas para demandar una participación más real e igualitaria en las políticas culturales institucionales del país. Ya no bastaba con la promoción de exposiciones temática sobre la mujer o retrospectivas de artistas consagradas.

Poco a poco van penetrando las ideas feministas en el ámbito artístico y las artistas empiezan a plantearse la necesidad de dar voz a toda una experiencia negada como mujeres en una sociedad que como la mexicana es tan autoritaria, sexista y machista. Por lo tanto el pertenecer al género femenino en esta sociedad afecta la producción, distribución y difusión de la obra de las mujeres artistas.

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>281</sup>

Ciertamente 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 feministas como la sexualidad, el

erotismo, el trabajo doméstico, la desigualdad de la vida cotidiana, etc., no como militancia, sino como una necesidad de expresión de la propia identidad femenina.

La efervescencia del feminismo entusiasmó a algunas artistas que comenzaron a introducir temáticas feministas en su obra, como las artistas Mónica Mayer, Maris Bustamante, Magali Lara, Rowena Morales, Carla Rippey, entre otras.

El año de 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* que se efectuó en el museo de Arte Moderno con la participación de: María Eugenia Stavenhagen, antropóloga; Dra. Eugenia Hoffs, psicoanalista; Dra. Sara Chazán, doctora en derecho; Margaret Randall, teórica feminista; Ida Rodríguez, 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; Angela Gurriá, 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 tuvo 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?

---

<sup>281</sup> OCHARÁN, 1988.

4. Si usted, como artista plástico, considera que su femineidad 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 que producen las mujeres y los hombres se deben buscar 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>282</sup>

En este punto coincidieron las artistas Eugenia Hoffs y Myra Landau al manifestar que: “el proceso creador es un fenómeno mental inherente a la condición humana, indistintamente del sexo.”<sup>283</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>284</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>285</sup>

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

---

<sup>282</sup> “Mujeres/Arte/Femineidad”, 1976, p. 5, en adelante “Mujeres...”.

<sup>283</sup> “Mujeres...”, 1976, p. 8.

<sup>284</sup> “Antología...”, 1976, p. 24.

<sup>285</sup> “Mujeres...”, 1976, p. 5.

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. Gurriá y nunca se supo si yo era hombre o mujer. Toda la gente, en concursos, etc., 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 Angela Gurriá y comencé a sostenerme como escultora.<sup>286</sup>

La intervención de Sara Chazán, se orientó hacia las leyes abocadas a lograr la emancipación de las mujeres en nuestro país. Señaló que fue desde el año de 1917 en que se promulgó la Ley de Relaciones Familiares, que la mujer se liberó de la potestad marital y que a partir de esa fecha se puede señalar la tendencia legislativa a lograr la igualdad jurídica entre mujeres y hombres. Asimismo, manifestó que por lo menos en el aspecto legal se ha evidenciado una tendencia propositiva y reivindicatoria de los derechos de la mujer mexicana. Sin embargo, señaló que a pesar del panorama jurídico la realidad de las mexicanas es otra. Y que esto se debe principalmente a que a la superestructura jurídica y política de la sociedad deben corresponder determinadas reformas de la conciencia social. "Por lo tanto la consolidación legal y la verdadera liberación femenina no se han dado simultáneamente; pero se darán en el futuro (...) Lo que en ningún momento quiere decir que anhelemos que la gallina se vuelva gallo; la pintura, el grabado, la escultura son cuestiones de arte no de sexo."<sup>287</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.

A la pregunta sobre la ausencia de mujeres en la plástica mexicana tanto en el presente como en el pasado respondió que se contestaba con la segunda

---

<sup>286</sup> "Antología...", 1976, p. 21.

<sup>287</sup> "Mujeres...", 1976, p. 11.

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. A lo que contestó lo siguiente:

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>288</sup>

Ida Rodríguez concluyó su exposición enfatizando, en que el verdadero problema de fondo se encuentra en las estructuras socioeconómicas de la sociedad patriarcal y del capitalismo. Además de que no tenía sentido 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>289</sup>

Teresa del Conde hizo una semblanza histórica sobre la connotación negativa que a través de la historia ha adquirido el concepto femenino en oposición al concepto masculino al que se le ha 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 que se ha 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 tendrán que transcurrir varios años

---

<sup>288</sup> "Mujeres...", 1976, p. 15.

<sup>289</sup> "Mujeres...", 1976, p. 17.

antes de "(...) que la conspicua presencia de artistas como Angela 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>290</sup>

En cuanto a la pregunta que exponía 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 menos, o lo rechaza, según su ideología, su clase social, sus circunstancias personales, y no precisamente en función de su sexo. Destacó que las pintoras o escultoras que empiezan a destacarse 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 perecerse al dominador..."Escribe como un hombre", o "Pinta como un hombre", se han considerado elogios hasta hace poco..."<sup>291</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>292</sup>

Mientras que la artista Myra Landau, ha definido la femineidad en su obra en estos términos:

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

---

<sup>290</sup> "Mujeres...", 1976, p. 18.

<sup>291</sup> "Antología...", 1976, pp. 21-22.

<sup>292</sup> "Antología...", 1976, p. 22.

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 femineidad? ¿Existe? Mi pintura penetra e ironiza este mundo de fantasías sexuales aparentemente masculinas.<sup>293</sup>

La respuesta de la escultora Helen Escobedo al mismo planteamiento fue la siguiente: el “ser artista” implica ser creativo ya que la creatividad en sí misma implica libertad de espíritu, lo que implica trascender los prejuicios sociales que separan al hombre y a la mujer. De tal manera que:

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

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

En este sentido la femineidad inevitablemente afectará la obra en cuestiones prácticas y, a la vez, puede influir sobre la realización de esa obra.<sup>294</sup>

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

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

---

<sup>293</sup> “Antología...”, 1976, p. 24.

<sup>294</sup> “Antología...”, 1976, p. 22.



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>295</sup>

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>296</sup>

El contenido de la revista *Artes Visuales*, incluyó además una serie de entrevistas de las artistas, teóricas y críticas de arte feminista más destacadas de los Estados Unidos, entre las que se encontraban Arlene Raven, Judy Chicago, Lucy Lippard y Charlotte Moser. Cabe señalar que Arlene Raven -historiadora- y Judy Chicago -artista- fueron fundadoras del movimiento de arte feminista en Norteamérica.

En la entrevista realizada 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>297</sup>

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

---

<sup>295</sup> "Antología...", 1976, p. 24.

<sup>296</sup> "Mujeres...", 1976, p. 7.

<sup>297</sup> ZORA, 1976, p. 29.

Yo vine a involucrarme con el movimiento de las mujeres por muchas razones, pero la más pública es el hecho de que, siendo crítica desde hace cinco años, había sido culpable de la misma falta de seriedad hacia la obra de las mujeres que era imputada a museos y galerías.<sup>298</sup>

Charlotte Moser habló sobre el mundo interior y exterior del movimiento artístico femenino, señalando cómo el feminismo, en la forma del movimiento artístico de la mujer, ha afectado al mundo contemporáneo de las artes visuales tanto a 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>299</sup>

Este encuentro fue determinante para medir la realidad que vivían las artistas mexicanas, a la vez que dio la oportunidad a las mujeres interesadas en las artes visuales de plantear temas que hasta el momento no habían sido abordados en la plástica mexicana.

La vigorosa expansión del movimiento feminista en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, propició la creación de foros para la discusión de la problemática de la mujer.

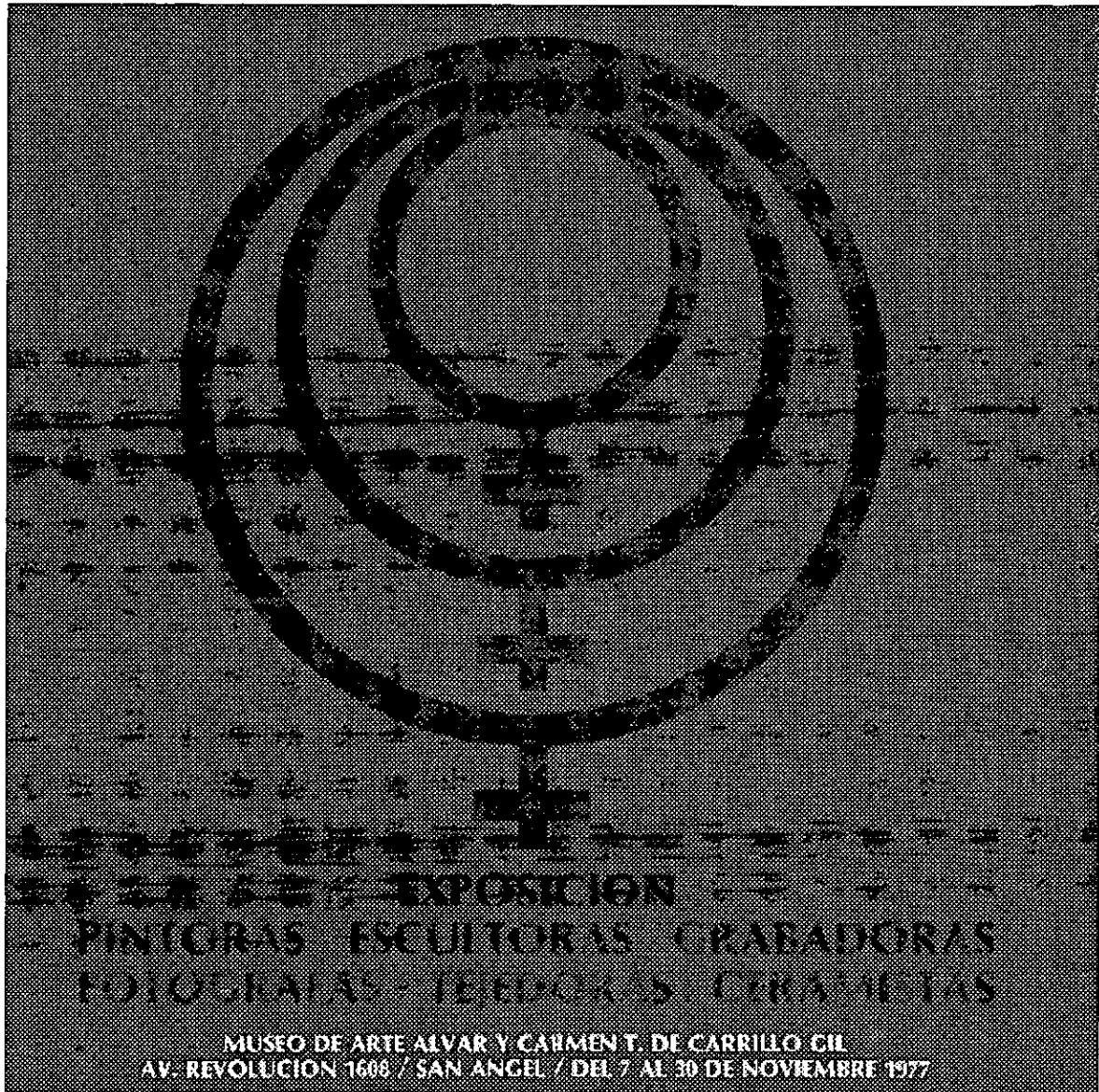
En el año de 1977 se llevó a cabo en el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, el Primer Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación sobre la Mujer. Los temas que se abordaron fueron principalmente desde la perspectiva sociológica y económica: la mujer y las clases sociales, la familia, la sexualidad y la participación política de la mujer.

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

---

<sup>298</sup> LIPPARD, 1976 (b), p. 33.

<sup>299</sup> MONSER, 1976, p. 37.



La exposición intitulada *Pintoras/Escultoras/Grabadoras/Fotógrafas/Tejedoras /Ceramistas*, formó parte del Primer Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación sobre la Mujer, efectuado en el Museo de Arte Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil el año de 1977

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 quizá haga innecesarias otras razones. (...) Quizás 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>300</sup>

La misma Alaíde Foppa, (1977) apreció que en cuanto a las tendencias, preferencias, escuelas, corrientes, etcétera, 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.

En 1978 se edita la primera revista feminista, *Fem*, por el grupo Nueva Cultura Feminista. Se trata de una explosión sexual-generacional teórica y práctica, partícipe del ímpetu de un movimiento que pretendía cambiarlo todo, cambiar la vida.

Es también en esta época que surge un cine con un enfoque definitivamente feminista que respondía a las exigencias de expresión de las mujeres.

El Colectivo Cine-Mujer es el primero y único en su género que se 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

---

<sup>300</sup> FOPPA, 1977.

de Estudios Cinematográficos (CUEC) básicamente, y se organizan principalmente en torno a dos mujeres: Rosa Martha Fernández y Beatriz Mira.<sup>301</sup>

El grupo se va constituyendo en torno a la realización de proyectos colectivos. El primer resultado es la película de Rosa Martha Fernández, *Cosas de Mujeres*, ficción, 50 min, 1975-1978, donde se aborda el tema del aborto; es nominada para el *Ariel* por cortometraje ficción de 1978. En 1979 aborda el tema de la violación en *Rompiendo el silencio*, documental, 42 min.

El año de 1978 Beatriz Mira gana el *Ariel* al cine documental por la realización de *Vicios en la Cocina*, documental de 40 min., 1977. El documental plantea como la ideología dominante determina que la única meta de la mujer es el matrimonio que la transforma en trabajadora doméstica y objeto sexual.<sup>302</sup>

En 1979 el Colectivo produce *¿Y si eres mujer?* de Guadalupe Sánchez, corto de animación de 7 min. sobre el bombardeo publicitario consumista de que son víctimas las mujeres para agradar al hombre.

Al grupo se integran antropólogas, sociólogas, psicólogas y artistas que participan en las discusiones y la investigación. Mónica Mayer<sup>303</sup> es una de las artistas plásticas que comparte esta experiencia porque no encuentra 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 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

---

<sup>301</sup> MONCAYO MILLÁN, 1995, p. 96.

<sup>302</sup> MONCAYO MILLÁN, 1995, p. 96.

<sup>303</sup> 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 el sección cultural del periódico *El Universal*.

atender a una anciana a quien habían violado y de pasadita asesinado a su marido.<sup>304</sup>

Derivada de su experiencia como militante del movimiento de mujeres en México, y de su experiencia como mujer artista, Mónica Mayer decide integrar sus planteamientos feministas a 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>305</sup>

La identificación con las ideas feministas aunada a la reacción que suscitó el encuentro sobre *Mujeres-arte-feminidad*, fueron los detonantes que motivaron a la artista Mónica Mayer a viajar a los Estados Unidos para estudiar arte feminista el año de 1976.

La artista relata su experiencia:

En esa época me empezaba a picar el gusanito del feminismo por algunas situaciones que me hicieron percatarme 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 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>306</sup>

En resumen, fue a partir del año de 1975, con la celebración del Año Internacional de la Mujer, que se propiciaron las condiciones para que las mujeres

---

<sup>304</sup> MAYER, 1997 (a), s/p.

<sup>305</sup> MAYER, 1997 (a), s/p.

<sup>306</sup> MAYER, 1995 (a), p. 2.

artistas, comenzaran a ser "vistas" como protagonistas de la tradición artística de México. Sin embargo, las exposiciones colectivas de mujeres que se suscitaron con motivo de este evento, constituyeron más un pretexto, que formó parte de una retórica oficialista que trataba de impresionar al mundo, mostrando la presencia de la mujer en el arte.

No obstante, la coyuntura abierta por este acontecimiento será aprovechada por algunas artistas para empezar a discutir su condición como mujeres artistas. El fermento de las ideas feministas poco a poco irá permeando la conciencia de algunas artistas hasta llevarlas a asumir un compromiso ideológico de utilización del arte como herramienta políticosocial para vindicar la lucha feminista. Dentro de este contexto emergerá a principios de la década de los ochenta la propuesta de comenzar un arte feminista en México.

#### **IV.4 Surgimiento de una autoconciencia de *género* en el arte de mujeres en México: nuevas propuestas temáticas**

Dentro del contexto del arte de mujeres en México, la influencia del feminismo en la plástica comienza a vislumbrarse a mediados de la década de los setenta con la gestación de una autoconciencia de *género* en el arte de mujeres, expresada a través de la introducción de nuevas propuestas temáticas en la obra de algunas artistas de mentalidad liberal, que sin autodefinirse como feministas se interesan por los problemas sociales abordados por el movimiento de mujeres, 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 entre otros. Temas que hasta entonces habían sido considerados tabúes para las mujeres y que a excepción de Frida Kahlo, Nahui Olin o Remedios Varo, no habían sido tocados en la plástica de mujeres en México. 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, etcétera. Nahui Olin por su parte, hace

Mesas redondas

La participación de las mujeres  
en el arte

jueves 13 de diciembre, 19 horas

Arte feminista: lo personal y  
lo político

viernes 14 de diciembre, 19 horas

Museo de Arte Alvar y  
Carmen T. de Carrillo Gil  
Av. Revolución No. 1608  
Instituto Nacional de Bellas Artes / SEP  
México, D. F. / 1979

La influencia del feminismo suscitó la discusión sobre la mujer y el arte



gala de su desbordante erotismo y voluptuosidad al autorretratarse desnuda y en plena cópula amorosa con sus amantes. Remedios Varo, representó en sus obras de manera implícita, mucho del pensamiento referido a la energía sexual ligada al universo.

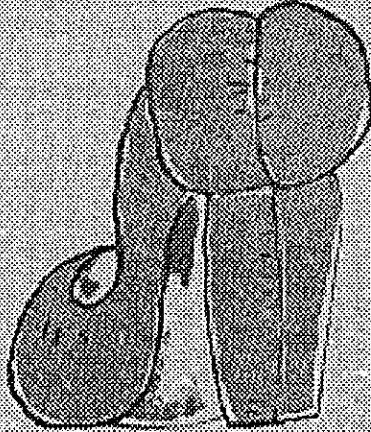
A finales de la década de los setenta se da el surgimiento de un arte cuya propuesta artística se centra en una nueva conciencia femenina. En esta perspectiva podemos situar a la artista Magali Lara, quien cuenta con una amplia trayectoria dentro de las artes visuales en México. Perteneció a la generación de los grupos y formó parte del *Grupo Marzo*, que hacía arte en la calle con la colaboración de los espectadores, quienes eran animados y provocados por los artistas a participar en los 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. Dentro de su amplia trayectoria como artista plástica ha expuesto en el extranjero y en el país, tanto de manera individual como en exposiciones colectivas de producción femenina o mixtas.

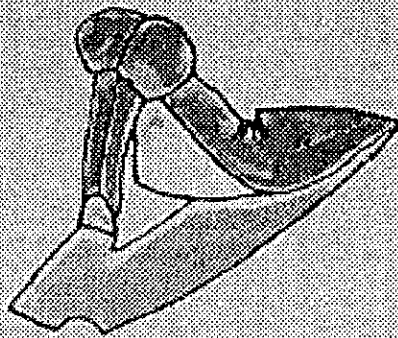
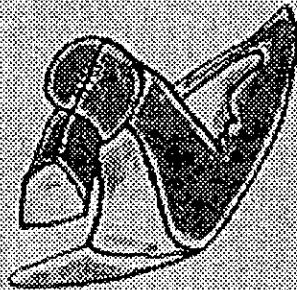
Exponente de la plástica de mujeres en México en la década de los setenta, Magali Lara desafió la censura al abordar con audacia el tema de la sexualidad femenina, ya que no se esperaba que una mujer tocara este tipo de temáticas por considerarlas temas tabúes como lo testimonia la propia artista:

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

Magali  
los zapatos de tacón



escuela nacional de artes plásticas  
unam • méxico



Magali Lara retoma los objetos cotidianos y les otorga un nuevo significado, como estos zapatos de fálco tacón

Ilustración de Magali Lara para la portada de la revista *Fem* que el año de 1987 publicara un número especial dedicado a *La mujer en el arte*



con la sangre y esas cosas tan feas. Para nosotras era importante.<sup>307</sup>

Magali Lara perteneció a la generación de artistas que se atrevieron a introducir nuevas temática 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 la 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 como escribía en mis dibujos. (...) Los artistas necesitábamos juntar otros medios. (...) Todo era rígido y estábamos contra eso”.<sup>308</sup>

En cuanto al planteamiento de temáticas como la sexualidad y el erotismo, ciertamente causaban tal impacto entre el público que en ocasiones llegaron hasta agredir la obra.<sup>309</sup> Ejemplo de ello fue lo sucedido en la exposición que el año de 1975 presentara la artista Mónica Mayer, quien como estudiante de la carrera de artes plásticas en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la U.N.A.M, presentó en la Academia de San Carlos una serie de fotocollages eróticos mismos 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>310</sup>

---

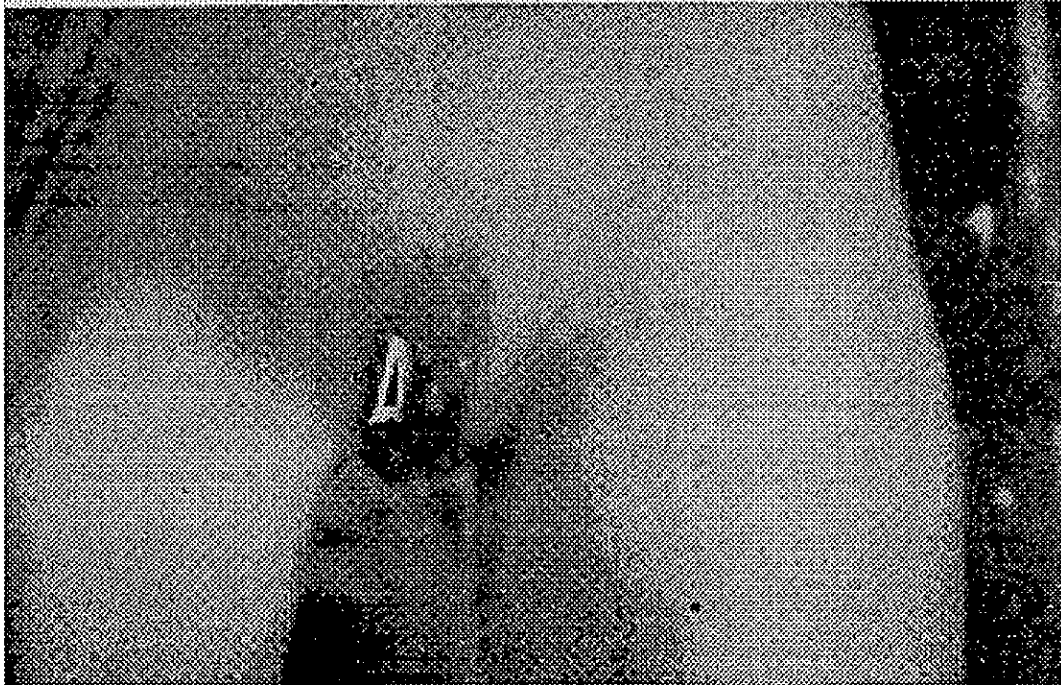
<sup>307</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, 1994 (b).

<sup>308</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, 1994 (b).

<sup>309</sup> Superar el tabú de abordar temáticas como el erotismo y la sexualidad femenina, significó para las artistas un reto, ya que éstas resultaban transgresoras y subversivas para la época, lo cual constituyó una audacia que muy pocas creadoras se permitieron. De ahí que el valor de las obras de las primeras artistas que se atrevieron a plantearlas radique en que marcó los antecedentes de un arte contemporáneo de mujeres en México sin autocensura. No obstante, en la actualidad el público aún sigue agrediendo las obras que plantean temas eróticos. En la exposición fotográfica intitulada *Escapes pornoíconos* presentada por Janusz Polom el 26 de octubre de 1999 en la Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles, “las obras expuestas fueron perforadas con ramas (...) los cuerpos fotografiados fueron literalmente violados por un anónimo (...)” “(...) manos anónimas, que perforaron las partes sexuales de las imágenes.” *Agresión contra Escapes Pornoíconos*, 1999, p. 36. Cf. CARLOS GARCÍA-TORT, 1999, p. 11.

<sup>310</sup> MAYER, 1979-1980, s/p.

AGRESION CONTRA *ESCAPES PORNOICONOS*



Una de las obras agredidas en la exposición fotográfica intitulada *Escapes pornoíconos* realizada por Janusz Polom el año de 1999

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 dibujo, pintura, mural, grabado, Maris 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 2 contraespectáculos (...)" <sup>311</sup>

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

En el *No Grupo* la influencia Dadá 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 los setenta 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*- un

---

<sup>311</sup> BUSTAMANTE, 1990, p. 1.

cuestionamiento a los postulados psicoanalíticos de Sigmund Freud sobre su concepto de la *envidia del pene*.

La propia artista expone su idea:

Yo decía es 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>312</sup>

El evento se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, D.F., el año de 1982 y llevó como título *!Caliente-Caliente!* En este *montaje de momentos plásticos*, Maris Bustamante utilizó una fotografía suya en la que 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 y la figura de un falo hiperbolizada sustituye a la nariz, que apenas y deja ver la boca. 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 de la artista con la impostura de “nariz de falo”, resulta impactante al descontextualizar el orden anatómico, sustituyendo la nariz por el falo.

Maris Bustamante elaboró para este evento una serie de máscaras en las que aparece la propia artista, representando la imagen de la *Monna Lisa*, que a su vez también poseían “nariz de falo”, y una etiqueta que decía “instrumento de trabajo”. Se armaron 300 máscaras, con la intención de que la gente se las pusiera, al mismo tiempo que integraban la variante de un pizarrón, para que los espectadores escribieran lo que quisieran, con la idea de utilizarlas posteriormente para montar una instalación.

---

<sup>312</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, 1994 (a).



Maris Bustamante en su alegoría a la teoría falologocéntrica freudiana sobre *la envidia del pene*



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 la que la niña considera a la madre como el objeto de su deseo. Sin embargo la niña se aparta de la madre y reprime los elementos "masculinos" de su libido como consecuencia de su reconocimiento de que está castrada. Compara su diminuto clitoris 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 en seguida 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 agrado. 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 aún 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>313</sup>

En la perspectiva freudiana la mujer tiende a desarrollar en su formación psicológica un complejo de masculinidad<sup>314</sup> derivado del descubrimiento de su castración, lo cual la llevaría a sublimar dicho complejo, a través de la realización

---

<sup>313</sup> FREUD, 1975, vol. VIII, p. 3172.

<sup>314</sup> 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. FREUD, 1975, vol. VIII, p. 3172.



*Caliente-Caliente*

Maris Bustamante, 1982

Interpretación visual de Maris sobre la teoría freudiana de la *envidia del pene*

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>315</sup>

En este contexto el discurso visual de Maris Bustamante puede leerse como una aguda crítica a la teoría psicoanalítica de Freud, eminentemente falologocéntrica, y como una metáfora de la sociedad patriarcal.

En su alegoría freudiana sobre la *envidia del pene*, Bustamante consigue resaltar a través de 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>316</sup>

De acuerdo a 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. El falo como un objeto simbólico, que conlleva entre otros un significado de dominación de los hombres sobre las mujeres.

El carácter conceptual<sup>317</sup> de este evento se puso de manifiesto en la manipulación de imágenes fotográficas que trastocaban tanto la identidad de la

---

<sup>315</sup> FREUD, 1975, vol. VIII, p. 3173.

artista como la imagen de la *Monna Lisa*. La desacralización de un icono que representa un símbolo del arte tradicional, dentro de otro contexto, altera la percepción del espectador quien le otorga un nuevo significado que se va constituyendo en un proceso creativo y conceptual a través de la imagen.

Maris Bustamante se valió de soportes físicos elaborados para que el público los utilizara y de esta manera se involucrara con el evento con la intención de que el rol del espectador se transformara y 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 las que se pusieron las fálicas máscaras, no así los varones quienes se mostraron reacios a portarlas, de acuerdo con el testimonio de la propia Bustamante.<sup>318</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 al evento.

Maris Bustamante rompe con las barreras entre el arte y los convencionalismos, transformando el papel del público, quien de repente se encuentra inmerso en la obra, al aceptar o rechazar la provocación de la artista a portar las máscaras y a escribir en ellas. Así invierte la actitud del espectador de sujeto receptor a sujeto activo y creativo.

Es la autora quien explica esta relación:

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>319</sup>

El manejo que la artista hace de los símbolos es fundamental en su propuesta conceptual. La artista no sólo transgrede un tabú cultural al parodiar al

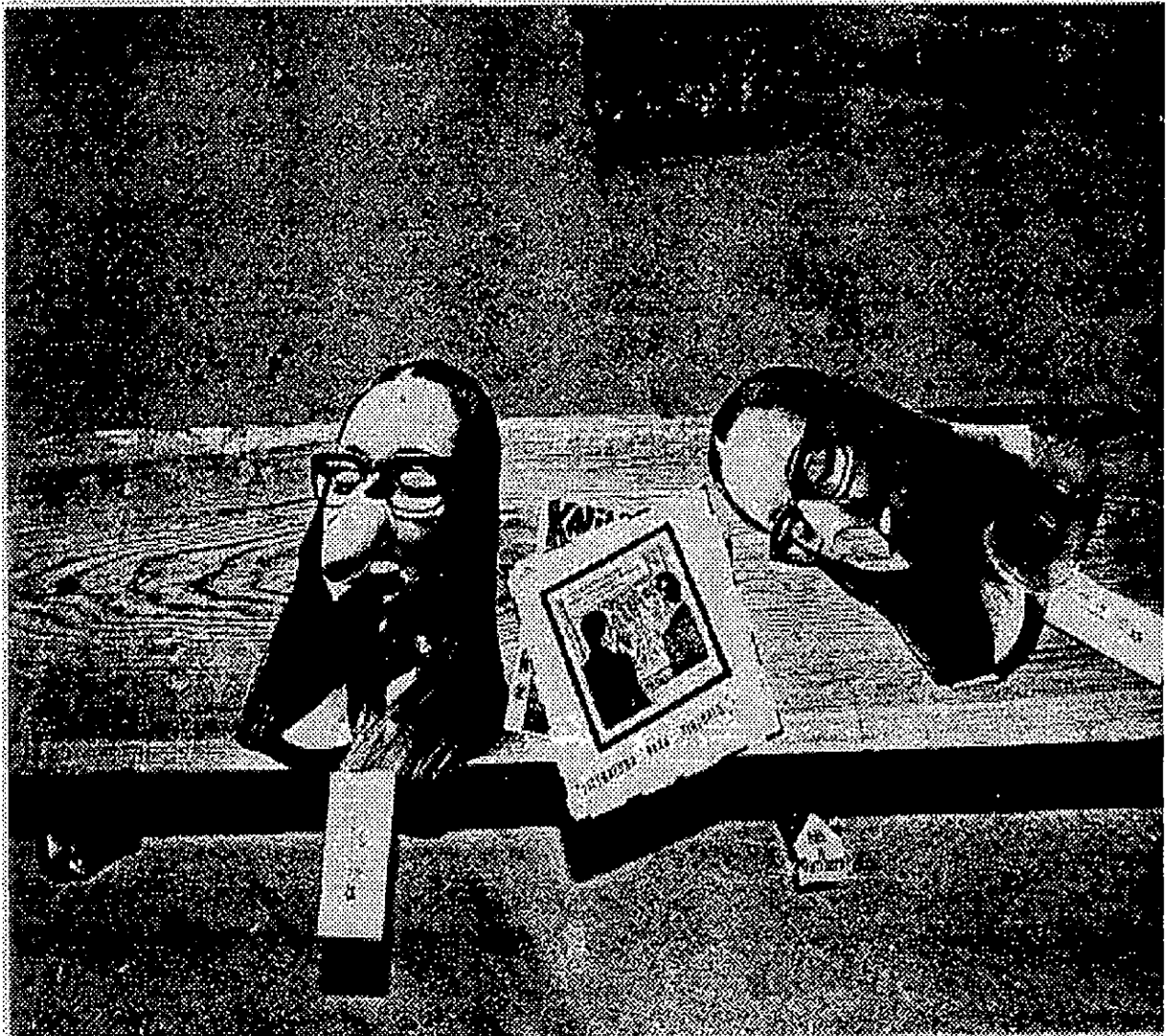
---

<sup>316</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, 1994 (a).

<sup>317</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 solo de la teoría, sino de la tarea entendida como actividad reflexiva, tanto mental como experiencial (idea-comportamiento). Ver Victoria COMBALIA (1975), *Poética de lo Neutro*, p. 16.

<sup>318</sup> Entrevista personal Maris BUSTAMANTE, 1997.

<sup>319</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, 1994 (a).



Las máscaras fálicas que Maris Bustamante repartió al público para que las portaran

“falo” como símbolo de poder de la cultura machista con un ácido humor, sino que también cuestiona los criterios estéticos del arte occidental, al subvertir la imagen de la *Monna Lisa* como el icono representativo de la tradición occidental artística masculina.

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

El concepto adquiere diferentes interpretaciones e incluso crea una tensión entre el artista, el trabajo, y el público que lo percibe quien se ve obligado a participar de alguna manera ante el estímulo visual que desencadena la reacción a la idea que propone el planteamiento conceptual de la artista.

La pornografía es otro de los temas que Maris Bustamante abordó en otro de sus eventos, en el que la artista retoma una anécdota que le platicara el crítico de cine Emilio García Riera. Dicha anécdota se refería a los criterios subjetivos que aplican los censores cinematográficos al catalogar las escenas de desnudos femeninos de acuerdo a lo que ellos consideraban que debía ser la pornografía y el erotismo. Así por ejemplo, si en una cinta aparecía una artista desnuda hasta la cintura, sin moverse y en la lejanía, la escena pasaba porque era erótica, pero si la artista aparecía de cerca y además se movía, entonces la escena era censurada ya que se le consideraba pornográfica.

La artista comenta:

Emilio dice 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>320</sup>

---

<sup>320</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, 1994 (a).

En su discurso visual Bustamante satiriza la lógica que aplican los censores cinematográficos al clasificar las escenas que de acuerdo a su muy particular criterio, consideran como censurables.<sup>321</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 caso el falo saltaba por medio del mecanismo de un resorte y entonces se consideraba como una alegoría pornográfica.

Sin duda la interpretación a esta narración visual de Maris Bustamante, conlleva una aguda crítica sobre el tema de la pornografía y la censura, a partir de la representación del cuerpo masculino fragmentado, remitiéndonos a la abominable práctica de la separación de lo genitales realizada por la pornografía, al plantear los cuerpos como entidades cosificadas y fraccionadas, concepción totalmente opuesta a la de erotismo, que involucra cuerpos integrales. Propuesta que Bustamante desarrolla en su texto visual, mediante la utilización de la sinécdoque del falo, al tiempo que realiza la metáfora del movimiento al que aluden los censores, a través de las alegorías de los falos.

La lectura del discurso de este evento, propone una reflexión a los valores que impone la cultura dominante respecto a la sensibilidad visual. La sensibilidad visual que no es otra cosa que la experiencia de placer a un estímulo visual que conecta con una idea. La estimulación visual que es el motivo que mueve a la gente que va al cine con el afán de experimentar el goce que le brinda el poder ser espectador de una serie de imágenes que estimulan su imaginación. No obstante se considera como un placer "insano" -scoptofilia- si en un momento dado desencadena la libido del público.

---

<sup>321</sup> José Agustín, refiere que 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 destape. 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". AGUSTÍN, 1992 (a), p. 137.

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 a lo que debe ser considerado como erotismo y pornografía dentro del llamado séptimo arte. Con ello el planteamiento conceptual de la artista busca la provocación a 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 la colaboración entre artistas. 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 México, D.F., el año de 1980, y que a su vez fue un intercambio cultural entre México y Berlín. En este evento las artistas Maris Bustamante y Magali Lara realizaron un *performance* que abordaba el tema del código erótico femenino.

La inquietud de las artistas por abordar temas como el erotismo y la sexualidad femenina se repitió en otras exposiciones. Ejemplo de esto fue la instalación colectiva que realizaron el año de 1982, 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).

El tema de la sexualidad fue abordado por las artistas en una instalación en la que cada una de ellas diseñó un objeto. Eligieron la cama como un símbolo en el que cada artista planteó su visión sobre la sexualidad.

Rowena Morales es otra de las artistas quien como integrante del grupo *Proceso Pentágono*, perteneció a la generación de los grupos. En su obra, Morales manifestó su interés por las temáticas feministas 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 a través de exposiciones individuales y colectivas, tanto nacionales como extranjeras.





El tema de la sexualidad femenina fue abordado por las artistas Magali Lara, Rowena Morales, Maris Bustamante, Adriana Slemenson y Mónica Mayer, en esta intalación colectiva realizada en el Foro de la Mujer en el Festival de Oposición organizado por el Partido Socialista Unificado de México, el año de 1982.

Incursionó en el diseño de joyería y en las disciplinas artísticas del dibujo y la pintura.

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

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>322</sup>

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

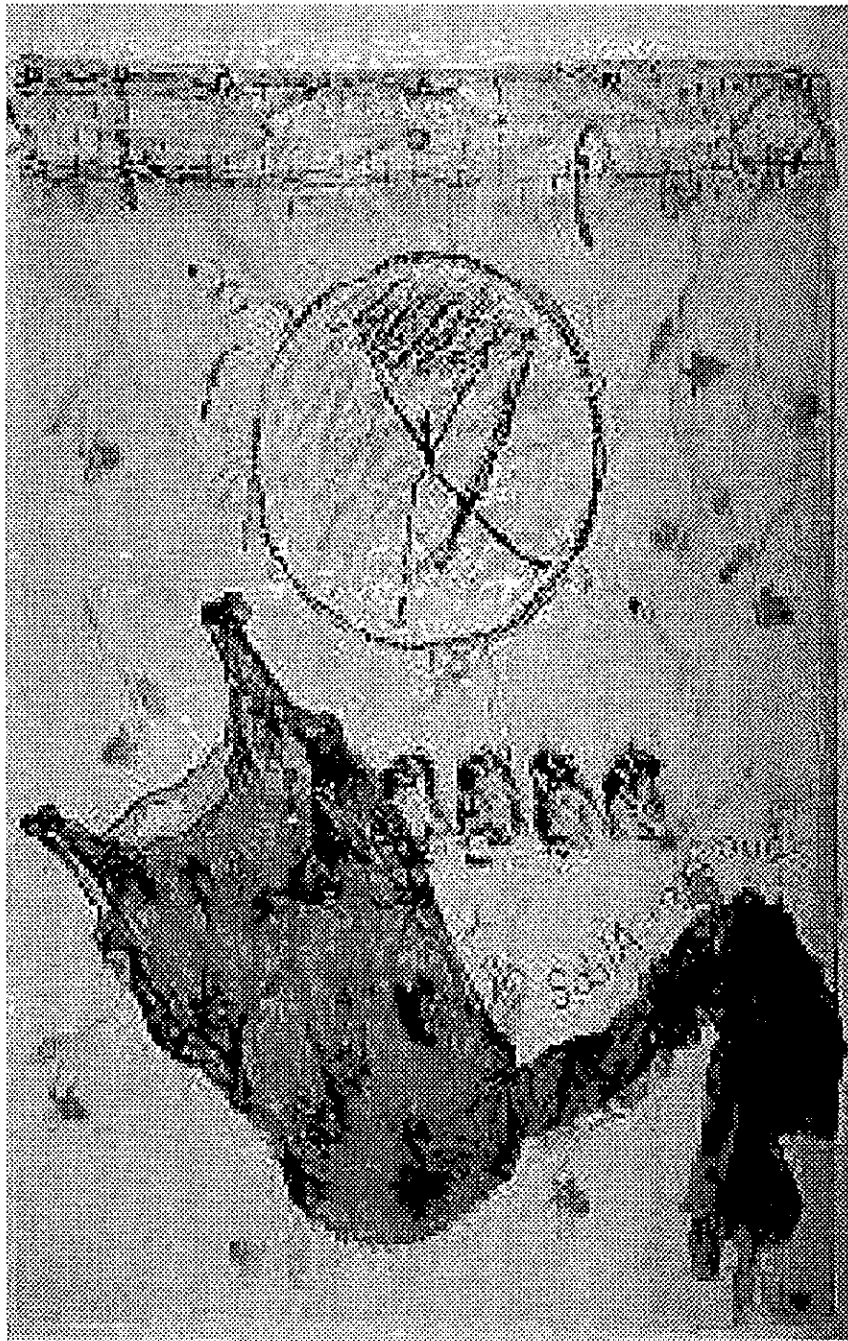
(...) pero en realidad es una trabajadora incansable que ha explorado el grabado dentro de todas sus posibilidades; en tela, en papel, etcétera, hace un trabajo lírico en el que siempre puede verse el buen oficio en donde predomina más la curiosidad por el proceso artístico que por sus múltiples referencias a la condición femenina.<sup>323</sup>

*Y no sabía ¿por qué?*, es una obra de Rowena Morales en la que aborda la condición femenina. La artista se vale de la utilización de medios visuales como las impresiones sobre la misma tela, bordados y distintas instancias de técnica

---

<sup>322</sup> ABELEYRA, 1985.

<sup>323</sup> EDER, 1988, p. 382.



*Y no sabía ¿por qué?*  
Rowena Morales  
Técnica mixta

mixta, para vindicar artísticamente estos materiales tradicionalmente considerados femeninos, utilizados en las labores domésticas.

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 intitulada *Cartas a esa monja*. La artista se basó en el libro de las *Tres Marías*,<sup>324</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 que vivía la mujer portuguesa en pleno periodo de despotismo y represión.

En el marco de esta exposición, las artistas Silvia Orozco, Magali Lara, Mónica Mayer y la escritora Carmen Boullosa, realizaron un video 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.

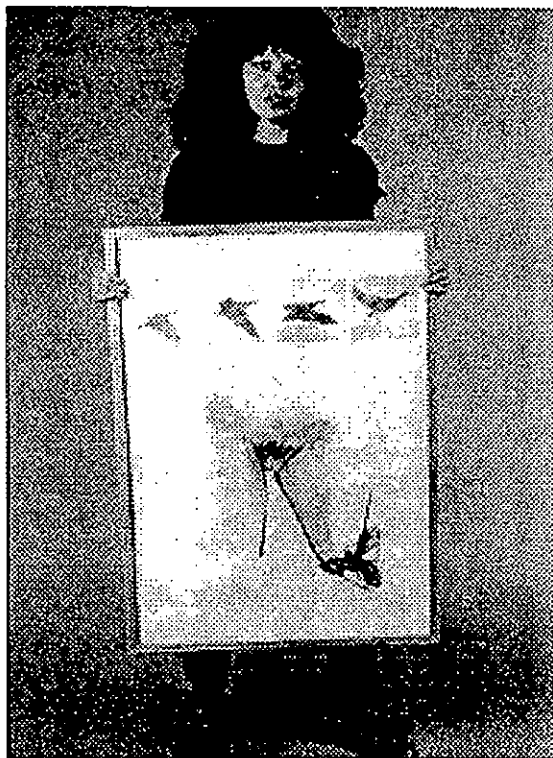
A través de "(...) un lenguaje plástico postconceptual" como lo definiera la crítica de arte Raquel Tibol<sup>325</sup>, en esta exposición Rowena Morales logra plasmar en su discurso visual, la metáfora de la opresión y el encierro, que sufren las mujeres dentro de la tradición patriarcal dominante 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>326</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:

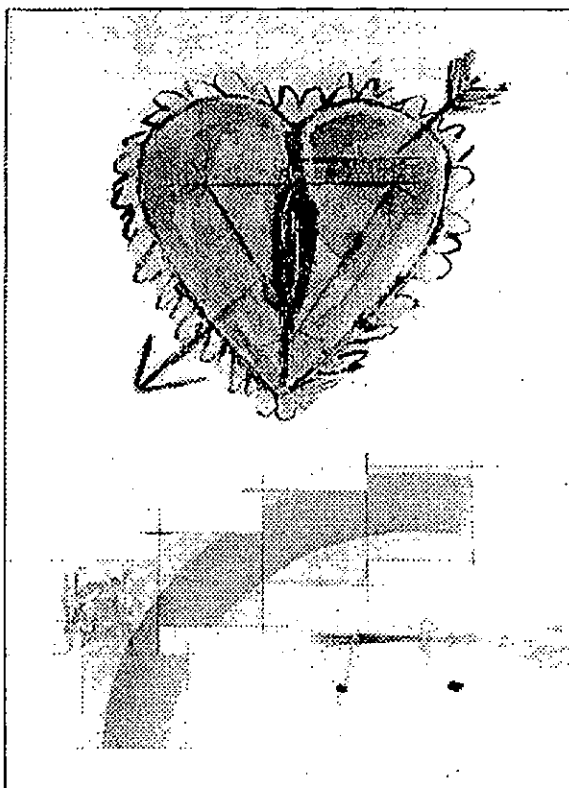
---

<sup>324</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, hechas públicas en 1669 en la *Gazette de France*, sin que hasta la fecha se hayan encontrado los originales en portugués. Cabe señalar 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".

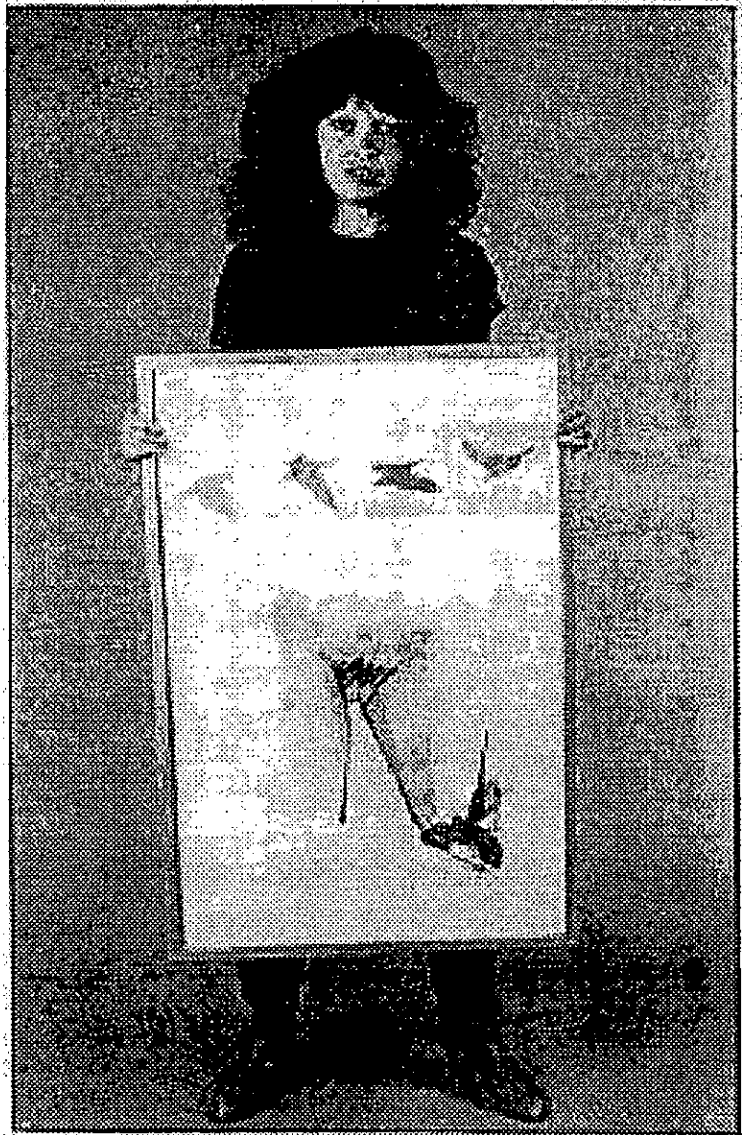
<sup>325</sup> TIBOL, 1983 (b), presentación.



Rowena Morales en la exposición intitulada *Cartas a esa monja*, efectuada en el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil el año de 1983



*Carta a doña Brites*  
Rowena Morales  
Técnica mixta, 1982



A finales de la década de los setenta las artistas abordan temáticas como la sexualidad  
femenina  
Rowena Morales

(...) 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>327</sup>

De acuerdo al criterio de la artista Mónica Mayer, el trabajo que realiza 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>328</sup>

Carla Rippey fue otra de las artistas con conciencia de *género*, que abordó en su discurso visual la codición femenina. Nacida en Kansas City, Rippey llegó a la ciudad de México el año de 1973. Artista autodidácta, en su formación estudió literatura, gráfica y militó en el movimiento feminista de su país. El año de 1985 llevó a cabo la exposición intitulada *Filosofía barata* en el Museo Carrillo Gil. En cuanto a la temática femenina en 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>329</sup>

Sin embargo, Rippey comentó que no se debía encasillar la obra de una artista por las temáticas, ya que "el discurso de la vagina, los bordados y la cocina es demasiado poco para la mujer".<sup>330</sup> Para ella su obra no podría ser clasificada ni

---

<sup>326</sup> TIBOL, 1983 (b), presentación.

<sup>327</sup> TIBOL, 1983 (b), presentación.

<sup>328</sup> MAYER, 1984 (a), p. 14.

<sup>329</sup> HAHN, 1985 (b).

<sup>330</sup> HAHN, 1985 (b).

como femenina, ni como masculina, no obstante, admite que tiene un discurso feminista, porque reflexiona sobre la difícil condición de la mujer.<sup>331</sup>

En cuanto a su exposición Carla Rippey, explicó que se ocupó de las imágenes de la primera mitad del siglo XX en México, es decir, de un ambiente cultural afrancesado, con formas de pensar que eran bastante superficiales, moralistas, sentimentales, baratas y por demás impuestas; además de que el conjunto de los materiales que encontró, la llevó a ironizar sobre todo este contexto, de ahí se derivó el título de la exposición.

El trabajo doméstico también fue otro de los temas que las artistas plasmaron en su obra, como en el caso de Maris Bustamante.

Dentro de las propuestas de Maris Bustamante el trabajo doméstico fue un tema que la artista expuso en varios *montajes de momentos plásticos*. Ejemplo de ello fue el evento que en el año de 1983, se transmitió por el canal 2 de televisión dentro del programa *Hoy Mismo* conducido por Guillermo Ochoa.

En este *performance* intitulado *Las amas de casa*, Maris Bustamante aparecía portando diferentes mandiles, uno sobre otro, los que a su vez contenían diversos objetos dentro de las bolsas. La hipótesis de Bustamante sobre este trabajo, consistió en demostrar que en la sociedad patriarcal, a la mujer siempre se le ha negado el derecho a expresarse, a hacerse presente mediante la palabra, que siempre se le ha mantenido silenciada, no obstante si la mujer no puede hablar, sus objetos hablan por ella y testimonian su condición servil. De tal forma que rescató el concepto de los objetos cotidianos, que la ama de casa va guardando a lo largo de su pesada jornada doméstica en las bolsas de los delantales. Objetos que dentro de otro contexto parecerían inusitados y que a veces la harían parecer como una maga que saca los objetos más insólitos. Otra de sus hipótesis consistió en demostrar que a través de los mandiles, se podía apreciar la posición social del ama de casa, ya que esto se advertía en las diversas texturas y en las telas de los propios delantales, que a su vez constituían el uniforme de las mujeres en su casa.

---

<sup>331</sup> HAHN, 1985 (b).



Este fue el planteamiento que Maris Bustamante expuso al conductor del programa *Hoy Mismo*, 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 de la 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 dió pero si se les da de comer y se les viste! Pero fíjese, exactamente es lo que digo, esas 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>332</sup>

La artista inició su *performance*, sacando diversos objetos de los delantales. Lo primero que sacó fue un puñado de diamantina que lanzó al aire ante la sorpresa de los conductores, posteriormente sacó una cuchara, una cajita de pasadores y finalmente un chocolate. Enseguida procedió a mostrarles el corazón ardiente de una ama de casa, que consistía en un corazón rojo, rodeado de fósforos, montado sobre un bastidor de madera y una base de cartón blanca de aproximadamente 10 X 10 cm. Bustamante procedió a encender los cerillos para que comenzara a arder el corazón. De las bolsas del segundo mandil, sacó varias serpentinas de colores aduciendo que era un poco de color para las amas de casa, ya que el trabajo doméstico era una fiesta donde las amas de casa se divertían, -comentó con ironía- por eso también sacó confeti y lo lanzó al aire. El siguiente objeto que sacó fue una rebanada de pastel.

La acción continúa 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 sacó un juguete de supermán, canicas, una jeringa desechable, alfileres, medicinas y algo que no puede faltar en los mandiles, todas

---

<sup>332</sup> *Las amas de casa*, evento realizado en el programa *Hoy Mismo* con Guillermo Ochoa, canal 2, Televisa, 1981, (videocinta).

las amas de casa los necesitamos o los levantamos -comentó la artista-, son los pañuelos desechables.

Finalmente del cuarto delantal, la artista sacó unos globos, así como una revista que contenía la portada sobrepuesta de la misma Maris Bustamante, se la mostró al conductor Guillermo Ochoa y se 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, manifestando que era un buen deseo para que todas las amas de casa, tuvieran tantas ideas creativas y lúcidas como dedos había en su mano.

Al término de la obra Guillermo Ochoa le preguntó a la artista sobre la naturaleza artística de la misma. "Maris, hágame un favor, dígame que fue lo que vimos, porque luego llego a la casa y me preguntan que hubo en el programa, y no les voy a saber explicar."

Maris Bustamante argumentó lo siguiente:

Lo que vimos fue un evento artístico que pone 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>333</sup>

Después de la explicación de Bustamante sobre su propuesta artística, Ochoa, le preguntó si ésta entraba en la rama del arte conceptual, a lo que la artista respondió que efectivamente.

---

<sup>333</sup> *Las amas de casa*, 1981, (videocinta).

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.

Cabe resaltar varios aspectos de la lectura de esta obra de Maris Bustamante. Uno de ellos sería la intención de instaurar los *performances* televisivos en un medio masivo de comunicación, para llegar a públicos más amplios y cambiar la idea de que el arte únicamente puede ser expuesto en los 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 veinte millones de espectadores, en uno de los canales y de los programas más vistos de esa época en México. Por segunda ocasión Maris Bustamante asumía el reto de plantear una propuesta conceptual a través de la televisión.<sup>334</sup>

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

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*, expresando su desconcierto sobre este evento, de acuerdo con el testimonio de la propia artista.<sup>335</sup>

En este caso no se dio una adecuada asimilación por parte del público sobre este tipo de prácticas artísticas, inéditas hasta entonces dentro del ámbito de los medios masivos de comunicación, ya que al no estar familiarizados con los lenguajes artísticos no tradicionales, los espectadores no logran decodificar su

---

<sup>334</sup> Maris Bustamante realizó su primer *performance* social en televisión, el año de 1979 con el título de *La patente del taco*.

significado conceptual, entre otras cosas porque no cuentan con una percepción adaptada a estas nuevas narraciones.

Actitud que resulta comprensible si se toma en cuenta que estos eventos no formaban parte del repertorio de lenguajes y actitudes consideradas como obras de arte por parte del gran público. Más aún, este tipo de prácticas nunca se habían visto dentro del contexto de la televisión mexicana.<sup>336</sup>

Esto explica el porqué no se obtuvo una respuesta satisfactoria por parte del público, ya que primero se necesitaba instaurar una política cultural que avalara y difundiera los lenguajes conceptuales y las estéticas no ortodoxas, mismas que rompen con estructuras de visión convencionales y reclaman un cambio de percepción al modificar el rol del espectador, cuyo comportamiento es transformado al actuar como sujeto activo e involucrarse con el acto creativo del artista del que él también forma parte.

Por lo que se refiere a la crítica especializada de arte, esta pasó por alto el evento.<sup>337</sup>

La realidad demuestra que la intencionalidad del artista y el curso político y social de su obra devienen en una aspiración utópica. Esto se comprende si se asume que la praxis política del artista 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 el que politiza su obra es otra cosa.

---

<sup>335</sup> Entrevista Maris BUSTAMANTE, noviembre 1997.

<sup>336</sup> A excepción de Alejandro Jodorowsky, multifacético teatrista, 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 toreo 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 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*”. MARTÍNEZ RENTERÍA, 1998, p. 2.

<sup>337</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. Esto ha repercutido en su falta de resonancia artística, estética e histórica. 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.”, MEDINA, 1993, p. 36.

El artista puede politizar su obra pero el que verdaderamente la politiza es el Estado, quien difunde los gustos y los modos de consumirla. Por lo tanto, es el Estado primero y luego el consumidor los que 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 el/la artista.

Cabe señalar que la artista realizó la primera versión de este *performance* en el Museo Carrillo Gil de la ciudad de México, D.F., ese mismo año con el título de *Los Pizarrones son para hablar*. La artista contó con la participación de 80 espectadores y el evento tuvo una duración de 30 minutos.

Dentro de las variantes que Bustamante introduce en este *performance* en relación al que realizó en el programa de Guillermo Ochoa, se encuentra la utilización de 18 mandiles, mientras que en el segundo evento utilizó 4. Esto le permitió incorporar más objetos, ampliando la significación del trabajo doméstico y la conceptualización de la alienación femenina, con un tono dramático.

En su *performance*, la propuesta conceptual de Maris Bustamante sobre la alienación de la "ama de casa", se pone de manifiesto 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, tendederos, cosméticos, pañales, toallas desechables, el aparato de televisión, se convierten dentro de este discurso en los símbolos 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 estudió la carrera de artes plásticas en la Universidad Iberoamericana y se inclinó hacia la fotografía como documento social para plasmar a través de una serie de fotografías con imágenes de luchadoras, su discurso visual sobre la condición femenina.



La alienación del trabajo doméstico fue un tema abordado por Maris Bustamante en el *performance* intitulado *Los pizarrones son para hablar*, efectuado en el Museo Carrillo Gil de la ciudad de México, el año de 1983



Roberto Vera:  
reinterpretación  
gráfica del Kitsch

Elva Macías:  
Rosario Castellanos

Enrique Torres Sánchez:  
no, amores y nostalgias

Beatriz Barrera:  
Jaime Sabines

Jaime Echeverry

Jorge Ruiz Dueñas:  
Francisco Hernández

Maris Bustamante en su alegoría a la doble jornada de trabajo

En la obra titulada *La doble lucha*, Grobet aborda el tema de la doble jornada de trabajo,<sup>338</sup> a través de la fotografía de una mujer vestida con mandil y portando una máscara de luchadora, dando el biberón a su bebé.

Entre las exposiciones internacionales de mujeres con temáticas sobre la condición femenina, cabe mencionar que en el año de 1982, fueron invitadas varias artistas mexicanas a participar en la exposición que se celebró en el Künstlerhaus Bethanien en Berlín Occidental *UP UNBEACHTETE PRODUKTIONSFORMEN* (Formas de producción no apreciadas). La idea central para la exposición había sido mostrar producciones artísticas de mujeres que tuvieran como tema lo no estimado, lo no apreciado de la vida cotidiana. Sin embargo, esta intención fue cambiando en el mismo proceso y el punto central se volvía la manera femenina de producir y su carácter de proceso en las formas de producción no apreciadas, no valoradas 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>339</sup>

Para realizar la exposición las organizadoras enviaron cartas a muchas artistas en Europa y América. Llamaron a participar en periódicos y revistas, pidiendo cajas con ideas y visiones, objetos y escritos que ilustraran el tema. Las cajas que llegaron de todo el mundo fueron abiertas durante la inauguración con la participación del público.

---

<sup>338</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. La doble jornada 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 jornada pública se lleva a cabo, de manera ideal, en un lugar destinado a la producción, al trabajo -la fábrica, la milpa, la oficina, el comercio- y la jornada reproductiva es doméstica, se lleva a cabo en la casa. LAGARDE, 1993, pp. 126-127.

<sup>339</sup> BRUMM, 1984, p. 56.





Alegoría de Lourdes Grobet sobre la doble jornada de trabajo



LOURDES GROBET

La doble lucha  
Plata sobre gelatina  
8 x 10 pulgadas  
México, 1981

Alegoría de Lourdes Grobet sobre la doble jornada de trabajo. *La doble  
lucha*. Plata sobre gelatina, 1981

En México se reunieron las artistas 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 se valoran ni son reconocidas.

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 de doce compartimentos. Representaba una mujer compartimentada, una especie de cajonera en la que estaba metida la virgen, la madre abnegada, los ángeles, las tortillas prensadas, el zacate y los trapos de cocina, el plumero y la escobetilla, 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. Contenía también la caja una canasta de costura, restos de telas y prendas remendadas; hierbas que usan las curanderas, escritos revistas y calendarios.<sup>340</sup>

La propuesta de Ilse Gradwohl, se refería a los movimientos repetitivos dentro de la casa. Mientras que la tipología de delantales de Maris Bustamante, se refería a prototipos psicológicos. 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 de creatividad, así como la alienación del trabajo doméstico, es manifiesta en esta instalación, que logra sintetizar a través de una narración metafórica, una serie de símbolos femeninos, que como recursos semánticos construyen un discurso conceptual. Esta traducción se produce a través del empleo de diversos objetos cuyo carácter semántico intrínseco expresa la idea.

---

<sup>340</sup> BRUMM, 1984, p. 56.

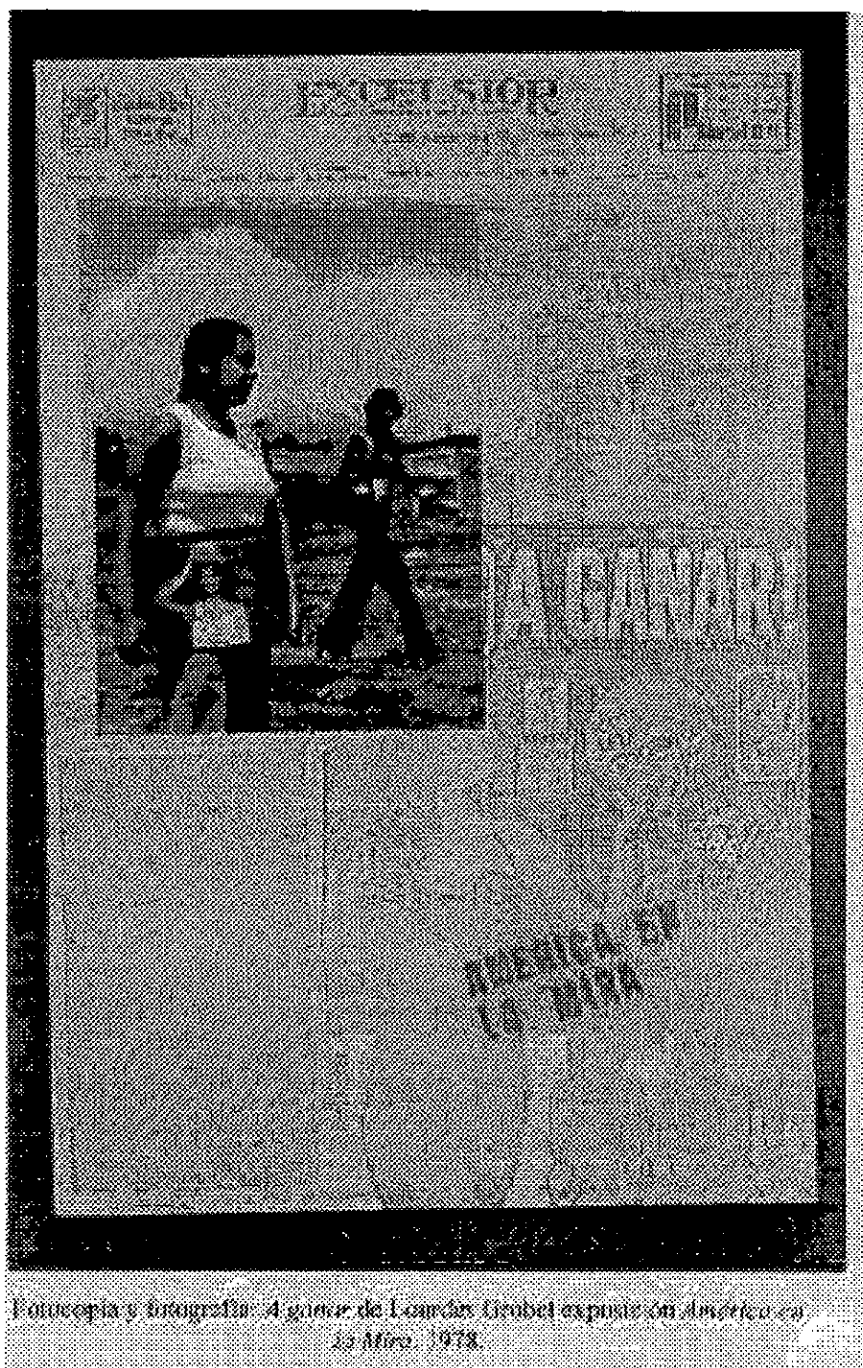


La obra denominada *La caja de las mexicanas*, consistió en una instalación que las artistas Magali Lara, Mónica Mayer, Maris Bustamante, Rowena Morales, Ilse Gradwohl y María Brumm, enviaron a Alemania con motivo de la exposición *Formas de producción no apreciadas*, celebrada en Berlín Occidental el año de 1982

En este caso los soportes físicos se vuelven señales del significado global de la obra.

En conclusión, la década de los setenta fue significativa para el arte de mujeres, debido a la presencia del movimiento de liberación de la mujer, lo que despertó el interés por parte de algunas artistas como Magali Lara, Rowena Morales, Lourdes Grobet, Carla Rippey, Maris Bustamante, Mónica Mayer, Nunik Sauret, Leticia Ocharán, entre otras, 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 a través de la autorrepresentación. Aunque hay que aclarar que la mayoría no se asumían como militantes feministas o artistas feministas, en realidad se podría hablar de exponentes de un arte con conciencia de *género*. Se podrían definir como artistas de mentalidad liberal, que se atrevieron a plasmar en su obra una nueva autoconciencia femenina. Esta propuesta temática se ha considerado como un arte feminista, sin embargo, es necesario aclarar que las temáticas no deben de tomarse como las determinantes formales 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", y mucho menos feminista.

Efectivamente en la década de los setenta, surge un arte de mujeres con temáticas de *género* que coinciden con las propuestas del arte feminista, como se explicará más adelante, pero esta situación no significa que las artistas estén realizando arte feminista. Y hasta puede decirse que no quieren ser identificadas como artistas feministas, ya sea porque su ideología de clase no se los permite, o bien, porque las militantes feministas al cuestionar los valores de la cultura dominante enfrentaron una campaña de desprestigio que las consideró como transgresoras al orden establecido. Es así que ser identificada como feminista equivalía a un calificativo peyorativo o era sinónimo de homofobia. Razón por la cual muchas mujeres no querían ser estigmatizadas o estereotipadas de feministas. En realidad se trataba de artistas con una postura feminista que no



*A ganar*  
Lourdes Grobet, técnica: fotocopia y fotografía, exposición *América en la Mira*, 1978

necesariamente tenían que militar en algún movimiento para expresar sus convicciones de *género*.

El término feminista que prolifera para denominar las nuevas propuestas temáticas de las mujeres artistas, es asignado arbitrariamente, quizás por coincidencia con la moda intelectual. En consecuencia no pueden considerarse como feministas aquellas obras que hacen una crítica a la condición femenina, o que se alejen del modelo tradicional femenino, aunque existan ciertos aspectos que las vinculen con una conciencia feminista.

El arte definitivamente feminista, es aquella creación cuyo contenido político impugna de manera frontal los valores de *género* que impone la cultura dominante. -subrayar el carácter subalterno que adquiere la creación femenina, denunciar la inequitativa participación de las mujeres artistas dentro del sistema artístico, la ruptura de los estereotipos femeninos tradicionales, la construcción de una nueva identidad femenina a través del 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. Una postura política que se expresa a través de su propuesta artística, como en el caso de las artistas Mónica Mayer, Maris Bustamante y los grupos de artistas feministas que surgirán a principios de la década de los ochenta, como se expondrá en el capítulo siguiente.

Resumiendo, a través del tratamiento de las diversas artistas que están trabajando sobre temáticas que aluden a la condición de la mujer, se pretende destacar de qué manera, se va conformando el proceso que finalmente llevará a algunas artistas a asumirse como artistas feministas con todo lo que esto significa. Si bien en esta época el arte de algunas mujeres está abordando temáticas femeninas, esto no implica que estén planteando vindicaciones *género* a través de una postura política feminista. Por tanto, a mediados de la década de los setenta se puede hablar de un arte con temáticas de *género*, pero no feminista, en donde las artistas comienzan a interesarse de una nueva manera por las imágenes



El año de 1984 el Instituto Anglo Mexicano de Cultura organizó una serie de eventos sobre el tema de la mujer, en los que participaron un gran número de artistas visuales



femeninas, y por ende del arte de mujeres; al mismo tiempo que intentan dar forma visual a su nueva conciencia femenina.

## CAPÍTULO V

### EL DISCURSO VISUAL ARTÍSTICO FEMINISTA

#### V.1 El arte feminista

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

Al abordar el arte feminista surge una doble perspectiva teórica, que por un lado, plantea la problemática de *género* que afecta el proceso de creación de las mujeres artistas en sus fases de producción, distribución y consumo. Por otro, la que trata de desmontar la idea de la existencia de una «estética femenina», apoyada en la noción de una esencia ontológica: la mujer. Lo que representa terminar la discusión sustentada por argumentos esencialistas, que intenta definir el arte de las mujeres sin considerar las condiciones socioculturales impuestas por las estructura de *género*, quien determina la valoración de la diferencia sexual.<sup>341</sup>

Cuando se hace referencia al arte feminista, no se alude a una etiqueta estilística; no se describe una tendencia estilística unificada, en el estricto sentido de los términos, no se puede hablar de un arte o estética feministas. Por lo tanto, se utiliza aquí la expresión de arte feminista, para denotar la producción de ciertos significados, mediante imágenes visuales, los efectos de estas imágenes/obras y sus condiciones de recepción.

En *Enmarcar el feminismo*, la crítica de arte feminista Griselda Pollock, diferencia una noción de arte feminista que descansa sólo en las intenciones del artista y una comprensión que se sustenta en la efectividad de la imagen. Propone

la etiqueta útil, aunque algo vaga de «arte feminista» en términos de una obra que produce efectos políticos como una intervención feminista en la cultura hegemónica.<sup>342</sup> Considera que básicamente se puede hablar de “las intervenciones feministas existentes en el mundo del arte.”<sup>343</sup> Esto significa que una obra feminista sería aquella propuesta artística que al igual que una intervención feminista produce efectos políticos al interior del ámbito cultural hegemónico. De ahí que una obra pueda ser definida como feminista:

(...) de acuerdo con la manera en que actúa, plantea exigencias, y produce posiciones para sus espectadores. Es feminista a causa de la manera en que funciona como un texto dentro de un espacio social específico en relación con códigos dominantes, convenciones del arte, y de las ideologías de femineidad dominantes. Es feminista cuando subvierte las maneras normales en que vemos el arte y normalmente somos seducidos en complicidad con los significados de la cultura dominante y opresiva.<sup>344</sup>

Más aún:

No es, por lo tanto, el hecho de que las actividades o representaciones sean emprendidas por *mujeres* lo que las hace feministas. Su feminismo es crucialmente un asunto de efecto. Para ser feminista, toda obra debe ser concebida dentro del marco de una crítica estructural, económica, política e ideológica de las relaciones de poder en la sociedad y con un compromiso a una acción colectiva para su radical transformación.<sup>345</sup>

De acuerdo con lo anterior la propuesta de una obra feminista remite por una parte, a la imagen, misma que se ve como parte de un proceso que construye posibles posiciones de visión para su audiencia. Por otra, a que las imágenes no se reciben como entidades discretas, sino en relación con marcos de referencia y discursos institucionales.

---

<sup>341</sup> Véase la introducción de Gisela Ecker y el estudio de Silvia Bovenschen intitulado “¿Existe una estética feminista?”, en *Estética feminista*, Gisela Ecker (et al.), Barcelona, Icaria, 1986, pp. 21-58.

<sup>342</sup> POLLOCK, 1987, p. 93.

<sup>343</sup> Citada por CHADWICK, 1993, pp. 263-264.

<sup>344</sup> POLLOCK, 1987, p. 93.

<sup>345</sup> POLLOCK, 1987, p. 93.

Además es importante señalar que una obra se convierte en feminista no porque la artista lo sea, sino porque cumple su cometido feminista en el momento en que subvierte los valores tradicionales del arte, así como los valores de la cultura hegemónica. Surte su efecto feminista cuando provoca a las audiencias a involucrarse en sus cuestionamientos de *género*.

Por tanto, una obra puede ser definida como «feminista» en el momento en que entra en el campo de estos debates e intercepta los códigos dominantes de la práctica artística y las definiciones de *género*.

Finalmente el arte feminista es, por tanto, necesariamente desconstruccionista, ya que plantea cuestionamientos a las bases de las reglas estéticas existentes y los valores de *género*, al tiempo que ofrece posibilidades alternativas y progresistas de la identidad femenina.

El surgimiento del arte feminista puede explicarse como una reacción contra la tradición del discurso visual hegemónico de la cultura occidental. Al igual que la teoría feminista el arte feminista está involucrado en una política de autodefinición de la identidad de *género*. Si dentro de la tradición artística occidental, la historia de la representación de la imagen femenina puede ser interpretada como la representación de las mujeres en el patriarcado, la propuesta del arte feminista, consiste en desvirtuar este poder, afirmando el derecho a la autorrepresentación.

El arte feminista además se propone exponer las omisiones históricas que han sido perpetradas hacia las mujeres artistas dentro de la tradición dominante, así como de hacer visibles nuevas subjetividades femeninas mediante los *media* de las artes visuales.

Dentro de esta perspectiva las artistas feministas sostienen que no es posible disociar su papel de artistas profesionales de su condición de mujeres, “ahora soy mujer, ahora soy artista”, pretender que el arte es neutro y que la creación trasciende las diferencias de sexo. Aducen que su identidad de *género* permea tanto el contenido de su obra como el lenguaje que utilizan, además de

que su condición *genérica*, involucra una problemática muy específica que limita su quehacer artístico.

En resumen las artistas feministas asumen un compromiso de *género* con todo lo que esto implica, a través de una propuesta artística vinculada a la causa de la mujer con carácter de denuncia. En algunos casos, este compromiso se hace patente exclusivamente en el contenido de la obra, en otros, las artistas utilizan otras vías como la acciones militantes -declaraciones públicas, participación en mítines, conferencias, etcétera-.

La concepción de politización del arte tanto en el punto de producción como en el de recepción, involucra la pregunta de ¿cuál es el lugar que ocupan las obras feministas dentro del dominio público de la cultura?

Dado el carácter subversivo que adquieren las manifestaciones culturales de los así denominados movimientos *underground*, han sido calificadas de prácticas *contraculturales*, ya que se apartan de las políticas institucionalizadas, creando como grupos y como sociedad civil, sus propios caminos de militancia y lucha, como es el caso del *arte feminista*, el *arte gay* y el *arte ecológico*, fenómenos emergentes desencantados de un ideal modernista que siempre relegó sus vindicaciones sociales en aras del progreso que sólo benefició a unos cuantos:

(...) la contracultura genera sus propios medios y se convierte en un cuerpo de ideas y señas de identidad que contiene actitudes, conductas, lenguajes propios, modos de ser y de vestir, y en general una mentalidad y una sensibilidad alternativas a las del sistema; de esta manera surgen opciones para una vida menos limitada. Por eso la contracultura también se conoce como 'culturas alternativas' o de 'resistencia'.<sup>346</sup>

En *Más allá de la estética feminista*, Rita Felski define una práctica contracultural feminista como un conjunto de acciones que son representativas de la diversidad de los movimientos de mujeres contemporáneos. El término no implica un espacio utópico que opera fuera de las instituciones comerciales y del

Estado, sino la creación de un foro público para el debate y las prácticas de oposición. Para Felski la esfera pública feminista funciona para articular una “serie de estrategias culturales que pueden ser efectivas a lo largo de un rango de niveles, tanto fuera como dentro de estructuras institucionales existentes”.<sup>347</sup> Es precisamente esta concepción de la práctica contracultural feminista, la que da la pauta para comprender el lugar que ocupa el arte feminista dentro de la cultura dominante.

## V.2 Surgimiento del arte feminista de México

### 2.1 El arte feminista individual

A finales de la década de los setenta surge un arte cuya propuesta se centra en un nuevo contenido temático: el feminismo. La conciencia crítica feminista en el arte comienza cuando las mujeres artistas se asumen como artistas feministas. En las artes visuales algunas artistas reaccionaron al proceso de difusión de las ideas feministas, iniciando la discusión sobre la condición de las mujeres artistas y la instauración de un arte político feminista.

Dentro de este contexto surgió en el año de 1977 la primera exposición denominada de arte feminista, presentada en la Casa del Lago de la ciudad de México, por las artistas Rosalba Huerta, Lucy Santiago y Mónica Mayer, quienes se autodefinieron como artistas feministas. Se llamó *Collage íntimo* y presentaron trabajo que hablaba de su experiencia como mujeres, de su identidad y de sus miedos.

Esta fue la argumentación y el diálogo de las artistas respecto a su propuesta :

L. ¿Qué título le ponemos a la exposición?

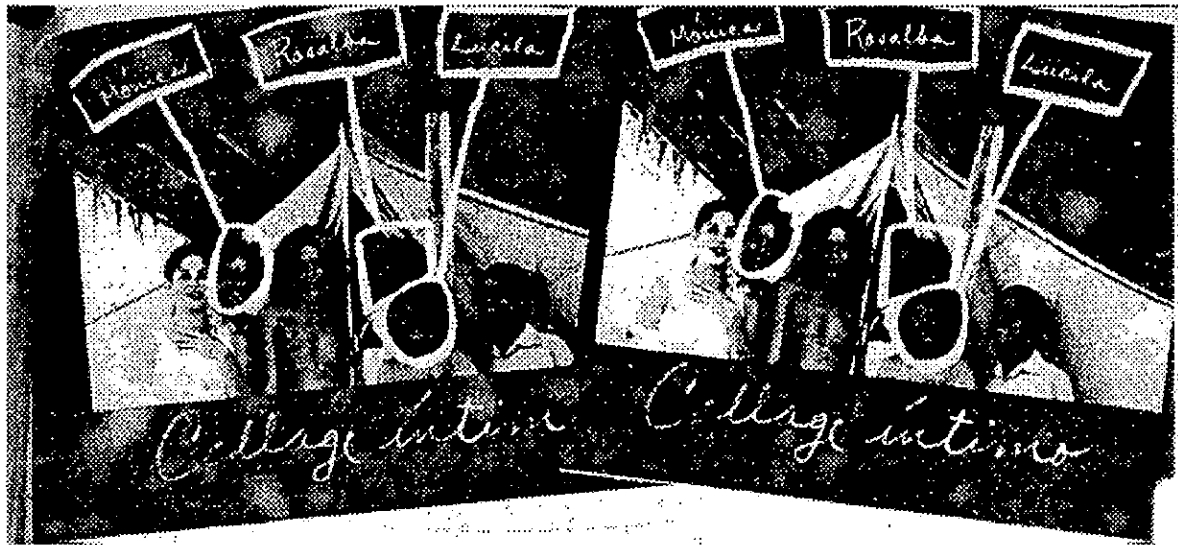
M. ¿Pues qué es lo que tenemos en común?

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

---

<sup>346</sup> AGUSTÍN, 1996, p. 130.

<sup>347</sup> FELSKI, 1989, p. 171.



Invitación de la primera exposición denominada de arte feminista intitulada *Collage íntimo*, a cargo de Mónica Mayer, Rosalba Huerta y Lucila Santiago, efectuada en la Casa del Lago el año de 1977

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, etc.

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>348</sup>

En esta exposición es importante señalar la identificación ideológica de las tres artistas y el 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 artística 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 ésta imagen.<sup>349</sup>

La obra realizada en técnica mixta, consistía en 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 la vagina.

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 ésta ocasión (sic) nuestro trabajo, en la Casa del Lago en el Bosque de Chapultepec, no fué agredido.<sup>350</sup>

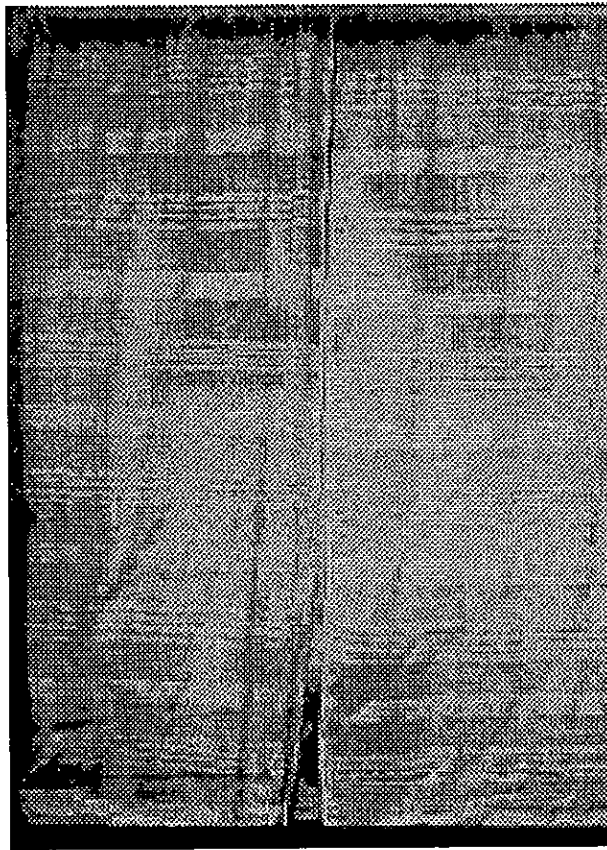
---

<sup>348</sup> *Collage íntimo*, invitación.

<sup>349</sup> MAYER, 1979-1980, s/p.

<sup>350</sup> MAYER, 1979-1980, s/p.





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



A finales de la década de los setenta las mujeres artistas con conciencia de *género* comienzan a abordar temáticas inéditas en la obra de mujeres en México

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

Durante el año de 1978 Mónica Mayer formó parte de los artistas que participaron en la exposición que organizó el Museo de Arte Moderno intitulada *Nuevas Tendencias en el Museo de Arte Moderno 77/78*, con el tema de la ciudad. En esta exposición Mayer integró la problemática de las mujeres como tema artístico.

Mayer presentó una instalación denominada *El Tendedero* que consistió en formar hileras de papelitos rosas que decían "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 de las mujeres coincidieron en deplorar la violencia sexual callejera. "Este, como otros trabajos y eventos que he realizado requieren la participación de muchas mujeres."<sup>351</sup>

La crítica de arte Rita Eder opinó que este evento mostró el interés de Mónica Mayer por el lenguaje con el que realiza una especie de arte sociológico como lo demuestra *El Tendedero*. Asimismo manifestó que actividades como ésta, tienen un sentido político que permiten a través de la palabra tomar conciencia de su situación represiva.<sup>352</sup>

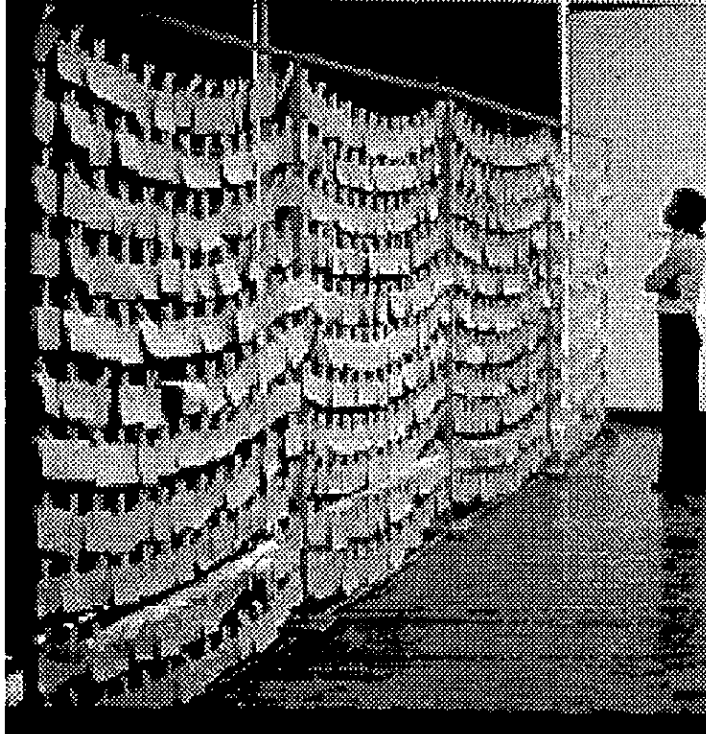
Otra experiencia de trabajo colectivo fue la exposición denominada de arte feminista *Lo Normal*, celebrada el año de 1978 en la galería del Consejo Nacional de Recursos para Atención de la Juventud.

En esta exposición Mónica Mayer montó una instalación para que la gente reflexionara acerca de lo que la sociedad consideraba como lo normal:

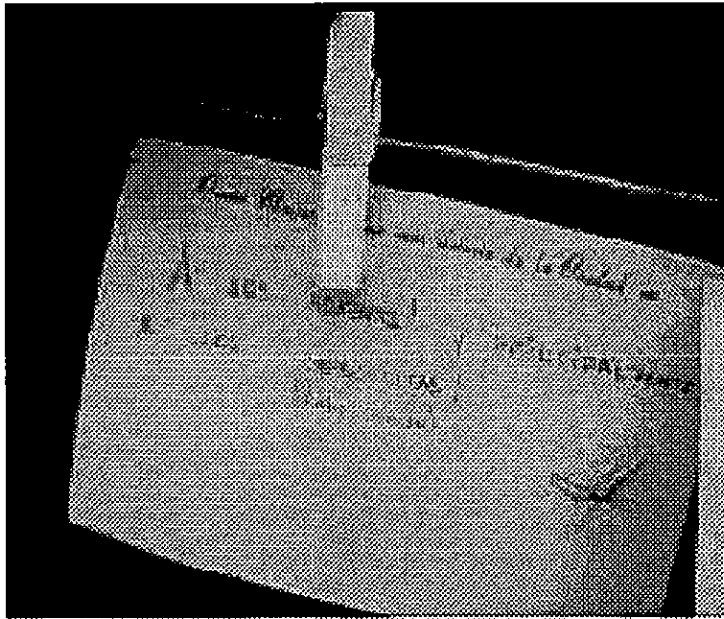
La autora explica su propuesta:

---

<sup>351</sup> MAYER, 1984, p. 14.



*El tendedero*  
Mónica Mayer  
Instalación, Museo de Arte Moderno, 1978



La violencia callejera hacia las mujeres fue un aspecto que Mónica Mayer denunció en sus obras

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>353</sup>

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

Derivadas de sus inquietudes sobre el arte feminista, Mónica Mayer decidió viajar a los Estados Unidos para estudiar arte feminista en el *Feminist Studio Workshop*, de los Ángeles California. Durante su estancia que duró de 1978 a 1980, Mayer asistió a diversos cursos de arte feminista, como *drawing*, con Nancy Buchanan, *sculpture*, con Bruria, *critique*, con Arlene Raven, todos en el *Womans'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 projet against violence against women*. Proyecto comunitario de siete meses de duración, cuyo principal objetivo era el incrementar la conciencia sobre temas de violencia contra las mujeres a través del arte. 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.

---

<sup>352</sup> EDER, 1982, p. 258.

<sup>353</sup> MAYER, 1979-1980, s/p.



# MUESTRA COLECTIVA FEMINISTA

del 12 al 21 de septiembre, 1978

INAUGURACION 7:30 P. M.

GALERIA CONTRASTE

Edificio del Sal 32 Avenida Cuarta de Iturbide

Tel. 29-13-96

Priscilla Herrera	Marya Nolas
Margarita Lara	Ana Victoria Pacheco
Veronica Andujar	Concepcion Luanda
Marta Meyer	Hilda Rodriguez
Esmeralda Balderas	Luis
	Carola Pruitgas

El impacto cultural del feminismo suscitó la exposición intitulada *Arte Feminista*, una de las primeras exposiciones de arte feminista efectuada el año de 1978

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 Angeles California.
8. 1979 *Summer Art Program*. The Woman's Building, California.
9. 1979 *Send a postcard to Barbara*. St. Louis Community College, St. Louis Missouri y otras galerías en Illinois y Wisconsin, E.U.
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, E.U.
- 1980 *Mail Art Exhibit*. Wofford College, Spartansburg, South Carolina, E.U.

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

Esta institución tenía toda una propuesta para la educación del arte feminista, encaminada a concientizar a las artistas sobre el reto que representaba para las mujeres el poder lograr una independencia en el estudio. Entre otras cosas, porque la educación tradicional estaba muy marcada por el *género*, ya que trataba de forma diferente a hombres y a mujeres, lo que provocaba una desventaja en una situación mixta. Para esto, se necesitaba llevar a cabo todo un proceso de adaptación y manejo de herramientas pesadas que las mujeres no estaban acostumbradas a manejar. Además se promovía la solidaridad de *género*, a partir "del pequeño grupo", en donde previamente se discutía la condición de la mujer para poder abordarla a través de una propuesta visual, y de esta manera desafiar los convencionalismos temáticos en la obra de mujeres, al plantear

temáticas que anteriormente no se habían considerado como temas de arte, como la vida urbana, la sexualidad, el dinero, etcétera.

Dentro del “pequeño grupo”, las artistas trabajaban en dinámicas colectivas en las que se buscaba fomentar la creatividad, a la vez que estimular la autoconciencia femenina. Se trabajaba en proyectos que tocaban temas muy específicos del feminismo como el incesto, la violación, el aborto, la sexualidad, etc. También se promovían las investigaciones sobre las artistas del pasado.

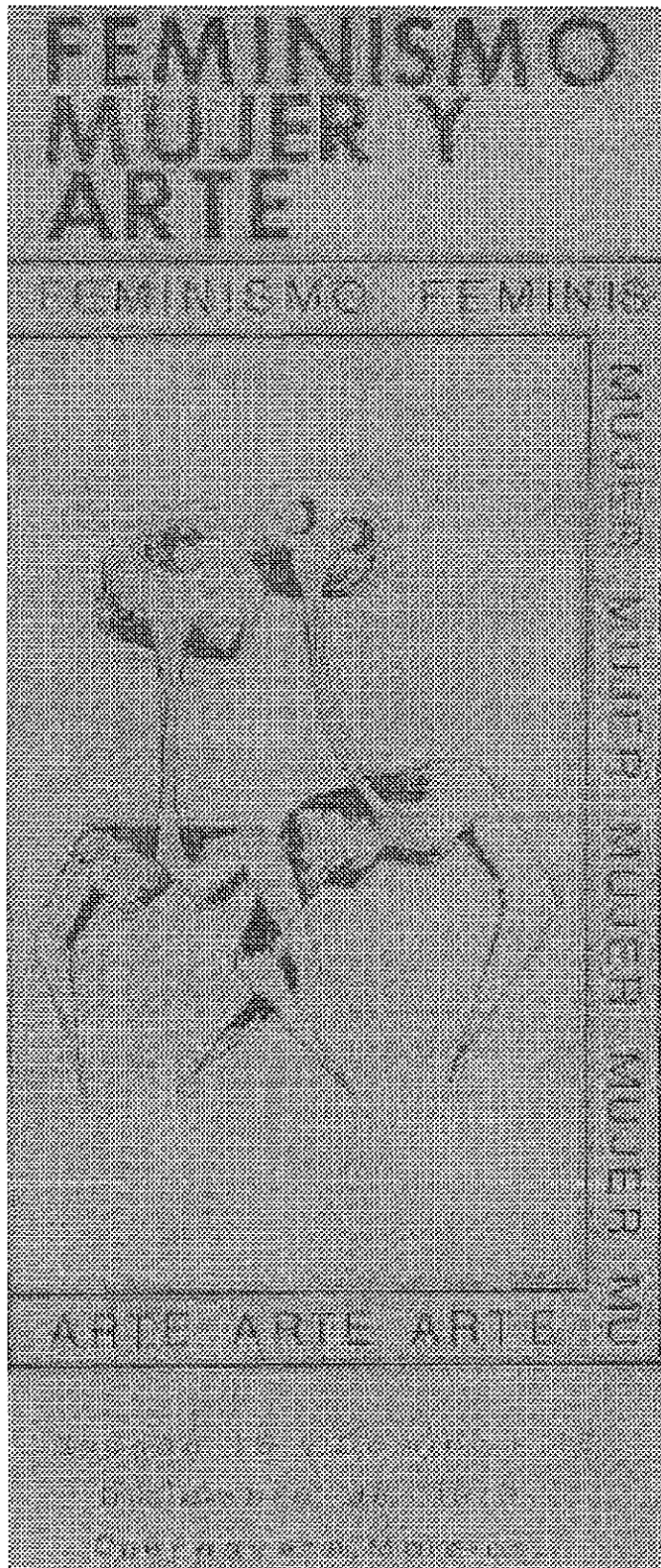
Mayer colaboró con Suzanne Lacy y Leslie Labowitz en su grupo *Ariadne: A Social Art Network*, en proyectos que integraban el trabajo político al artístico. Uno de ellos fue *Making it Safe* cuyo objetivo fue reducir el índice de violaciones en la comunidad de Ocean Park, organizando exposiciones, mesas 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 que realizaba obra. También se hacían propuestas para los medios masivos 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>354</sup>

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

El evento de *Traducciones*, se realizó con el propósito de establecer un puente de comunicación entre las mujeres artistas de México y Estados Unidos. Participaron tres artistas feministas norteamericanas y una mexicana representada por Mónica Mayer.

En diciembre de 1979, Jo Goodwin, Denise Yarfitz y Florence Rosen fueron invitadas a viajar a México por un grupo de artistas y feministas mexicanas,



Invitación del evento intitulado *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas*, a cargo de Mónica Mayer el año de 1979



integrado 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.

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>355</sup>

Las artistas viajaron a México 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.

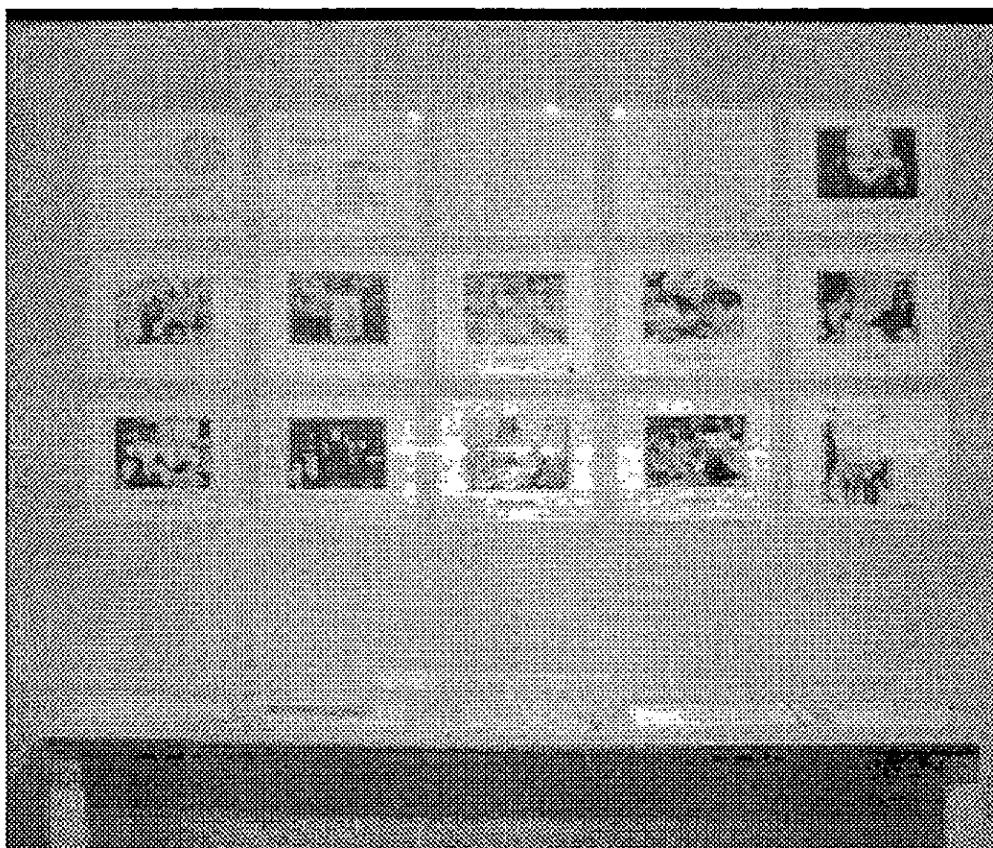
Este contacto entre las artistas de México y los Estados Unidos, fue una rica experiencia que les permitió a las artistas de ambos países compartir distintos puntos de vista sobre el arte de mujeres en general y del arte feminista en particular. Durante su estancia en este país, las artistas norteamericanas pudieron conocer la obra de las 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 los Estados Unidos. Asimismo la documentación de este proyecto fue presentada por Mónica Mayer en una instalación en la exposición *Kunstlerinnen Aus México*, en el Kunstlerhaus Bethanien de Berlín Occidental el año de 1980.

Otra experiencia de carácter internacional fue el evento organizado por Suzanne Lacy, paralelamente a la inauguración de la exposición del *Dinner Party* de Judy Chicago en San Francisco el año de 1979. Para el *International Dinner*

---

<sup>354</sup> MAYER, 1997 (a) s/p.



Instalación de Mónica Mayer basada en el *Performance* intitolado *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas*, expuesta en el Künstlerhaus Bethanien de Berlín Occidental el año de 1980

*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 propósito se reunió sobre un enorme mapamundi toda la información y se procedió a la celebración. En México se efectuó 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. Este evento fue organizado por Lilia Lucido de Mayer y la artista Ana Victoria Jiménez, -principalmente- en la casa de 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, el año de 1981, organizada por Gisela Weimann y Julia Dech como resultado de un intercambio entre mujeres artistas mexicanas y mujeres artistas alemanas, ya que un año antes se había realizado en la ciudad de México, la exposición de artistas alemanas y mexicanas intitulada *La Creación femenina* en el Instituto Goethe.

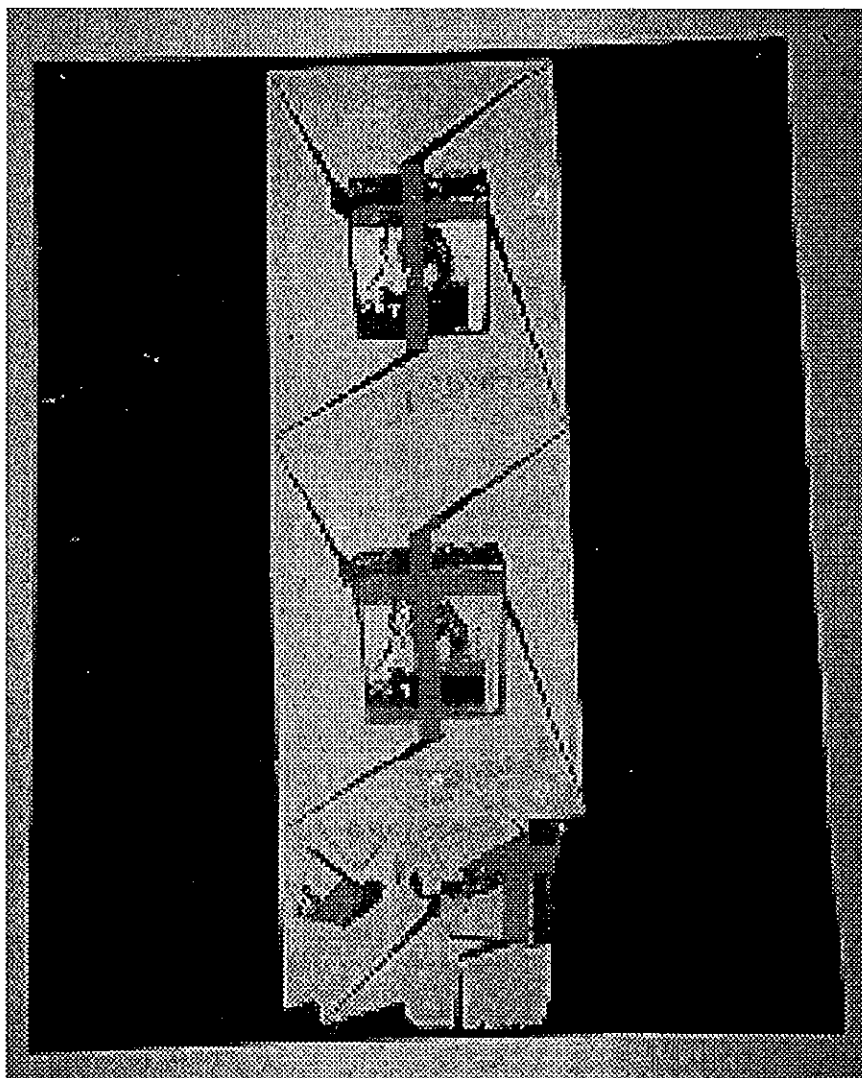
El año de 1980 Mónica Mayer llevó a cabo la exposición *Silencios, Vírgenes y otros Temas Feministas* en el Instituto Anglo Mexicano de Cultura.

En esta ocasión Mónica Mayer utilizó el icono de la Virgen, para proponer un cuestionamiento feminista a esta representación. En la exposición la artista presentó varias obras que fueron censuradas por los organizadores -de acuerdo con el testimonio de la propia artista-<sup>356</sup> Una de estas obras realizada 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 se encuentran 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 sobre la imagen, enmarcando la imagen, varios trazos que se conectan con las extremidades de la cruz, aluden implícitamente a la suástica nazi, la palabra en inglés *rapej* -que traducida al castellano significa violar-

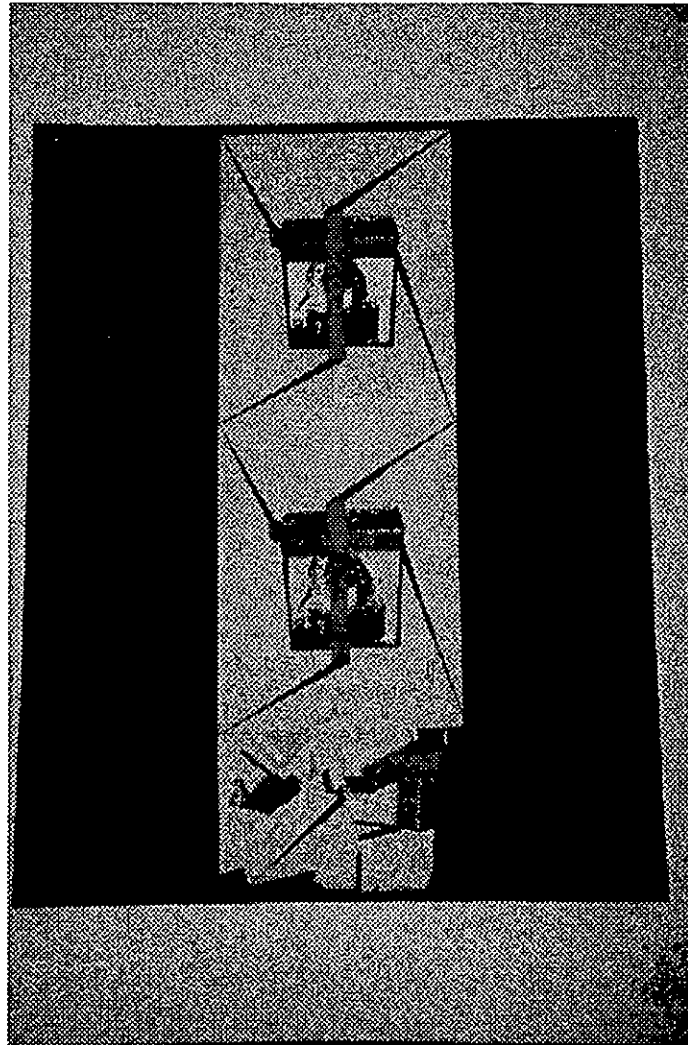
---

<sup>355</sup> MAYER, 1979-1980, s/p.

<sup>356</sup> Entrevista personal Mónica MAYER, 10 diciembre 1997.



Alegoría sobre la destrucción de los iconos  
Exposición *Silencios, vírgenes y otros temas feministas*  
Mónica Mayer  
Técnica mixta, 1980



En su discurso visual Mónica Mayer transgrede el icono religioso de la Virgen de la Dolorosa para proponer una nueva lectura feminista de este estereotipo femenino

aparece en la parte inferior, misma que se repite al igual que la imagen hasta formar un *collage* en el que el icono de la Virgen termina roto.

La lectura del discurso visual que plantea Mayer, podría interpretarse como una audaz invitación a una reflexión y una **lectura feminista** que transgrede los límites de la representación al cuestionar la imagen de la Virgen, impuesta por la religión cristiana como un ideal de feminidad a seguir, a la vez que una provocación a romper el silencio y desafiar el tabú religioso de que los símbolos sagrados son intocables e incuestionables.

Desde el título de la exposición Mónica Mayer hace explícita su intención de subvertir la carga simbólica que representa el arquetipo de la Virgen dentro de la teología patriarcal judeocristiana. Al respecto Mayer expresó que había utilizado los símbolos de la Virgen, de la cruz cristiana, a la vez que había aludido implícitamente a la suástica nazi,<sup>357</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>358</sup>

Por ello la narrativa visual que propone Mónica Mayer, se centra en el arquetipo de la Virgen, para cuestionar los valores teológico-patriarcales que esta imagen simboliza.

Desde la perspectiva de la crítica feminista del arte, la lectura del texto visual que plantea Mayer, puede interpretarse como una alegoría contra la represión sexual impuesta por la moral de la religión cristiana, ya que quizá uno

---

<sup>357</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 sino-tibetanas. Cruz gamada. Su papel como símbolo político del régimen nacionalsocialista debe atribuirse a la sobrevaloración romántica de la «germanidad» de finales de siglo pasado y comienzos del actual. De 1935 a 1945, la cruz gamada debajo del águila imperial (negra sobre fondo blanco) fue símbolo del «Tercer Reich». BECKER, 1998, p. 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.

de los rasgos significativos de esta teología es la sexofobia que ha manifestado en su enérgico rechazo a cualquier manifestación erótica. Desde un principio en el seno de la Iglesia cristiana y bajo la enseñanza patristica se infería el concepto de que el sexo era el pecado por antonomasia. Dentro 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, para transformarlo en un recipiente, en un espacio sagrado. En la mitología cristiana el cuerpo de María es fragmentado es sólo vientre, matriz “...de tu vientre, Jesús”, sus senos son fuente de alimento, dejan de ser parte de su eros, la vulva, la vagina y el clítoris son las partes inombrables, ocultas, en tanto que no intervienen en el misterio de la concepción, ya que 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, concreta el tabú social del erotismo femenino. El mito relata simbólicamente la mutilación de la Virgen y en ella, la de todas.<sup>359</sup>

La valoración negativa de la mujer intrínseca a la concepción cristiana del mundo y de la vida, queda expresada en el estigma inherente a su condición sexual: la menstruación es la marca en el cuerpo de las mujeres del rechazo social a que están sometidas, de su descalificación y de su sometimiento; es decir, de su opresión justificada en la suciedad de sus cuerpos sangrantes e impuros,<sup>360</sup> como lo testimonian los textos sagrados en los que se considera impura tanto a la mujer recién parida como a la mujer menstruante.

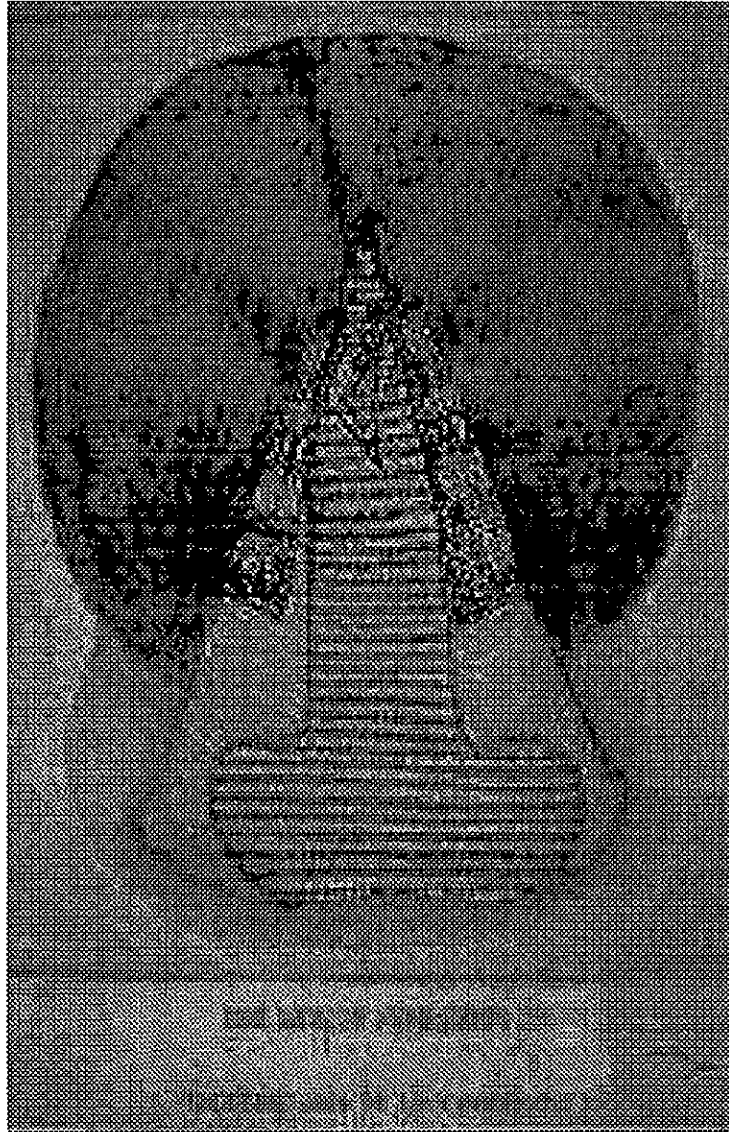
Por ello el mito de la concepción consigna y consagra el tabú: el cuerpo embarazado de la mujer es signo y símbolo de la negación del erotismo humano, en especial del erotismo femenino. “Se trata de su valoración negativa, con el fin de constreñirlo, de normarlo con una finalidad determinada: afirmar la castidad

---

<sup>358</sup> Comunicación personal Mónica MAYER, 13 enero 1999.

<sup>359</sup> LAGARDE, 1993, pp. 205, 315.

<sup>360</sup> LAGARDE, 1993, p. 319.



*Nuestra señora de la opresión*  
Mónica Mayer, Técnica mixta, 1980, exposición *Silencios, vírgenes y otros temas feministas*



como esencia erótica de las mujeres y su cuerpo como espacio con-sagrado a la gestación.”<sup>361</sup>

De esta manera María queda excluida del estigma de la sexualidad que la develaría esencialmente humana en su aspecto negativo: 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.

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>362</sup>

Dentro de este orden de ideas el ideal femenino de la religión cristiana girará en torno al culto del símbolo de la Virgen, de la mujer desexualizada, casta, virgen, continente, temperante y abstinente, de la madre dolorosa, abnegada, inmaculada, que mientras más sufra y se resigne a su destino, esto es a su condición femenina, 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>363</sup>

En este contexto el texto visual de Mayer, puede leerse como una enérgica crítica a la religión cristiana, como un rechazo 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 un símbolo de la teología fálica, con todas las connotaciones que esta representación implica, como el

---

<sup>361</sup> LAGARDE, 1993, p. 204.

<sup>362</sup> LAGARDE, 1993, p. 204.

<sup>363</sup> LAGARDE, 1993, p. 204.



En su discurso visual Mónica Mayer transgrede los iconos religiosos y los resignifica de acuerdo a su interpretación feminista

rechazo 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.

Cabe señalar que los organizadores de la exposición no dieron a Mayer, ninguna explicación sobre su decisión de censurar algunas de las obras, se infiere que lo hicieron por prejuicios religiosos, por considerar que la artista atentaba contra un símbolo sagrado de la tradición cristiana intocable y por lo tanto incuestionable.<sup>364</sup>

Desde un principio el objetivo de Mayer, se centró en iniciar 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 deseo ha sido llevar la información que he encontrado aquí a mi país, (sic) México, y extender nuestro movimiento de arte feminista.<sup>365</sup>

La experiencia que Mónica Mayer obtuvo del trabajo realizado en los Estados Unidos, aunada a las condiciones creadas por el movimiento feminista, fueron determinantes para que de regreso a México, comenzara a difundir y fomentar el arte feminista con plena conciencia de lo que eso representaba, un arte en donde las artistas se asumieran como artistas feministas para impugnar la opresión de la mujer a través de una propuesta artístico-feminista.

Magali Lara reconoce que fue a partir del contacto con la artista Mónica Mayer que pudo coincidir en el planteamiento de un arte feminista:

---

<sup>364</sup> Comunicación personal Mónica MAYER, 13 enero 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. Estas fueron las palabras de Jorge Alberto Manrique, respecto a 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, p. 23.

<sup>365</sup> MAYER, 1979-1980, s/p.

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>366</sup>

Esta situación aunada a las condiciones creadas por el movimiento feminista, poco a poco fueron creando conciencia de *género* en algunas artistas, quienes 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 abierta a otras lecturas y no estar dirigido 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, etc. 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>367</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; se sorprendió de que hubiera una mesa dedicada especialmente a artistas mujeres y no se hubiera incluido ninguna mujer en otras mesas.

---

<sup>366</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, 1994 (b).

<sup>367</sup> LARA, 1984, p. 33.

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

La artista se planteó además, que el sólo hecho de que existan muchas mujeres artistas, no significa el que sus intereses sean comunes, de tal forma que no siempre es bueno aglutinar a todas por ese sólo hecho.<sup>368</sup>

El señalamiento de Magali Lara, sirve para aclarar que no se puede concebir a los sujetos como el conjunto de entidades homogéneas marcadas por una sólo determinación social, (la clase social o el *género*, por ejemplo) sino que se debe de tomar en cuenta el papel social que cada individuo juega en la multiplicidad de relaciones sociales, dependiendo de su posicionamiento dentro de la pluralidad de identidades que conforman la sociedad.

En el caso de las artistas que estamos analizando será necesario tomar en cuenta no sólo su identidad de *género*, sino considerar las distintas posiciones de sujeto en las que se encuentran inmersas, para determinar sus relaciones de grupo y sus condiciones sociales.

Dentro de este contexto surgirán los grupos de artistas feministas, cuya propuesta plástica será iniciar un cuestionamiento a las bases políticas e ideológicas de la creación cultural dominante y la propuesta de una creación artística alternativa, que tomará como punto de partida la experiencia femenina dentro de la sociedad patriarcal, para denunciarla, confrontarla y vindicarla a través de su arte.

## 2.2 El arte feminista grupal

### 2.2.1 Tlacuilas y Retrateras

En México el surgimiento del fenómeno del arte feminista grupal se 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 que emergieron a principios de la década de los ochenta y que se autodenominaron como feministas, se originó en gran medida a partir de la reflexión teórica entre arte y feminismo planteada en el taller de arte feminista a cargo de Mónica Mayer.

El taller funcionó a base de dinámicas grupales, con el propósito de propiciar la solidaridad entre mujeres, a través de la discusión de la problemática de la condición femenina para fomentar el trabajo en colaboración. Se hacía énfasis en la necesidad de promover investigaciones sobre las artistas del pasado y contemporáneas, con el fin de tomar conciencia sobre la condición de las mujeres artistas en general. Se promovía la lectura de algunos textos de teoría de arte feminista, todos ellos escritos por artistas, críticas o teóricas extranjeras, como Judy Chicago, Lucy R. Lippard, Linda Nochlin, Germaine Greer, por citar algunas, al mismo tiempo que se reflexionaba sobre la experiencia personal para desarrollar proyectos plásticos con temáticas feministas, entre otros.

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

El primer grupo denominado *Tlacuilas y Retrateras* se fundó en mayo de 1983 y estuvo constituido por Ana Victoria Jiménez, Patricia Torres, Nicola,

---

<sup>368</sup> LARA, 1984, p. 34.

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 llamado *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*, estuvo integrado en su mayoría por artistas plásticas y fotógrafas, aunque también participaron 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*, destaca el análisis de la condición de las artistas mexicanas contemporáneas, para poder conocer su problemática y proponer alternativas teóricas y prácticas.

Los aspectos de su propuesta consistieron en: a) convocar a las mujeres artistas mexicanas para discutir su problemática, b) promover que las artistas tengan los mismos derechos básicos (guarderías, infantiles, seguro social, etc.) que otros trabajadores, c) instar 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 estéticos, publicaciones y otros, d) iniciar la formación de talleres de arte feminista de grupos de concientización entre artistas y las escuelas de arte, e) activar una mayor difusión de los alcances del arte como instrumento político de concientización, f) realizar eventos plásticos como resultado de sus investigaciones.

Uno de los primeros trabajos realizados por el grupo *Tlacuilas y Retrateras* lo constituyó la investigación sobre la mujer artista en México, misma que sería

publicada el año de 1984 en la revista feminista *Fem* en el número especial que dedicara a la mujer en el arte.<sup>369</sup>

La primera aparición pública de *Tlacuilas y Retrateras* formó parte de 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 con una acción plástica dentro del evento *Las mujeres artistas o se solicita esposa*.

Sin duda el evento más significativo de *Tlacuilas y Retrateras* lo constituyó *La fiesta de quince años* celebrado en agosto de 1984 en la Academia de San Carlos.

Los objetivos que se planteó el grupo para la realización de este evento, fueron los siguientes: a) iniciar la 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 plásticos, intelectuales y a la comunidad en general, d) convocar a las/los artistas para que envíen sus propuestas sobre la fiesta de quince años, e) difundir el evento a través de los principales medios de comunicación.

Sobre la elección del tema de los quince años la artista 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>370</sup> Mientras que para la artista Ana Victoria Jiménez la fiesta de quince años representaba desde un ángulo feminista:

(...) el pasaje de la infancia, el ser niña, al ser mujer. El ser menstruantes no (sic) 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

---

<sup>369</sup> *La mujer en el arte*, 1984.

<sup>370</sup> TERCERO, 1984.



contradictorio que las mujeres vamos a tener toda nuestra vida. Esa 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 y olvidan las alternativas que las mujeres podemos realizar en sociedad.<sup>371</sup>

Las invitaciones a este evento contenían un cuestionario ideado por el grupo 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 donde 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>372</sup>

El programa general incluyó cinco acciones plásticas intituladas *Gran fiesta de quince años*, *Nacida entre mujeres*, *Por Isabel*, *Las perversiones y las ilusiones* y *Espejito, espejito*, realizadas por los grupos de arte feminista *Bio-arte*, *Polvo de*

---

<sup>371</sup> TERCERO, 1984.

<sup>372</sup> *La fiesta de quince años*, invitación.

*Gallina Negra y Tlacuilas y Retrateras*, una exposición con obra de más de treinta artistas, entre las que se encontraban sólo por citar algunas, Fanny Rabel, Yolanda Andrade, Magali Lara, Leticia Ocharán, así como obra del artista Nahum B. Zenil “a quien invitamos a exponer para que no se dijera que éramos sexistas”.<sup>373</sup> Se 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 Oscar Menéndez, e integrantes de *Tlacuilas y Retrateras*, *Cocinar hombres*, puesta en escena de la escritora Carmen Boullosa, y como última parte del evento se leyeron poesías de Patricia Vega, Mónica Mansour, Magali Tercero y otros, además de la clausura del evento con el *performance Tres recetas del grupo Polvo de Gallina Negra* a cargo del grupo del mismo nombre.

Como parte del proyecto *Tlacuilas y Retrateras* invitó a diversos donadores para que apadrinaran el evento. El restaurante *Sanborn's* por ejemplo, colaboró con el pastel en forma de zapatilla, Eric Zeolla compuso *ex profeso* dos piezas musicales, el vals intitulado *La trenza* y la marcha *Sopa inglesa*, la crítica de arte Raquel Tibol participó como madrina de flores. Como padre de la quinceañera - *Victoria de Samotracia*- se eligió al artista 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. Como padrinos de la exposición Fanny Rabel y Nahum B. Zenil.

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

El *performance La gran fiesta de quince años*, realizado por *Tlacuilas y retrateras*, inició con el descenso de las catorce 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.

---

<sup>373</sup> MAYER, 1997 (a) s/p.

*Victoria de Samotracia vestida de quinceañera*



Posteriormente el grupo *Bio-arte* mostró dentro de su *performance*, intitulado *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 que se les dan por primera vez 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*, cuya temática erótica giró en dos direcciones, la romántica y la de las perversiones. Colaboraron en este *performance* Victor Lerma y Rubén Valencia. La versión romántica corrió a cargo de Mónica Mayer y Victor Lerma, quienes se besaban teniendo como fondo un enorme corazón. Para representar la 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 la acción plástica denominada *Espejito, espejito* se utilizó el vestido de la quinceañera como el símbolo del cambio. Este vestido era efímero y se desintegró, quedando en el escenario sólo restos de él.

Cabe destacar que en este *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>374</sup>

El gran evento culminó con la aparición de dos jóvenes vestidas de enormes bisteces, cuyo discurso visual podía leerse como una fuerte crítica, a la sociedad patriarcal y al hecho de considerar a la mujer adolescente, como "carne fresca", sexualmente disponible. Esta fue la reseña de un periódico "Como gran *finale*, dos chicas vestidas de bisteces enormes, abrieron el apetito refrenado por tantas emociones".<sup>375</sup>

Varios son los aspectos que hay que señalar respecto al impacto artístico de esta obra.

---

<sup>374</sup> MAYER, 1997 (a) s/p.

<sup>375</sup> PIEMONTE, 1984.



*La fiesta de quince años*



*Las damas acompañadas de sus chambelanes*

Primeramente estarían las reseñas periodísticas que cubrieron el evento, ya que hicieron patente su gran desconocimiento sobre la naturaleza artística de este tipo de lenguajes artísticos no tradicionales, como se puede apreciar a través de su reacción en la que el rechazo hacia estas propuestas plásticas nace de su falta de referentes estéticos para poder evaluarlas con parámetros distintos a los del arte tradicional.

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

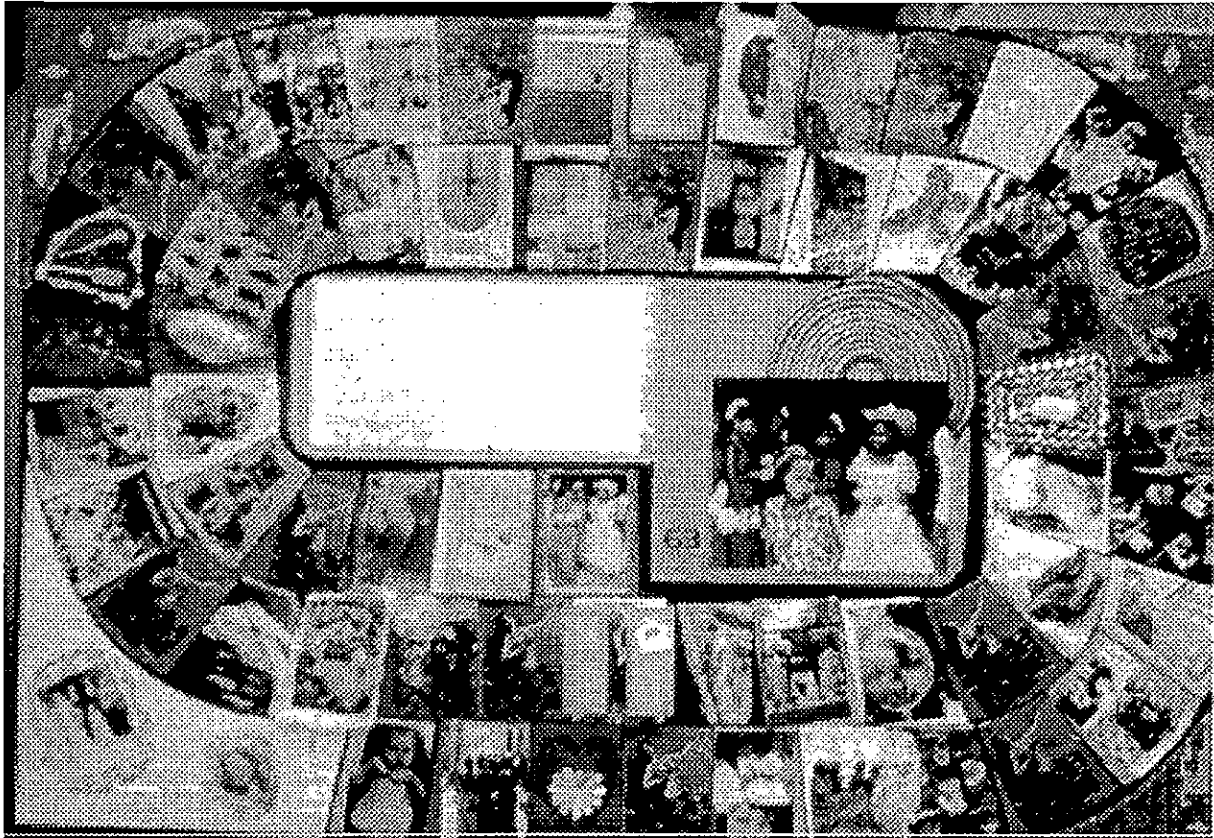
En el caso de *La fiesta de quince* años, se presentó una obra-evento que por sus características intrínsecas requería de un público y de una crítica más adaptada a este tipo de manifestaciones artísticas no convencionales. Motivo por el cual los cuestionamientos sobre este evento partían de la confusión de pretender que se estaba ante una representación teatral, de ahí 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>376</sup>

Debido al mismo carácter procesual que presenta la obra, que concibe al acto creativo del artista como un proceso y no como la obra tradicional de arte, como un producto terminado, la prensa se refería a este evento con una serie de calificativos totalmente inadecuados, que más bien aludían el género teatral, como

---

<sup>376</sup> MAC MASTERS, 1984.



En la obra intitulada *La oca* realizada para la exposición *La fiesta de quince años*, Ana Victoria Jiménez planteó una interesante propuesta visual sobre los distintos momentos que marcan la identidad *genérica* de la mujer dentro de la cultura patriarcal

“pequeños skechetes”, “escenas”, “actos”, “cuadros”, “numeritos”, “espectáculo”, “actividades”, etc., pero en ningún momento se plantearon que estuvieran ante una propuesta artística diferente. Asimismo, nunca se hace alusión en las críticas a los términos de *performance*,<sup>377</sup> obra-evento, arte-efímero, no-objetualismos, o aquellos conceptos artísticos para calificar a este tipo de obras.

Estas contradicciones se muestran claramente a través de sus apreciaciones, así por ejemplo el *performance* que consistió en 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 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>378</sup>

En el mejor de los casos las reseñas adquirían 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 pedrería 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 las encantadoras anfitrionas se partió el pastel inmenso en cuyo centro descansaba un zapato color rosa...<sup>379</sup>

Importante es subrayar que no obstante que se contó con la presencia de la crítica de arte Raquel Tibol, - quien realizara un *performance* involuntario dentro del mismo *performance*- no se externaron opiniones al respecto, ni de la propia Tibol, ni de la crítica de arte en general.

---

<sup>377</sup> Performance Art: género representacional que se remonta a los experimentos parateatrales de las vanguardias modernistas desde el futurismo, el dadá, el surrealismo y la escuela alemana del Bauhaus.

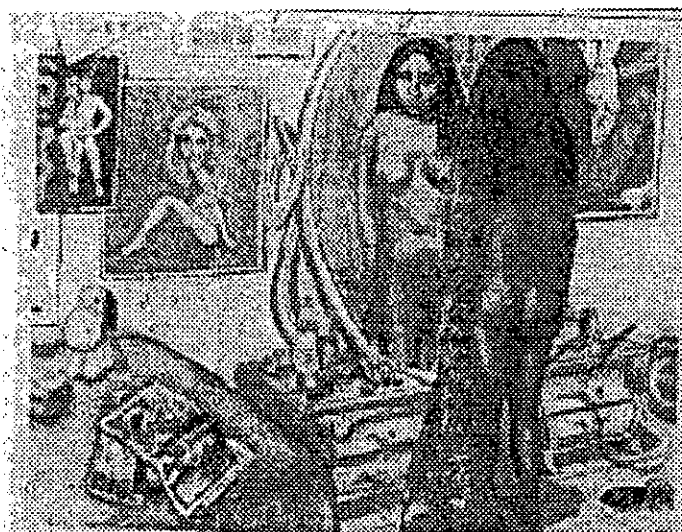
<sup>378</sup> GARCÍA PEGUERO, 1984.

<sup>379</sup> SESÍN, 1984.





*La fiesta de quince años*



*Muchacha que se mira al espejo*  
Lorena Loaiza  
Exposición *La fiesta de quince años*  
Técnica acrílico, 1984

En una entrevista realizada 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 propuestas deben seguir, cuáles rechazar, ver cuál es su aportación en la historia de la plástica mexicana.<sup>380</sup>

Ciertamente este evento de *Tlacuilas y Retrateras* causó controversia dentro del medio artístico, tanto que algunos de los artistas que se habían comprometido a participar como chambelanes o padrinos, se arrepintieron de su colaboración, como en el caso de Arnold Belkin, a quien Mónica Mayer enviara a través de *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 él (sic) sino otros miembros de *La Comunidad Intelectual* compartieron: les dio miedo, y habiéndose comprometido, en último momento, dejaron plantadas a sus damas.<sup>381</sup>

Finalmente y de acuerdo a la evaluación que sobre este evento realizaron las propias artistas del grupo *Tlacuilas y Retrateras*, concluyeron que pese a las críticas negativas suscitadas por el evento, los objetivos de su propuesta plástica se habían cumplido. Este fue el testimonio de Mónica Mayer, Karen Cordero y Ana Victoria Jiménez:

-¿Ustedes dirían que las participantes hicieron arte feminista?

---

<sup>380</sup> TERCERO, 1984.

<sup>381</sup> "Damas, chambelanes, madrinas y Raquel Tibol en *La fiesta de 15 años*", *unomásuno*, Sábado, 1984.

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.

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>382</sup>

(...) consideramos que los objetivos se cumplieron y aun se rebasaron, abriéndose el camino para el desarrollo de un arte feminista mexicano.<sup>383</sup>

Efectivamente este evento de *Tlacuilas y Retrateras* tuvo varios aciertos que habría que destacar para el contexto de la época, uno de ellos se refiere a la instauración de temáticas no convencionales dentro del arte de mujeres en México, desde un enfoque feminista. Su audaz propuesta plantea una aguda reflexión sobre la significación de la fiesta de quince años para cuestionar y desmitificar una tradición, que desde la perspectiva feminista, representa más que el antecedente de un rito de paso, que en las sociedades primitivas celebraba a las jóvenes en la edad de la menarquia, un rito de la cultura patriarcal que exhibe a la ahora mujer casadera -el cuerpo menstruante anuncia el cuerpo gestante- para que sea elegida -presentación en sociedad- como una mercancía de consumo al mejor postor que así la demande en matrimonio. -De ahí el papel que representan los chambelanes- A su vez, implica un espectáculo de lucimiento social que permitirá mostrar el *status* familiar, a través de toda la parafernalia que involucra la fiesta, por ello el negocio que existe alrededor de este acontecimiento social genera tan grandes ganancias económicas.

En conclusión resulta una paradoja el que esta tradición de tanto arraigo popular en este país, continúe sus precedentes históricos como el producto de

---

<sup>382</sup> TERCERO, 1984.

<sup>383</sup> MAYER, 1984 (b) s/p.

modas extranjeras, derivadas primero del efímero imperio de *Agustín I* -Agustín de Iturbide- y posteriormente de la invasión francesa y consecuentemente del establecimiento del imperio de Maximiliano de Habsburgo, copiadas después por el porfiriato. Así una costumbre eminentemente patriarcal que entre las cortes europeas servía para pactar alianzas matrimoniales a través de la hijas, es revivida mediante la fantasía que suscita en las quinceañeras, el poder convertirse 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 príncipe "azul" de sus sueños.

En este contexto la propuesta artística de *Tlacuilas y Retrateras*, cuyo cuestionamiento feminista se centra en la fiesta de quince años, se cumple en los distintos *performances* presentados en el evento de *La fiesta de quince años*, donde el discurso visual feminista, confronta con gran eficacia los convencionalismos sociales 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 ahí que la lectura del discurso artístico de las obras feministas, requiera ser realizada desde el punto de vista de la crítica feminista del arte. Esto significa que el contenido debe ser evaluado de acuerdo a los parámetros de la propia teoría feminista.

Asimismo, se puso de manifiesto la marginación que han sufrido los no-objetualismos, entre otras cosas, debido a la falta de un público más actualizado y de una crítica especializada en este tipo de obras no tradicionales. No obstante que desde la década de los setenta con el movimiento de *Los Grupos*, se venían ejecutando los lenguajes artísticos no convencionales.

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

Efímera fue la existencia del grupo *Tlacuilas y Retrateras*, ya que varios factores contribuyeron para su disolución, uno de ellos fue la crítica negativa, suscitada por el evento de *La fiesta de quince años*, la falta de apoyo

institucional, el desgaste que representaba para las artistas el tener que asumirse como artistas feministas, ya que implicaba luchar contra corriente y vencer el estigma de ser etiquetadas con lo que resultaba un insulto dentro de la machista sociedad mexicana. 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>384</sup>

### 2.2.2 Polvo de Gallina Negra

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

El grupo *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, el maleficio de atreverse a impugnar y desafiar a través de su propuesta artística los valores de la sociedad patriarcal. 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>385</sup>

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>386</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>387</sup>

---

<sup>384</sup> MAYER, 1997 (a) s/p.

<sup>385</sup> Existe en México, la creencia popular de una enfermedad de origen “mágico” llamada “mal de ojo”, que se cura mediante la receta de “polvo de gallina negra”.

<sup>386</sup> Entrevista personal Maris BUSTAMANTE, 1997.

<sup>387</sup> MAYER, 1997 (b) p. 4.



HERMINIA DOSAL, Mónica Mayer y Maris Bustamante.

## Tres Artistas Plásticas Buscan Cambiar Estereotipos Sexistas

El año de 1983 se fundó el grupo de arte feminista denominado *Polvo de Gallina Negra*, integrado por las artistas Mónica Mayer, Maris Bustamante y Herminia Dosal

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

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>388</sup>

Los objetivos que se planteó *Polvo de Gallina Negra* 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 que realizó el grupo como parte de su participación en la marcha feminista contra la violación del 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 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).<sup>389</sup>

Como parte del *performance* las artistas prepararon una pócima para causarle el "mal de ojo" a los violadores. Posteriormente repartieron entre la gente sobrecitos de dicha preparación. Esta 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.

---

<sup>388</sup> MAYER, 1997 (a) s/p.

<sup>389</sup> CAMACHO, 1983.

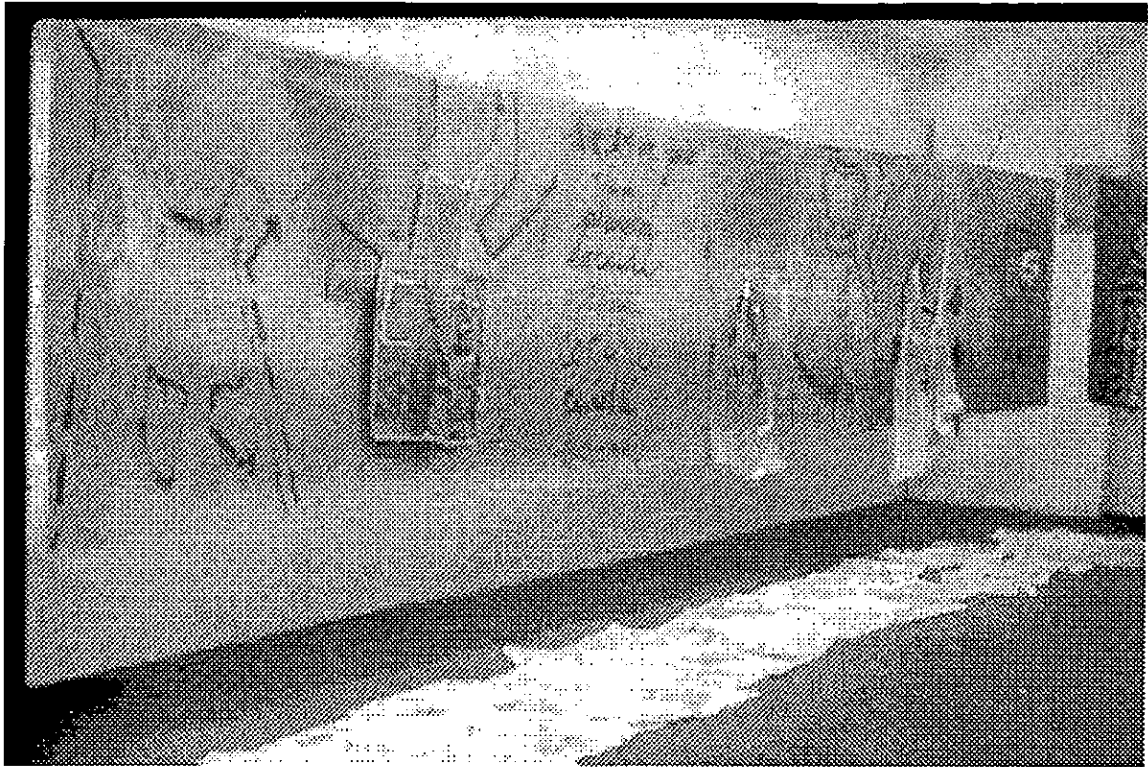
1 tonelada de músculos de acero de mujer que exige respeto a su cuerpo.  
3 lenguas de mujer que no se somete aun cuando fue violada.  
1 sobre de grenetina de mujer, sabor espinaca, que comprende y apoya a una mujer que fue violada.  
30 gramos de polvo de voces que desmitifiquen la violación.  
7 gotas 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>390</sup>

El año de 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 doméstico. Fue también en ese año que el grupo colaboró con dos *performances* para el evento de la *Fiesta de quince años*, organizado por el grupo *Tlacuilas y Retrateras* en la Academia de San Carlos. El primero intitulado *Las ilusiones y las perversiones*, consistió en dos narraciones, una de corte romántico y otra de tono erótico, sobre las fantasías amorosas de las quinceañeras. El segundo *performance*, se realizó para la clausura del 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, así como las actividades realizadas hasta ese momento. En cuanto a las recetas, la primera de ellas consistía en una serie de indicaciones sobre como 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 como aguantar los chingadazos, y aun

---

<sup>390</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", *Fem*, 1984, p. 52.





Instalación de Mónica Mayer y Maris Bustamante, integrantes del grupo de arte feminista *Polvo de Gallina Negra*, realizada con motivo de la exposición *Las mujeres artistas o se solicita esposa*, efectuada en la Biblioteca de México el año de 1984



Aspecto del *performance* realizado por las artistas Maris Bustamante y Mónica Mayer con motivo de la exposición intitulada *Las mujeres artistas o se solicita esposa*, efectuada en la Biblioteca de México el año de 1984

divertirse”,<sup>391</sup> y la tercera receta era “para seguir en la lucha del arte feminista, o ni a empujones nos quitan, o ni aunque las corten nos vamos.”<sup>392</sup>

La realización de una serie de treinta y seis conferencias/*performance*adas, patrocinadas por la Dirección General de Promoción Cultural de la Secretaría de Educación Pública e impartidas en diversas instituciones educativas de educación media y superior del Estado de México, constituyó otro de los ambiciosos proyectos del grupo, efectuados el año de 1984.

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

(...) vestidas con nuestras clásicas botas y mandiles sobre enormes pansas (sic) de unigel, hacíamos un recorrido por los temas más importantes del feminismo a través de la obra de artistas como 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>393</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>394</sup>(...) A pesar de que ambas estábamos embarazadas, visitamos Cetic, Tecnológicos y cuanta institución nos dijeron en el Estado de México con nuestra conferencia y siempre se armaban acaloradas discusiones.<sup>395</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 de la ciudad de Toluca. El objetivo de la exposición consistió en mostrar el amplio panorama de la participación de las artistas mexicanas en la plástica del siglo XX.

---

<sup>391</sup> *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 como aguantar los chingadazos, y aun divertirse*, 1984. p. 4.

<sup>392</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, p. 4.

<sup>393</sup> MAYER, 1997 (b) p. 4.

<sup>394</sup> MAYER, 1997 (a) s/p.

<sup>395</sup> MAYER, 1997 (b) p. 4.

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 Alvarez Bravo, Irma Palacios, Leticia Ocharán, Rowena Morales, Alice Rahon, Nunik Sauret, 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:

Las mujeres hablan valientemente en una iconografía que rebasa los tabús (sic) 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>396</sup>

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

La elección del tema surgió de la idea de 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

---

<sup>396</sup> OCHARÁN, 1984 (b) pp. 27-28.

que nos habíamos embarazado para llevar a cabo una investigación de campo antes de realizar el proyecto.<sup>397</sup>

El grupo definió su obra como un *Proyecto Visual* cuyas características principales consistieron 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>398</sup>

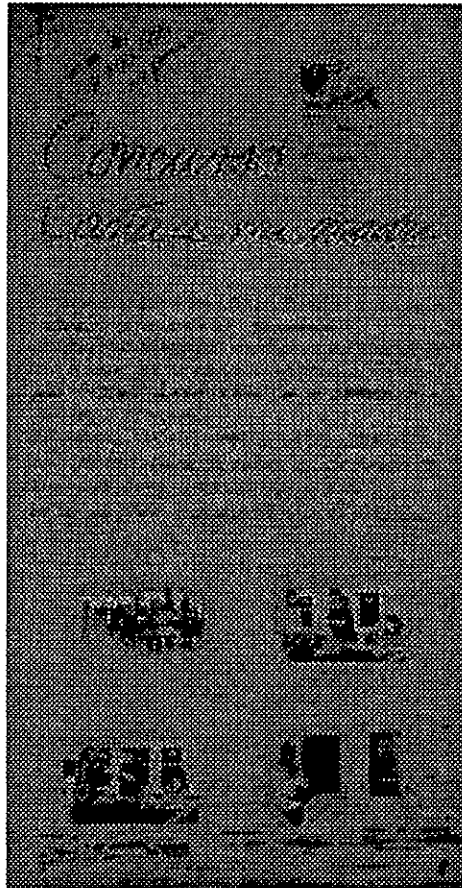
La primera etapa del proyecto se constituyó con tres eventos. El primero de ellos inició con una propuesta plástica de lo que en los años setenta de denominó *Arte Correo* intitulada *Égalité, Liberté, Maternité: Polvo de Gallina Negra ataca de nuevo*. El objetivo consistió en abordar diversos aspectos sobre la maternidad, a través de varios envíos postales a la comunidad artística y a la prensa. En el segundo evento se convocó a todo el público a participar en el *Concurso Carta a mi Madre*, mediante el envío de una carta expresando todo aquello que le gustaría o que hubiera querido decirle a su madre. La respuesta del público fue muy satisfactoria, ya que se recibieron casi setenta cartas de las cuales se seleccionó al ganador. Posteriormente en el *Museo de Arte Carrillo Gil*, en una ceremonia de premiación se otorgó una obra de la artista Mónica Mayer al primer lugar, y se rifó otra entre los demás participantes. El tercer evento lo conformó una velada literaria en la que las escritoras Perla Schwartz, Carmen Boullosa, Angélica de Icaza, Magali Tercero, Enriqueta Ochoa y Patricia Vega leyeron poemas sobre la maternidad.

En su siguiente fase el proyecto *¡Madres!*, abarcó una serie de acciones plásticas realizadas en distintos lugares, ya sea efectuadas individualmente por Maris Bustamante o conjuntamente con Mónica Mayer. El *performance* intitulado *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, a través del canal 2 de *Televisa*. *Madres III*, consistió en una conferencia evento

---

<sup>397</sup> MAYER, 1997 (a) s/p.

<sup>398</sup> MAYER, 1997 (a) s/p.



Aspecto de la premiación *Carta a mi madre*, evento que formó parte del *performance* intitulado ¡Madres!

en el *Museo de Arte Carrillo Gil*, y finalmente el *performance Madres IV*, cuyo título fue *Me fui a parir, gracias*, se llevó a cabo en la Universidad Autónoma Metropolitana.

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

Desde su conciencia feminista y desde la propia experiencia de ser mujer, el interés de Mayer ha sido desde siempre el de cuestionar los distintos arquetipos<sup>399</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. A través de su narración visual compuesta por una serie de catorce dibujos elaborados en distintas técnicas, Mayer plantea un discurso introspectivo en el que se encarga de destrozarse el mito de la novela rosa del arquetipo de la feminidad, al sumergirnos en el abismo de su inconsciente, e introducirnos en el dramatismo de la existencia cotidiana de su ser mujer, vivido dentro de una sociedad intolerante que violenta a las mujeres imponiéndoles roles aplastantes que las embrutecen y las niegan en su condición humana.

En el discurso feminista de Mayer de acuerdo con Raquel Tibol:

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>400</sup>

---

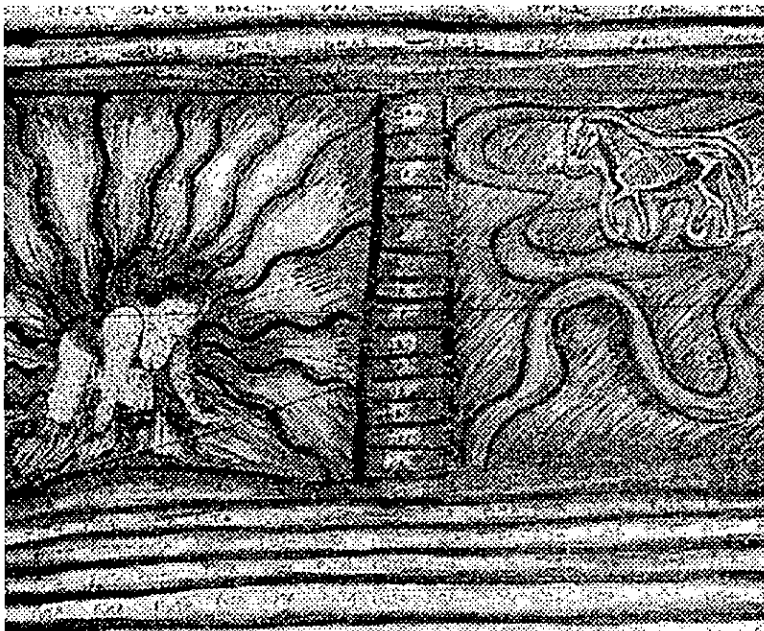
<sup>399</sup> En palabras de Jung "Los arquetipos son sistemas de aptitud para la acción y, al mismo tiempo, imágenes y emociones. Se heredan con la estructura cerebral -en verdad, son su aspecto psíquico. Por un lado, representan un conservatismo instintivo muy fuerte, y por otro, constituyen el medio 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 SHARP, 1994, p. 28.

<sup>400</sup> TIBOL, 1987, (presentación).



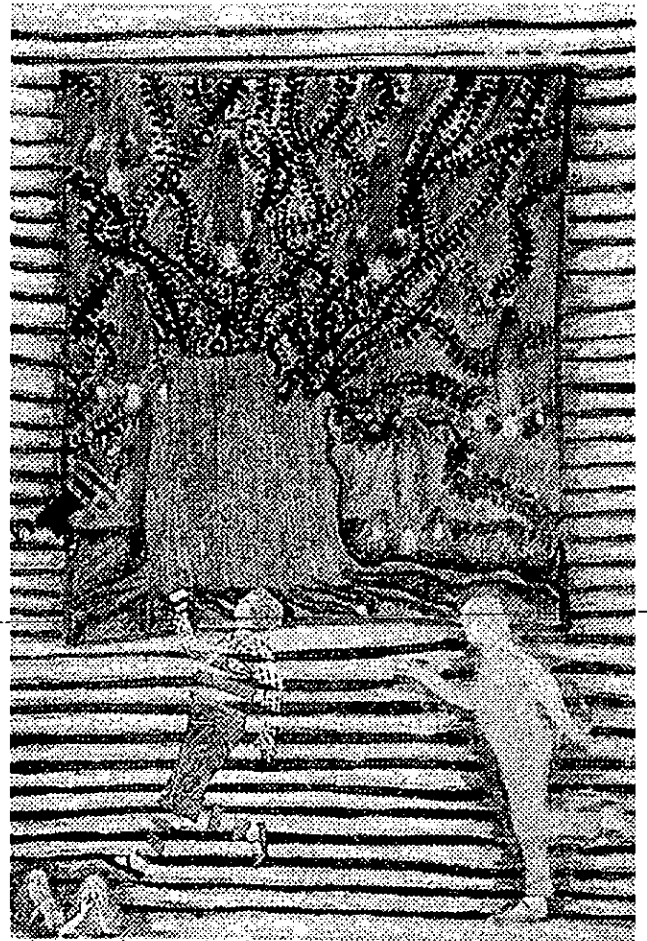
*Novela rosa  
o me agarró el  
arquetipo*

**Mónica Mayer**



De la serie *La última Once-puta*, 1987 (Cat. 8)

De la serie *La última, Once-puta*,  
Mónica Mayer  
Técnica mixta, 1987



De la serie *Los árboles y el volcán: Cuerno*, 1985 (Cat. 11)

De la serie *Los árboles y el volcán*,  
*Cuerno*  
Mónica Mayer  
Técnica mixta, 1985





*Maris y Mónica, al relatar las experiencias del Grupo Polvo de Gallina Negra, representaron cómo se logró emborazar a cuatro hombres por el hecho de que dejaron de sentir envidia hacia la mujer por su capacidad de ser madre*

## Concluyeron los Festejos de Azcapotzalco con la I Minimuestra de Arte no Objetual

Aspecto de uno de los *performances* que formó parte del proyecto de larga duración intitulado *¡Madres!*, a cargo de Mónica Mayer y Maris Bustamante integrantes del grupo de arte feminista *Polvo de Gallina Negra*

Opinión que concuerda con la de Magali Tercero, ya que 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>401</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 Monica 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 no logra desintegrarlo porque, al fin de cuentas, la serpiente se muerde la cola.<sup>402</sup>

En 1988 finaliza el proyecto *¡Madres!* con el nacimiento de la segunda hija de Maris Bustamante, momento en el que Mayer y Bustamante 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>403</sup>

A través del despliegue de múltiples recursos visuales efectuados a lo largo del *Proyecto Visual ¡Madres!*, las integrantes del grupo *Polvo de Gallina Negra* patentizaron su gran versatilidad como artistas multidisciplinarias al abordar distintos 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 muy importante dentro de los eventos del grupo *Polvo de Gallina Negra*, al ser utilizados como recursos estratégicos para abordar los más controvertidos

---

<sup>401</sup> TERCERO, 1987, (presentación).

<sup>402</sup> TIBOL, 1987, (presentación).

temas de la compleja problemática de la condición femenina. Así por ejemplo el sarcasmo está presente desde el mismo título que adoptan las obras como en el caso del *Proyecto Visual ¡Madres!*

Asimismo, *Polvo de Gallina Negra* desafía con una audacia poco usual en el arte de mujeres de esa época, los convencionalismos temáticos al instaurar temáticas subversivas para impugnar como en este caso los opresivos arquetipos femeninos impuestos por la cultura patriarcal, nunca antes cuestionados y desmitificados, y sí por el contrario tradicionalmente representados en la historia del arte del discurso visual hegemónico.<sup>404</sup> Por ello la lectura del discurso visual artístico de las obras feministas, exige ser realizada a través de la crítica feminista del arte, cuyo enfoque la sitúa dentro de los mismos parámetros de la teoría feminista. Así por ejemplo, desde el punto de vista de la crítica feminista del arte, el proyecto visual de *¡Madres!*, podría interpretarse como una alegoría sobre el alienante arquetipo de la maternidad, impuesto por la cultura patriarcal.

Mediante una mordaz ofensiva desplegada a lo largo de su discurso visual, *Polvo de Gallina Negra* arremete contra el enajenante arquetipo de la madre para transgredirlo a través de la parodia. Batalla que se libra en el terreno de lo simbólico para criticar la función arquetípica de la maternidad sustentada por la ideología dominante para justificar y reproducir la opresión femenina: “Nos planteamos matar al arquetipo, ni los junguianos se atreverían a matar al arquetipo. Nosotras vamos a matar al arquetipo de la madre”.<sup>405</sup>

Ciertamente la maternidad es una función biológica, pero es también una función cultural. El primer aspecto tiene que ver con el sexo y es capacidad

---

<sup>403</sup> MAYER, 1997 (a) s/p.

<sup>404</sup> A través de las diversas representaciones ideológicas, la maternidad ha sido mostrada como la cualidad fundamental de la femineidad 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 es presentada, amamantando 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, 1993, p. 255.

<sup>405</sup> Entrevista personal Maris BUSTAMANTE, 1997.



Las integrantes del grupo de arte feminista *Polvo de Gallina Negra*, Mónica Mayer y Maris Bustamante

exclusiva de las hembras. El segundo es uno de los aspectos que caracteriza más claramente al *género* y en ese sentido es una función femenina.

Dentro de las funciones arquetípicas de la maternidad sus efectos se manifiestan a nivel social, simbólico y mítico. Así por ejemplo, en el mundo patriarcal 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 concibe 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>406</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 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 constituye en un poder sobre *los otros* emanado de ser-para y de-los-otros. La opresión de la mujer no impide que las mujeres tengan poderes y subyuguen a otros, o lo ejerzan para afirmarse.<sup>407</sup>

---

<sup>406</sup> LAGARDE, 1993, p. 386.

<sup>407</sup> LAGARDE, 1993, p. 417.

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>408</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>409</sup>

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*, puede leerse como un repudio a la función de las imágenes arquetípicas de la maternidad sustentadas por la ideología dominante, que niegan a las mujeres la posibilidad de asumirse como seres autónomos con todas las implicaciones que esto representa, como el poder decidir sobre su cuerpo, su sexualidad, su vida, su destino. Su cuestionamiento plantea un duro ataque contra la construcción simbólica de la maternidad dentro de la sociedad patriarcal, no contra la función biológica de la maternidad como tal. Por ello la crítica feminista de *Polvo de Gallina Negra* deconstruye estas imágenes

---

<sup>408</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 idiosincracia 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. VARGAS MARTÍNEZ, 1999, s/p.

<sup>409</sup> PAZ, 1963, p. 60.

arquetípicas de la maternidad a través del humor y la ironía para subvertir su poder simbólico.

*Madre por un día*, fue título del *performance* efectuado el año de 1987 dentro del programa de televisión *Nuestro Mundo* conducido por Guillermo Ochoa, a través del canal 2 de *Televisa*. Dicho evento formó parte del *Proyecto Visual ¡Madres!*, realizado por el grupo *Polvo de Gallina Negra* especialmente para los medios de comunicación.

El tema del *performance* giró en torno a la maternidad. Por ello uno de los objetivos que se plantearon las artistas consistió en 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>410</sup> pero además ante la incapacidad para concebir, los varones han generado un sentimiento de poder, que se ha traducido en la justificación de la dominación de las mujeres:

(...) 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>411</sup>

---

<sup>410</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, 1993, p. 252.

<sup>411</sup> Entrevista personal Mónica MAYER, 1997.

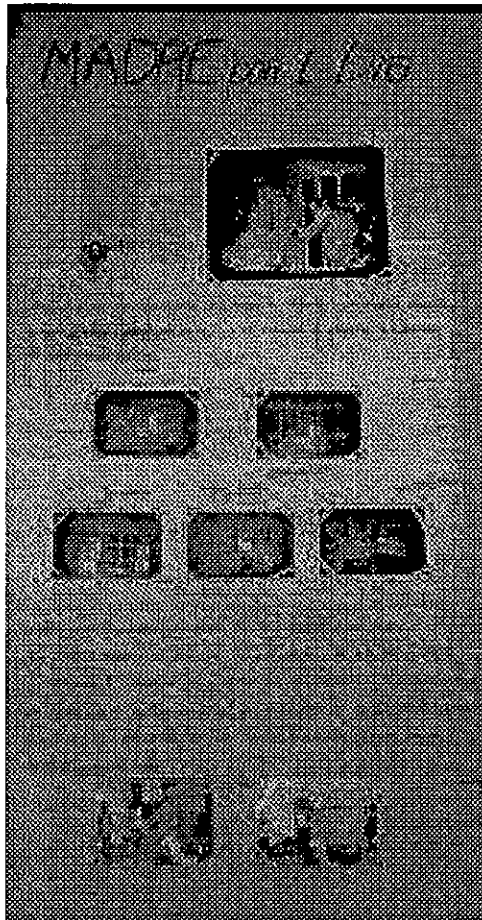


Aspecto del *performance Madre por un día*, efectuado en el programa *Nuestro Mundo* con la colaboración de Guillermo Ochoa



Guillermo Ochoa "padeciendo" los efectos del embarazo





Aspectos del *performance* intitulado *Madre por un día*, realizado en la TV, a cargo del grupo de arte feminista *Polvo de Gallina Negra*, con la participación de Guillermo Ochoa

Derivado de este planteamiento, las artistas Mónica Mayer y Maris Bustamante, se propusieron idear un evento en el que pudieran sensibilizar al público en general, sobre la función de la maternidad como un hecho social, cuyo significado dentro de la sociedad patriarcal, ha generado incomprensión, a la vez que ha motivado la opresión femenina. Ésta fue precisamente su intención al nombrar “madre por un día”, a un representante del género masculino, a un líder de opinión ampliamente reconocido dentro de los medios de comunicación como Guillermo Ochoa.

La acción se desarrolla dentro del foro del programa, frente a las cámaras de televisión con una duración aproximada de 20 minutos. El evento 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 las artistas Maris Bustamante y Mónica Mayer procedieron a colocarse sus correspondientes vientres postizos. A continuación le suministraron a Guillermo Ochoa distintas pildoras -chochitos-, sacadas de un estuche elaborado *ex profeso*, para “producirle” los efectos del embarazo, como los mareos, las náuseas, los antojos, etc. También sacaron del estuche 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 simbólicos 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.

Finalmente y con el propósito de invitar al público a participar en el concurso *Carta a mi madre*, organizado por el grupo *Polvo de Gallina Negra*, dentro del proyecto *¡Madres!*, Mónica Mayer mostró una muñeca de ventrilocuo que llevaba un parche sobre el ojo, emulando a la perversa madre Catalina Creel, famoso personaje de la telenovela *Cuna de lobos*, muy comentada en esa época.

El objetivo de Mayer, consistía en utilizar a la muñeca para poder hablarle a la madre. Esta 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>412</sup>

Cabe señalar que 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 estaban efectuando constituía una obra de arte: “¿Y todo esto es una obra de arte? “¿Esto es una obra de arte, la que estamos haciendo? A lo que Maris Bustamante respondió “Sí, lo invitamos a esta acción plástica”. Ochoa replicó, “¡no! por el arte lo que sea”.

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

La reacción del público ante este evento de acuerdo con el testimonio de Mónica Mayer fue la siguiente: “El público inmediatamente respondió: los hombres profundamente ofendidos y muchas mujeres fascinadas.”<sup>413</sup>

A través de *Madre por un día*, se podría decir que operan distintas tácticas deconstructivas como parte de la estrategia del *performance* feminista. Una de ellas sería la de utilizar las imágenes opresoras para parodiarlas y criticar plásticamente los estereotipos femeninos creados por las diferentes tecnologías del *género*. Otra táctica, es aquella que deconstruye el discurso de la representación dominante, al instaurar 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

---

<sup>412</sup> Videocienta, programa *Nuestro Mundo*, 1987.

<sup>413</sup> MAYER, 1997 (a), s/p.

presentarlo 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>414</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>415</sup> De esta forma se rompe con estructuras de visión convencionales y se quebranta la proliferación voyerista del cuerpo femenino contruido 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. El hecho de conminar a Guillermo Ochoa a experimentar la maternidad, puede interpretarse como una alusión a la disociación que el *género* ha introducido entre la maternidad biológica y la maternidad social. Esto significa que en una cultura en donde las relaciones entre los sexos están determinadas de acuerdo con un esquema de pensamiento de oposiciones binarias, las funciones relativas a cada sexo 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 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>416</sup>

Inclusive se llegó a argumentar que hace miles de años las diferencias biológicas, en particular las que se refieren a la maternidad pudieron haber sido la causa de la división sexual del trabajo, que originó la dominación de un sexo sobre otro al establecer la repartición de una serie de funciones y tareas sociales.

---

<sup>414</sup> NEAD, 1998, p. 110.

<sup>415</sup> NEAD, 1998, p. 110.

En la actualidad esta posición está superada. Para Evelyne Sullerot "es mucho más fácil modificar los hechos de la naturaleza que los de la cultura".<sup>417</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>418</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>419</sup>

En este sentido, la propuesta visual de *Polvo de Gallina Negra*, podría interpretarse como una invitación a romper con estos esquemas de pensamiento, al invocar a un nuevo modelo de maternidad/paternidad donde los varones también participen de las funciones que el *género* ha monopolizado para un sólo sexo. Si bien es cierto que los avances tecnológicos y científicos de la sociedad contemporánea han propiciado el que las mujeres se hayan "liberado" de una considerable carga respecto a su papel tradicional. No menos paradójico resulta, el que el abandono de las mujeres de la esfera doméstica a la pública, haya sido compensado por un movimiento paralelo de los hombres en el sentido inverso. Situación sumamente grave ya que como apunta María Jesús Izquierdo,<sup>420</sup> esto está conduciendo a una masculinización de la sociedad, acompañada de una masculinización tanto de los machos como de las hembras humanas. Fenómeno que puede acarrear pésimas consecuencias para las relaciones sociales:

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>421</sup>

---

<sup>416</sup> Cf. LAMAS, 1996 (a), p. 107.

<sup>417</sup> Citada por LAMAS, 1996 (a), p. 107.

<sup>418</sup> LAMAS, 1996 (a), p. 107.

<sup>419</sup> LAMAS, 1996 (a), p. 107.

<sup>420</sup> IZQUIERDO, 1985, p. 10.

<sup>421</sup> IZQUIERDO, 1985, p. 10.

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

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

Cabe señalar que los soportes que utilizan las artistas en cada uno de sus eventos, cuando no son sacados de su contexto original, son diseñados y fabricados por ellas mismas. En este caso se dieron a la tarea de manufacturar con material de unicel las estructuras que denotarían el prominente vientre materno, o el estuche para “provocar” los efectos del embarazo, así como 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 Marchan 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 un auténtico estímulo conceptual para la conciencia del espectador.<sup>422</sup>

Continuando con la lógica de este *performance*, la muñeca que utiliza Mayer, connota un instrumento de adiestramiento de la alienación de las

---

<sup>422</sup> MARCHAN FIZ, 1986, p. 221.

mujeres.<sup>423</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>424</sup>

En el juego la muñeca representa el ámbito de la imaginación, 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>425</sup> Asimismo, Mayer aborda el imago de la madre terrible, a través del personaje de Catalina Creel, con el propósito de confrontar el arquetipo de la buena madre.

En el caso de la pequeña corona, ésta connota el lugar común que alude a la mujer como “reina del hogar”, ironizando la imagen estereotipada de la sociedad patriarcal. La imagen es por demás contundente cuando se muestra a la “reina del hogar” portando su mandil que por definición la convierte en esclava y sierva de esa sociedad que la proclama como tal.

Sumamente interesante resulta el impacto visual que logra 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 ponerse en el papel del *otro* y tomar conciencia de la opresión femenina sustentada en argumentos biologicistas.

---

<sup>423</sup> Victoria Sau, considera que la relación hija-madre constituye una de las relaciones más dramáticas, porque a través de ella, la madre se ve obligada a transmitir a la hija la opresión, discriminación y explotación que ella misma sufre. Citada por LAGARDE, 1993, p. 427.

<sup>424</sup> LAGARDE, 1993, p. 399.

<sup>425</sup> En *Mi madre/yo misma*, Nancy Friday concluye que la relación que se establece 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, 1993, p. 427.

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 a la maternidad.

En este contexto el trabajo de las artistas feministas resulta una ardua tarea, al tratar de transgredir los cánones socioculturales impuestos por el *habitus*, el cual genera a través de las prácticas individuales y colectivas, conductas de acuerdo a esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción. Bourdieu afirma que la identidad sexual, surge ante la concientización 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 puesta al descubierto, a través de la subversión simbólica de las imágenes.

Finalmente habría que mencionar que por su riqueza conceptual, el arte del *performance* se presta a múltiples lecturas, lo que sin duda permite a las/los artistas estructurar su discurso visual de una forma más crítica y libre que en otros géneros artísticos como el teatro convencional por ejemplo.

También es importante 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* se pueda realizar en cualquier espacio. Hay que recalcar que al 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 una actitud más reflexiva y crítica 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, al abordar temáticas de *género*, que mediante distintas estrategias deconstructivas, intenta subvertir el discurso de las diferencias basadas en el sexo sustentado por la ideología dominante.

El año de 1988 el grupo *Polvo de Gallina Negra* participa en los festejos conmemorativos del día de la madre con un proyecto plástico intitulado *3 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 de 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 plástica *Performance gráfico para una madre*. Y finalmente su 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 las cuales se incluía la despenalización parcial del aborto. No obstante debido a las controversias suscitadas en todo el país por esta decisión, dicha modificación fue suspendida temporalmente el 31 de diciembre, para finalmente quedar suspendida debido a las presiones ejercidas por la Iglesia Católica, el Grupo Pro-vida y el Partido de Acción Nacional (PAN).

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 pro de la despenalización del aborto y en protesta por la suspensión a la modificación del artículo 136 relativo a las posibles razones para practicar un aborto.

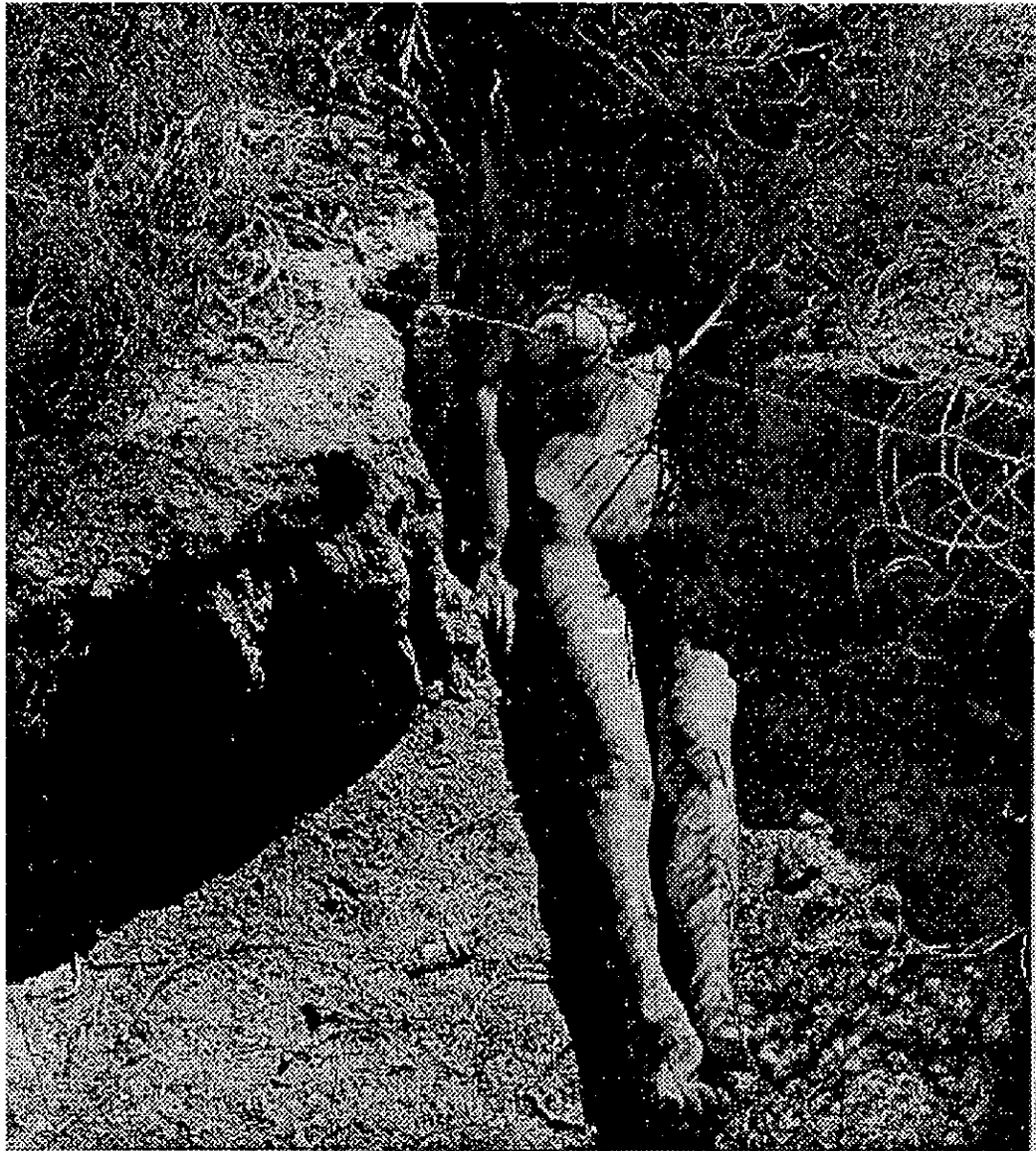
Las integrantes del grupo *Polvo de Gallina Negra* marcharon con pancartas en favor de la maternidad voluntaria, vestidas con sus enormes vientres postizos



## MANTENER EL DEBATE

Las integrantes del grupo *Polvo de Gallina Negra* hicieron acto de presencia en la manifestación en apoyo a la despenalización del aborto el año de 1991





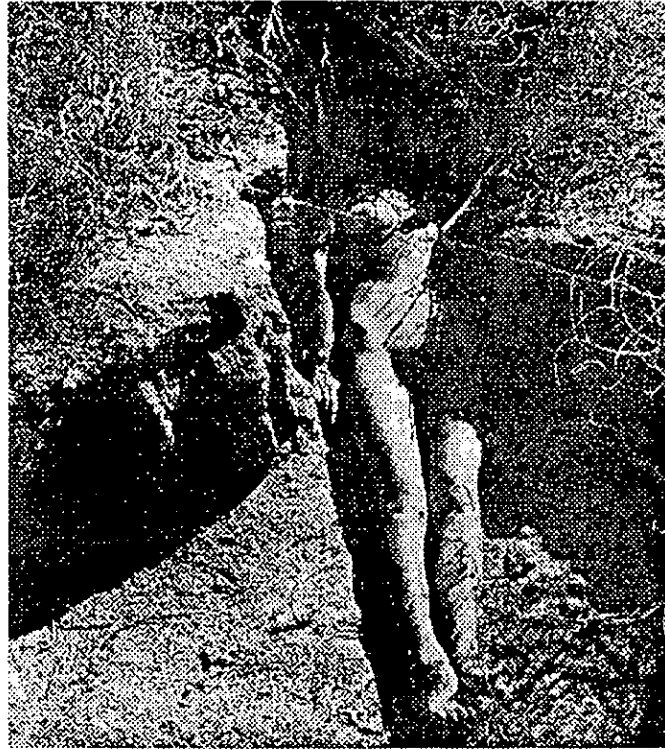
Eugenia Vargas Danalis



Galería

# MUJERES POR LA DESPENALIZACION DEL ABORTO

El tema de la despenalización del aborto suscitó el interés de las mujeres artistas



Eugenio Vargas Domínguez



Galería

# MUJERES POR LA DESPENALIZACIÓN DEL ABORTO

Exposición en apoyo a la despenalización del aborto, Galería Celia Calderón



Integrantes del grupo de arte feminista *Polvo de Gallina Negra*, hacen acto de presencia en la manifestación en pro por la despenalización del aborto

de uncel y sus mandiles. Habría que recordar que ésta no fue la primera vez que las artistas feministas se integraron a las manifestaciones en pro por la despenalización del aborto, ya que el primer antecedente se remonta al año de 1979. 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 importante 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>426</sup>

Las manifestaciones con carácter de evento plástico, no fueron las únicas que abordaron el tema del aborto. El año de 1989 se presentó en la *Galería Celia Calderón*, la exposición intitulada *Mujeres por la despenalización del aborto*, planeada para el mes de mayo, instituido como el mes de la salud materna.

Participaron veintisiete artistas entre las que se encontraban Leticia Ocharán, Noemí Ramírez, Olga Dondé, Lourdes Grobet, Fany Rabel, Nunik Sauret, Elena Villaseñor, por citar algunas. Destacó en esta exposición la ambientación hiperrealista de un baño y un closet donde se mostraban los diferentes objetos utilizados en la práctica de un aborto clandestino para simbolizar lo que significaba este doloroso acto.

Otra de las diversas actividades que realizó el grupo *Polvo de Gallina Negra*, la constituyó la instauración de los denominados premios *Polvo de Gallina Negra*, que de 1990 a 1994, consistieron en participaciones periodísticas en el diario *El Universal*. A través de estas intervenciones el grupo satirizaba a las/los artistas o exposiciones que a su consideración incurrían en posturas sexistas, mediante el otorgamiento de distintas menciones "honoríficas" a los ganadores.

Después de diez años de existencia el grupo *Polvo de Gallina Negra* llegó a su término el año de 1993, ya que las artistas determinaron que se había cumplido su ciclo de vida. Asimismo decidieron que había llegado el tiempo de separarse para seguir consolidando sus propuestas individuales:

---

<sup>426</sup> MAYER, 1984, p. 14.

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 tí me mencionan a mí y donde me mencionan a mí te mencionan a tí. 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>427</sup>

No obstante las integrantes de *Polvo de Gallina Negra* dejaron abierta la posibilidad de revivir el grupo, si en un momento dado se presentara la ocasión de intervenir como artistas feministas.<sup>428</sup>

### 2.2.3 Bio-arte

El tercer grupo de arte feminista denominado *Bio-arte*, se creó en noviembre de 1983. Estuvo integrado por Nunik Sauret, Roselle Faure, Rose Van Lengen y Guadalupe Garcia y Laita.

El principal objetivo de *Bio-arte* se enfocó en realizar propuestas visuales con el tema de las transformaciones y metamorfosis biológicas de la mujer. Su nombre se deriva de esta idea.

En la efímera existencia del grupo *Bio-arte*, en tanto que duró un año, su primera participación se realizó en noviembre de 1983 en el Museo Nacional de Arte, dentro del coloquio denominado *Bordando sobre la Escritura y la Cocina*, con una instalación plástica sobre el tema de la comida intitulada *Con las manos en la masa*.

Participaron en el coloquio artistas plásticos, escritores, actrices y críticos de arte. Los organizadores señalaron que pretendían abordar, “de manera antisolemne, informal, gozosa, 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,

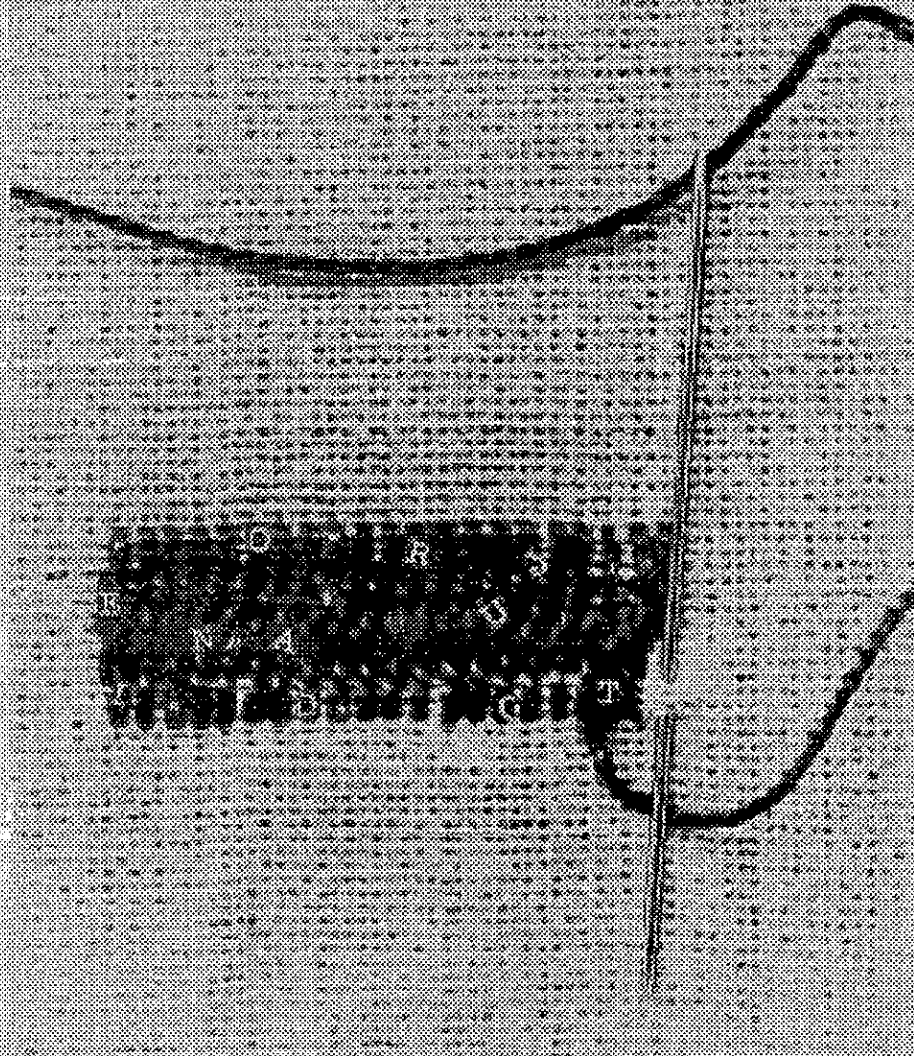
---

<sup>427</sup> Entrevista personal Maris BUSTAMANTE, 1997.

<sup>428</sup> Entrevista personal Maris BUSTAMANTE, 1997.

# BORDANDO

SOBRE LA ESCRITURA Y LA COCINA



CON LAS MANOS EN LA MASA • TEXTILES Y TEXTUALES • EL MACRIBLAJE  
SAN NARCISAS Y LA MODA • PEPLOPISMO • CASA DE MÚJICAS • EL CUERPO ENTERO  
EN LA ESCRITURA • EL HECHO SE BOMBE POR LO MÁS DELGADO • CALIGRAFÍAS  
MÉJORES NACIÓNAL DEL CARTE

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Exposición en la que participó el grupo de arte feminista *Bio-arte*

escenificaciones dramáticas y, además, disertaciones teóricas y lecturas que complementen la práctica”.<sup>429</sup> Los temas que se discutieron en el coloquio 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, María Luisa Puga, Margo Glantz, Tununa Mercado, Marta Chapa, Julieta Egurrola, Olivier Debrouse, Esther Seligson, Elena Urrutia, Miriam Moscona, Tomara Kamenszain, Diana Bracho, Magali Lara, Carmen Boullosa y Fabianne Bradu.

El año de 1984 Bio-arte colaboró en el evento organizado por el grupo *Tlacuilas y Retrateras*, en la Academia de San Carlos sobre la *Fiesta de quince años* con el *performance* intitulado *Nacida entre Mujeres*. Ese mismo año Bio-arte participó en la exposición *mujeres artistas/artistas mujeres* organizada por Mónica Mayer en el Museo de Bellas Artes de la ciudad de Toluca.

El grupo *Bio-arte* se desintegró a raíz de que dos de sus integrantes cambiaron su residencia al extranjero.<sup>430</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 quizá Nunik Sauret, una de las primeras artistas que se atrevió a abordar desde la autorrepresentación, la sexualidad femenina y el erotismo, temas que fueron tabúes en la plástica de mujeres en México, -por lo menos- hasta después de la irrupción cultural feminista. Al respecto la artista comenta lo siguiente:

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

<sup>429</sup> “En el Munal. Se inicia...”, *unomásuno*, 1983.

<sup>430</sup> Entrevista personal Nunik SAURET, 1999.





Nunik Sauret fue una de las artistas que en la década de los setenta se atrevió a romper con los tabúes temáticos en la plástica de mujeres en México, al plasmar en sus obras desde la autorrepresentación el erotismo femenino

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 conciente también al hombre, es importante hacerle sentir ese mundo interno que estamos descubriendo y mostrando las mujeres. Me interesa 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>431</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.

---

<sup>431</sup> SESÍN, 1986.

## CONCLUSIONES

Abordar el fenómeno de la gestación de un arte de mujeres en México con conciencia de *género*, significó emprender el estudio de la participación de las mujeres artistas en el arte, con el fin de evaluar las circunstancias sociohistóricas por las que han atravesado en su proceso de incorporación al ámbito institucional de las artes, así como de comenzar el análisis de la condición de las productoras artísticas y de las relaciones de *género* en las que se encuentran inmersas dentro del área institucional de la plástica.

Desde esta perspectiva la investigación se abocó al examen del feminismo mexicano para contextualizar sus antecedentes históricos, así como a determinar los factores políticosociales que propiciaron la emergencia de un arte feminista a principios de la década de los ochenta.

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 al interior del campo institucional de la plástica, debido a la carencia 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, etc. no contemplan el género como categoría de análisis. En consecuencia, 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 perfile estas figuras en su contexto. Sólo así podrá entenderse totalmente su significación como mujeres y como artistas.<sup>432</sup>

Por lo tanto, la vinculación entre *género* y arte, deviene de 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 a través del discurso visual artístico.

Desde la perspectiva de *género*, la historia de las mujeres artistas se reveló como una conspicua tradición, que no obstante su relevancia para la historia del arte en México, no ha sido estudiada ni valorada en su justa dimensión.

El análisis del proceso de incorporación de las mujeres artistas al mundo de las artes institucionalizadas reflejó una problemática de *género*, que se remonta desde el momento mismo en que se fundó la *Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes*, el año de 1783. Si bien la presencia de la mujer se registra desde finales del siglo XVIII, su participación quedó limitada al ámbito externo, ya que las mujeres no podían acceder a la educación artística dentro de este recinto.

Existió un arte de mujeres ligado a la Academia, en tanto que ésta convocaba a concursos abiertos en los que podían participar personas ajenas a la institución, lo que dio la oportunidad tanto a los artistas formados en talleres gremiales, como a algunas mujeres artistas de inscribir sus obras. Eran mujeres pertenecientes a las clases altas, quienes debido a su esmerada educación pudieron cultivar su vocación artística, no obstante tendrían que esperar hasta finales del siglo XIX, para dejar de ser consideradas como aficionadas y lograr ser aceptadas en la Academia, donde finalmente podrían obtener el reconocimiento que las prestigiara como artistas de carrera, legitimadas dentro del ámbito institucional de la plástica.

El fenómeno de segregación de las mujeres artistas de la Academia, responde a la mentalidad de la sociedad novohispana, que concebía que el lugar

---

<sup>432</sup> IBERO, 1993, p. 457.

de la mujer correspondía al ámbito doméstico, mientras que todas aquellas funciones ligadas con la vida pública, eran consideradas de índole masculina. Por lo tanto, se evitaba que las mujeres tuvieran actividades que las hicieran descuidar su papel tradicional de madre/esposas, o bien traspasar las fronteras de la vida privada.

Finalmente cuando las mujeres lograron ingresar paulatinamente a la Academia hacia 1870, de acuerdo con las listas que consignan su presencia, no se les permitió asistir a los cursos de modelo natural masculino, sino hasta el año de 1906, lo cual representó una desventaja en su formación al carecer del aprendizaje formal del dibujo que recibían los varones.

Todos estos factores restringieron la participación de las mujeres artistas al interior del ámbito institucional del arte, ya que su intervención estuvo limitada por su condición de *género* que las confinaba a la esfera de la vida privada, misma que impidió su acceso formal a la Academia en el siglo XVIII, y posteriormente a su ingreso a finales del siglo XIX, por la falta de continuidad profesional frente al matrimonio y/o la maternidad, la consideración de esta profesión como básicamente de hombres -ligada a la vida pública-, la imposibilidad de tomar clases de desnudo, por las dificultades para viajar, el ingreso al mercado artístico, la valoración social de su obra, etcétera.

Con las ideas de emancipación de la mujer, algunas mujeres comenzarán a cuestionar la subordinación femenina, de acuerdo a los imperativos sociales de cada época, conformando un lento proceso de ascenso del feminismo.

El panorama que ofrece el examen de la condición de las mujeres artistas en el siglo XX, narrado a través de las voces de algunas de las propias creadoras, demuestra que si bien las mujeres artistas contemporáneas han superado muchos de los obstáculos que enfrentaron sus antecesoras un siglo anterior en el ejercicio de su profesión, esto no significa que su problemática de *género* haya sido superada, simplemente se ha tornado más sutil reconocerla. Así por ejemplo, ante el reconocimiento de que en su gran mayoría las mujeres artistas pertenecen a la clase de la burguesía o bien a la clase media alta, con servicio de servidumbre y

una vida doméstica resuelta, -como en el siglo XIX- se ha soslayado el hecho de que esta situación no las ha exonerado de su papel tradicional de madre/esposas, al igual que las artistas de estratos menos privilegiados se encuentran inmersas en su rol de *género*, sólo que a diferencia de las segundas, las artistas de la burguesía ya no se supeditan a la doble jornada de trabajo. Situación similar enfrentan las creadoras ante el sistema artístico<sup>433</sup> y su organización, al tener que someterse a las pautas de *género* que aplican tanto las instituciones oficiales encargadas de ejecutar la política cultural del país, así como la crítica de arte, los/las artistas, o el público en general, ya que se encuentran determinadas por las estructuras ideológicas que impone la construcción social del *género*.

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, abocadas a “resaltar” la participación de las mujeres en el ámbito de la plástica institucional, coyuntura que fue aprovechada por las creadoras para 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 solo mujeres, en mesas redondas, conferencias, algunas publicaciones y en la creación de talleres de arte.<sup>434</sup>

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 estas artistas

---

<sup>433</sup> Que involucra a la historiografía, la crítica y la historia del arte contemporáneas, así como el comercio del arte y las instituciones artísticas.

<sup>434</sup> EDER, 1982, p. 257.

quienes plasmaron en su discurso visual la problemática de la condición femenina, la autorepresentación, el erotismo, la sexualidad y en suma la conformación de una nueva identidad femenina. A su vez estas obras reflejaron el ambiente cultural de una época en el que 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 significa. Una postura política que 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 ser abordada a finales de la década de los setenta, cuando surge un arte de mujeres cuya propuesta se centra en un nuevo contenido temático: el feminismo.

Exponentes de un arte feminista individual, Mónica Mayer, Rosalba Huerta y Lucy Santiago, fueron las primeras artistas que se autodefinieron como feministas, en la primera exposición denominada de arte feminista intitulada *Collage íntimo*, celebrada el año de 1977 en la Casa del Lago de la ciudad de México.

En este contexto la propuesta de crear un arte feminista grupal surgió como resultado de las condiciones políticosociales creadas por el movimiento de liberación de la mujer, de su influencia sobre el arte de mujeres, quienes comenzaron a desarrollar una autoconciencia de *género* que se reflejó en las temáticas de sus obras, y finalmente a la creación del curso de arte feminista impartido por Mónica Mayer de 1983 a 1984, en la Academia de San Carlos (ENAP-UNAM).

Representantes de una identidad colectiva en el arte, los grupos de artistas feministas denominados *Tlacuilas y Retrateras*, *Polvo de Gallina Negra* y *Bio-arte*, emergieron el año de 1983, centrados en distintos objetivos, pero con una misma identificación ideológica: el feminismo.

La duración de los grupos *Tlacuilas y Retrateras* y *Bio-arte*, fue de aproximadamente un año, en tanto que *Polvo de Gallina Negra*, logró una permanencia de diez años. No obstante, después de los primeros años el grupo continuó existiendo pero únicamente como rúbrica, sobre todo, en las intervenciones periodísticas de Mónica Mayer en el diario el *Universal*, en realidad la actividad artística del grupo cesó en los últimos años.

El evento más significativo del grupo *Tlacuilas y Retrateras*, lo constituyó *La fiesta de quince años*, celebrado el año de 1984 en la Academia de San Carlos, mientras que la participación más recordada del grupo *Bio-arte*, fue la instalación intitulada *Con las manos en la masa*, realizada el año de 1983 en el Museo Nacional de Arte, dentro del coloquio denominado *Bordando sobre la Escritura y la Cocina*. Por lo que se refiere al grupo *Polvo de Gallina Negra*, su proyecto plástico más ambicioso, correspondió al evento de larga duración que llevó como título *¡Madres!*, efectuado a lo largo del año de 1987.

Varios son los aspectos que plantea el análisis de la presencia de los grupos de artistas feministas en el ámbito de la plástica mexicana.

Uno de ellos se refiere a la constitución de grupos de mujeres artistas, 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 y 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 a través de la identificación ideológica de sus integrantes con el feminismo. A su vez, la identidad grupal representó una estrategia de acción colectiva, cuyo poder radicó en la unión de sus miembros para obtener fuerza en el medio cultural.

Los antecedentes inmediatos de la grupalidad en el arte se encuentran en los denominados Grupos de la década de los setenta, en los que participaron



artistas como Magali Lara, Maris Bustamante, Lourdes Grobet, Carla Rippey, Rowena Morales, entre otras.

La dinámica de trabajo de los grupos de artistas feministas se asemejó a la forma de trabajo desarrollada en el movimiento de mujeres, como el pequeño grupo o núcleos de concientización, donde las artistas realizaban una labor de autorreconocimiento a través de 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 a través de las aportaciones individuales, dando como resultado la construcción de una poética colectiva, al tiempo que 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 a sus propias leyes internas de funcionamiento para diseñar sus estrategias y proyectos artísticos.

Otro aspecto a señalar respecto a los grupos de artistas feministas, es la riqueza de los medios artísticos empleados para estructurar su discurso visual. Mediante la producción artística de los grupos *Tlacuilas y Retrateras*, *Polvo de Gallina Negra* y *Bio-arte*, se puso de manifiesto la versatilidad de sus integrantes a través del manejo de los múltiples géneros artísticos utilizados como la gráfica, el arte correo, el dibujo, el *collage*, la pintura, la instalación, la ambientación, la fotografía, etcétera, no obstante, el género más recurrente fue el *performance*. Podría decirse que lo que más caracterizó la actuación de los grupos fue su preferencia por el arte conceptual, lo que explica su inclinación al *performance*.

Quizás por el carácter deconstructivo que intrínsecamente posee el *performance*, haya sido 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 desafiante a todos los convencionalismos del arte tradicional, cuestionando los mismos fundamentos, definiciones y conceptos ortodoxos del arte.

El *performance* es un tipo de autorepresentación en donde el artista se constituye a sí mismo como el principal agente transmisor del concepto dentro de 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 papel tradicional de espectador, al involucrarlo dentro de un evento que transcurre en un tiempo presente, inmediato, efímero. Asimismo, 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 artistas feministas.

De espíritu rebelde y caprichoso el *performance* podría ser descrito como una expresión artística de "usar y tirar" debido a que 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 en contra de la sacralización de los objetos. De ahí que resulte un género artístico difícil de definir y de clasificar. Quizás por esta razón ha sido marginado de los espacios culturales convencionales (museos, galerías, libros, catálogos). Sin embargo, debido a sus características intrínsecas resulta muy atractivo para aquellos/aquellas artistas cuyas estrategias deconstructivas se identifican con este medio de expresión destructor por antonomasia. Sobre todo, si se toma en cuenta que la actitud más importante para el artista contemporáneo no es tanto la de producir obras de arte, como cuanto 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.

Radicales en sus posturas estéticas y políticas, las artistas feministas integraron el *performance* a su propuesta plástica para transgredir la representación del *género* del discurso dominante.

También es importante destacar la utilización del humor como una táctica deconstructiva dentro del discurso visual de *Polvo de Gallina Negra*.

El feminismo se ha enfocado en desnaturalizar y cuestionar los discursos hegemónicos que sostienen que el poder/conocimiento es masculino, en este sentido, la estrategia feminista consiste en deconstruir estos discursos por medio de técnicas desestabilizadoras que buscan desestructurar el orden patriarcal. Jean Franco sostiene que "(e)sta 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>435</sup>

Estrategias que en el caso del grupo *Polvo de Gallina Negra* están presentes en la estructuración de su discurso visual, desempeñan un papel determinante para subvertir el *género*. Así la utilización del humor y la ironía se tornan en 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 éstos valores. Precisamente ahí radica la eficacia de la ironía, gracias a ella la conciencia feminista deconstruye con fino humor negro la intolerancia de las diferencias basadas en el sexo.

Otra estrategia utilizada por las artistas feministas 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 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>435</sup> De esta manera el arte feminista se afirma como un arte transgresor que intenta contradecir la diferencia sexual dentro de la cultura patriarcal para subvertir las fronteras del *género* del discurso hegemónico de la representación.

En esta perspectiva los discursos visuales de los grupos de artistas feministas *Tlacuilas y Retrateras*, *Polvo de Gallina Negra* y *Bio-arte*, reflejaron el derecho a la autorrepresentación ejercido por sus artistas a través de temáticas subversivas en las que se atrevieron a plasmar el erotismo, el cuerpo, la sexualidad, a partir su alteridad subjetiva, construyendo su propia mirada. Asimismo, cuestionaron con fino humor negro la violenta relación de las relaciones de *género*, como el machismo, el aborto, la maternidad, la doble jornada de trabajo, la violación, los estereotipos femeninos, etcétera, a partir de la construcción de un discurso simbólico que deconstruye los valores de *género* de la sociedad patriarcal.

Por todo lo anterior, la presencia de los grupos de artistas feministas puede considerarse como representativa del espíritu cultural de una época marcada por el feminismo, como lo testimonian sus obras, que merece ser evaluada.

Es importante porque planteó la condición de las mujeres artistas y las relaciones de *género* en las que se encuentran inmersas dentro del sistema artístico y su estructura, y la manera en que este impide su plena participación. Es significativa porque simbolizó el afán de las artistas feministas en promover una nueva identidad femenina mediante la autorrepresentación. Asimismo, porque

---

<sup>435</sup> FRANCO, 1993, p. 280.

<sup>436</sup> Citada por NEAD, 1998, p. 113.

denunció a través de una mirada crítica la problemática femenina, utilizando el feminismo como herramienta política de concientización de la sociedad de la marginación y opresión de las mujeres dentro de 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 los grupos de artistas feministas, constituye un fenómeno inédito de auto-organización de las productoras artísticas con un discurso ideológico de *género*, representan la culminación del proceso de las artistas que pintan con conciencia de *género*, comenzado a mediados de la década de los setenta. Sus integrantes enfrentaron el reto de asumirse como artistas feministas, aun a riesgo de ser estigmatizadas por la intolerancia de la machista sociedad mexicana.

Finalmente hay que mencionar los factores que intervinieron en la falta de resonancia del fenómeno de los grupos de artistas feministas dentro del contexto de la plástica en México.

Uno de ellos fue la utilización 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 a nivel testimonial y crítico, no ha permitido tomar conciencia, no sólo de sus características sino de su existencia misma.<sup>437</sup>

Entre los obstáculos que enfrenta la reconstrucción de una obra-evento, se encuentran los siguientes: a) el que hasta la fecha no se ha desarrollado una metodología de análisis *ex profeso* para este tipo de obras, b) que la obra-evento, no esta 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 y documentación de este

---

<sup>437</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 plantea esta reflexión y propone una metodología de análisis, es la tesis de licenciatura en Historia del Arte, realizada por Issa María BENÍTEZ, 1997.

tipo de arte, f) la falta de reseñas hemerográficas, g) la escasez de archivos de autor, entre otros.<sup>438</sup>

En este contexto, intentar el análisis global de una obra-evento de naturaleza efímera representa un proceso de reconstrucción sumamente complejo, en tanto que el resultado final está determinado por múltiples factores, entre los cuales la documentación deviene en un elemento esencial en las obras no convencionales, ya que testimonia su existencia convirtiéndose en la única posibilidad de acceso a ellas y por ende de la supervivencia histórica de las mismas. Su función y existencia resultan vitales tanto para el historiador como para el crítico de arte contemporáneos.

Asimismo, el acceso a la documentación de las obras de arte que enfatizan lo efímero, plantea un tratamiento y una concepción totalmente distinta y novedosa respecto a la documentación que presentan las obras del arte tradicional. Por un lado, cumplirá la función de testimoniar, explicar y justificar a la obra, o su idea, por otro, esta documentación adquirirá el estatuto de objeto artístico al haber formado parte del universo de la obra, sobre todo si se considera que los documentos originales pueden ser publicados en forma de libro de arte o exhibidos por medio del discurso museográfico.

En el caso de los eventos descritos, los documentos testimoniales de los mismos, es decir los 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 como de la crítica- catálogos, e invitaciones, o descripciones del evento, etcétera, medios que anteriormente habían permanecido al margen de la obra de arte.

En la presente investigación, en los casos en los que la documentación lo permitió, existe la descripción y análisis de la obra-evento, mientras que en otros, nada más se hace referencia a la obra, sin profundizar en los datos referenciales

---

<sup>438</sup> Cf. BENÍTEZ, 1997, pp. 52-60.

sobre el contexto y desarrollo del evento en general, y sobre la percepción e impacto que suscitó sobre los espectadores y la crítica de arte.

El siguiente factor de análisis sobre la resonancia del arte feminista, radica en la ausencia de una crítica feminista del arte en México. De suma importancia resulta el hecho de que al introducir las artistas feministas temáticas subversivas que cuestionan los valores de *género* del discurso visual hegemónico de la representación, exijan ser analizadas desde el punto de vista de la propia crítica feminista del arte. Esto significa que tanto la valoración de una obra realizada por una mujer, o el examen de contenido de una obra feminista, sustentados en un prejuicio de *género*, deben ser desenmascarados y estudiados de acuerdo con los parámetros de la teoría feminista del arte, 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>439</sup>

En cuanto a la evaluación de los grupos de artistas feministas hecha por los/las críticos/as de arte e investigadores entrevistados como Alberto Híjar, Raquel Tibol, Rita Eder y Sofía Rosales, sus juicios coincidieron en señalar, que no obstante, que los grupos de artistas feministas se hayan autoproclamado como

representativos de un arte feminista en México, a partir de haber hecho explícita su militancia política, no deben considerarse como los exponentes más representativos de un arte feminista, simplemente porque han existido otras artistas en el pasado e 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 la crítica de arte Raquel Tibol, la clave de un arte con conciencia de *género*, no se encuentra en los grupos de artistas feministas, sino en las individuales, en las obras de artistas como Aurora Reyes, Fanny Rabel, Carla Rippey, Magali Lara, Georgina Quintana, Pat Badani o Dulce María Núñez, que sin tener un discurso visual panfletario u obvio, adquiere una profundidad de contenido más elocuente.<sup>440</sup>

Para el crítico de arte Alberto Híjar, el punto de partida del análisis del arte feminista se encuentra no en el estudio aislado de las artistas plásticas, sino en el examen global de otros campos de las prácticas artísticas y sobre todo, de las prácticas culturales. Así por ejemplo:

(...) las más difundidas de las mujeres artistas, me parece que tienen un profundo desconocimiento político de lo que ocurría 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

---

<sup>439</sup> ECKER, 1986, p. 19.

<sup>440</sup> Entrevista personal Raquel TIBOL, 1999.



circulación. Esto no tuvo ninguna consecuencia política. De manera que esto es la enorme limitante.<sup>441</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 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 que 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:

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 fresas.<sup>442</sup>

Alberto Híjar concluye que frente a la producción artística de los grupos de artistas feministas, 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 y la familia y la vida, sino que presenta la obra, confiando en el poder que ésta tenga, ésto me parece mucho más importante a la larga que esos eventos fallidos intimistas.<sup>443</sup>

---

<sup>441</sup> Entrevista personal Alberto HÍJAR, 1999.

<sup>442</sup> Entrevista personal Alberto HÍJAR, 1999.

<sup>443</sup> Entrevista personal Alberto HÍJAR, 1999.

Por su parte la crítica de arte 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 que 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>444</sup>

En cuanto a los anteriores testimonios, ciertamente se puede hacer un cuestionamiento sobre la calidad de la producción artística de los grupos de artistas feministas y de 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, ya que resulta incongruente el querer sustentar una crítica sobre este género de producciones ajenas a la tradición, empleando los métodos y las teorías del arte convencional.

Situación que 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. Ya que en el caso que nos ocupa, estas manifestaciones artísticas tomaron por sorpresa a la crítica,

---

<sup>444</sup> Entrevista personal Sofía ROSALES, 1997.

quien se tornó reticente y desconfiada, o simplemente las ignoró, y si bien cuando las analizó lo hizo empleando los criterios ortodoxos del arte.

En este contexto a lo largo de la década de los ochenta:

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>445</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 que resulta vital para la reconstrucción de las obras de carácter efímero.

Es así que al carecer la crítica de herramientas teóricas y metodológicas para abordar las expresiones artísticas no convencionales, asumió que tanto las obras como los/las artistas no eran dignos exponentes del arte, ya que su examen se hacía en función de los parámetros teóricos del arte ortodoxo. Circunstancia que resultó en detrimento de las/los artistas, quienes fueron ignorados o bien fueron evaluados por un crítica no especializada en estos lenguajes que no respondió a sus expectativas. Así no sólo los grupos de artistas feministas, sino los/las artistas que realizaban arte no tradicional enfrentaron esta terrible situación.

En esta perspectiva, la crítica impidió la retroalimentación, superación y autoanálisis de los/las artistas a través del diálogo constructivo, ya que si bien en muchos de los casos los/las críticas asistían a los eventos de factura eminentemente efímera, frente a su incapacidad de análisis, no escribían o externaban una opinión al respecto:

El arte efímero y conceptual tienen 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

---

<sup>445</sup> BENÍTEZ, 1997, p. 27.

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>446</sup>

Efectivamente una de las causas que ha impedido una adecuada asimilación de los lenguajes artísticos no ortodoxos 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, que difunda estas propuestas que rompen con estructuras de visión convencionales y reclaman un cambio de percepción por parte 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 en una utopía, ya que la realidad demuestra que el que verdaderamente politiza el destino de la obra de arte es el Estado, quien propaga los gustos y los modos de consumirla. Por tanto, es el Estado primero y luego el consumidor los que concretan el destino político de la obra. Esto también se refiere a los valores de *género* que aplican las instituciones culturales, la crítica de arte, el público, así como los/las artistas.

Otro aspecto que es necesario aclarar es el de la autoproclamación de los grupos de artistas feministas, ya que ésta obedeció al propósito de sus integrantes de hacer explícita su ideología de *género* a través del arte.

---

<sup>446</sup> BENÍTEZ, 1997, p. 109.

Efectivamente existió un arte de mujeres con conciencia de *género* anterior a la emergencia de los grupos de arte feminista, sólo que en el caso de los grupos de artistas feministas, éstos asumieron el reto de enfrentar su postura política en el arte a través del 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>447</sup>

Con la emergencia de los grupos de artistas feministas se hace explícito el discurso feminista en el arte, simbolizan la culminación de la gestación de un arte con conciencia de *género*. Constituyen la expresión de una época cultural marcada por el movimiento social del feminismo que se reflejó en la plástica.

Finalmente hay que mencionar la desvinculación del movimiento de liberación de la mujer de los grupos de artistas feministas.

Quizás una de las causas que originaron la 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 social y legal, descuidando el examen de la problemática de la mujer en las artes visuales.

No obstante 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 las artistas feministas colaboraban en la parte plástica con exposiciones u obra-eventos, no se logró consolidar el apoyo del movimiento hacia la causa de los grupos 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

---

<sup>447</sup> TIBOL, 1990-1991, presentación.

hicimos varios intentos y nunca hubo una relación. Yo me imagino que por que 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 tu te fijas lo que tiene de artes plásticas es mínimo, se sigue notando ese silencio.<sup>448</sup>

Varias son las razones que las artistas feministas han esgrimido en torno a esta situación. Una de ellas se refiere el carácter antisolemne e irreverente que adoptaban sus obra-eventos, cuyo discurso visual abordaba los temas más escabrosos de la condición femenina a partir del humor y la ironía. Propuesta que 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, de la problemática de la condición de las mujeres artistas, pero sobre todo, estaban ajenas a los procesos plásticos contemporáneos, desinformadas acerca de las propuestas artísticas que manejaban las artistas feministas, como los lenguajes conceptuales y las estéticas no tradicionales, como lo confirma el 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 lo 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

---

<sup>448</sup> Entrevista personal Magali LARA, 1998.

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 si había artistas, incluso el primer poster sobre el feminismo lo hizo Leonora Carrington, fue el primer poster que tuvo el feminismo en México.<sup>449</sup>

Testimonio que concuerda con el de Magali Lara, para quien:

Las feministas de aquí no tenían conocimiento, ya sabes 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 una vindicación artística tenía que ver con una parte muy sexual, muy del cuerpo, muy escatológica, y ya sabes muy anárquica. A mí me interesaba esta parte de la mujer, me interesaba este trabajo que tenía que ver con sexualidad y con sentimientos, y que no estaba permitido, era un tema de mal gusto en ese entonces.<sup>450</sup>

Quizá 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 del 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 era sustentar una base teórica. De ahí, que no coincidiera la teoría fundamentada en una previa conceptualización y la teoría basada en cimientos empíricos. Situación que ciertamente reflejó la fragilidad de contenido teórico de los eventos plásticos de los grupos de artistas feministas.

---

<sup>449</sup> Entrevista personal Ana Victoria JIMÉNEZ, 1999.

<sup>450</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, 1994 (b).

En opinión de la crítica de arte 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>451</sup>

No obstante cabe señalar la ayuda que recibieron los grupos de artistas feministas por parte 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 a través de diversos espacios creativos dentro de los medios de comunicación. Apareció el boletín *Cihuatl. 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 el año de 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. En 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, Bertha 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>452</sup>

A través de diferentes programas televisivos entre los que se encuentran *De 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

---

<sup>451</sup> Entrevista personal Raquel TIBOL, 1999.

<sup>452</sup> MAYER, 1990 (d).



cargo de Marta de la Lama, *Entre Amigos*, -canal 7 Imevisión- *Hoy Mismo*, -canal 2 Televisa- *Nuestro Mundo*, -canal 2 Televisa- ambos con Guillermo Ochoa, las artistas feministas tuvieron la oportunidad de ser entrevistadas y de realizar sus *performances*, para transmitir su propuesta artístico-feminista. Este 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>453</sup>

De esta manera los grupos de artistas feministas encontraron un gran apoyo para la divulgación de sus propuestas artísticas por parte de mujeres inteligentes y solidarias, quienes a través de sus distintos programas colaboraron para que las artistas feministas expusieran sus ideas respecto a la relación entre arte y feminismo.

En esta perspectiva la presencia de los grupos de arte feminista dentro del contexto de la plástica en México, representó el espíritu cultural de una época marcada por feminismo, al mismo tiempo que hizo explícito el discurso visual del arte de *género*, a partir del reconocimiento de la militancia de las artistas feministas.

En conclusión el estudio de la gestación de un arte con conciencia de *género* que culminó con la emergencia de los grupos de arte feminista, 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, y por ende, ha contribuido en la construcción de una nueva representación de la identidad femenina en el arte.

---

<sup>453</sup> MAYER, 1990 (d).

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

### **ABELLEYRA, Angélica.**

**1985:**

"Rowena Morales y Carlos Aguirre", México, *La Jornada*, 13 agosto.

**1987:**

"'El parto por el arte' propone la artista. Del feminismo quedó atrás lo panfletario: Mónica Mayer", México, *La Jornada*, 29 septiembre.

**1988:**

"Poespacios, obra reciente de la artista Carolia Paniagua: el feminismo desecha los valores femeninos:", México, *La Jornada*, 24 febrero.

### **ABREU, Juana Inés.**

**1999:**

"Chabela Villaseñor, perfil de una época", en *Chabela Villaseñor perfil de una época*, Catálogo, México, Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

### **ACHA, Juan.**

**1979:**

*Arte y Sociedad: Latinoamérica*. "El sistema de producción", México, Fondo de Cultura Económica.

**1986:**

*Arte y Sociedad: Latinoamérica*. "El producto artístico y su estructura", México, Fondo de Cultura Económica.

**1993:**

"De la modernización a la posmodernidad 1970-1990.", en *Las Culturas Estéticas de América Latina*. México, UNAM., Cap. VI. pp. 172-197.

"Agresión contra Escapes Pornoíconos."

**1999:**

México, *La Jornada*, 9 noviembre, p. 36.

### **AGUADO, José Carlos y María Ana PORTAL.**

**1991:**

"Tiempo, espacio e identidad social", México, *Alteridades*, UAM-Iztapalapa.

**AGUSTÍN, José.**

**1992 (a):**

*Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970.* México, Editorial Planeta,  
(Colección Espejo de México).

**1992 (b):**

*Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1988.* México, Editorial Planeta,  
(Colección Espejo de México).

**1996:**

*La contracultura en México,* México, Grijalbo.

**ALCANTAR FLORES, Arturo.**

**1989:**

"Expositoras de la ENAP. Se quejan de "La Mujer en la Plástica", México, *Excélsior*, 11 mayo.

**ANDRADE, Lourdes.**

**1989-1990:**

"De amores y desamores: Relaciones de México con el surrealismo." en *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo.* Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid. Centro Atlántico de Arte Moderno.

"Antología de una multientrevista."

**1976:**

México, *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, No. 9, 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 enero.

**BARBIERI, Teresita de.**

**1986:**

*Movimientos Feministas.* México, UNAM.

**BARCELÓ, Raquel.**

**1997:**

"Hegemonía y conflicto en la ideología porfiriana sobre el papel de la mujer y la familia."  
*Familias y mujeres en México*. Soledad González Montes y Julia Tuñón. (Compiladoras),  
México, El Colegio de México, pp. 73-109.

**BARTRA, Eli. (et al.)**

**1983:**

*La Revuelta. Reflexiones, testimonios y reportajes de Mujeres en México, 1975-1983*.  
México, Martín Casillas Editores.

**1987:**

*Mujer ideología y arte. Ideología y política en Frida Kahlo y Diego Rivera*. Barcelona, La  
Sal, ediciones de les dones, (Número especial 8) Cuadernos Inacabados.

**BARTHES, Roland.**

**1970:**

*Elementos de semiología*. Madrid, Alberto Corazón Editor.

**BAYON, Demián.**

**1974:**

*Aventura plástica de Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica.

**BEAUVOIR, Simone de**

**1962:**

*El segundo sexo*. Buenos Aires, Siglo Veinte.

**BECKER, Udo.**

**1998:**

*Enciclopedia de los símbolos*. México, Editorial Oceano.

**BENÍTEZ DUEÑAS, Issa María.**

**1997:**

*Arte no objetual y reconstrucción documental. Perspectiva teórica*. México, tesis  
licenciatura historia del arte, Universidad Iberoamericana.

**BERDEJA, Jorge Luis.**

**1998:**

"A revisión el arte público de los 70". México, *El Universal*, 13 noviembre.

**BERGER, John.**

**1972:**

*Ways of seeing*. London, BBC and Penguin Books.

**BLANCO, Manuel.**

**1979:**

"Gargaleón: la experimentación colectiva", México, *El Nacional*, 18 enero.

**BOURDIEU, Pierre.**

**1984:**

*Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, Cambridge University Press.

**1990:**

*Sociología y cultura*. México, Grijalbo, Los noventa, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

**BOVENSCHEN, Silvia.**

**1986:**

"Existe una estética feminista.", en *Estética Feminista*, Gisela Ecker, Barcelona, Icaria. pp. 21-58.

**BROUDE, Norma y Mary D. GARRARD.**

**1994:**

*The power of feminist art; The American movement of the 1970s, history and impact*. New York: H. N. Abrams.

**BRUMM, María e Ilse GRADWOHL.**

**1984:**

"35 Kunstlerinnen aus Mexiko una exposición diferente", México, *Fem*, vol. IX, No. 33, abril-mayo, pp. 53-54.

**BUSTAMANTE, Maris.**

1990:

Curriculum Vitae, México, fotocopia, archivo personal Maris Bustamante.

**CAMACHO, Eduardo.**

1983:

"Tres artistas plásticas buscan cambiar estereotipos sexistas", México, *Excélsior*, 12 diciembre.

**CANO, Gabriela.**

1996:

"Mas de un siglo de feminismo en México", México, *Debate feminista*, Año 7, vol. 14, octubre. pp. 345-360.

**CARNER, Françoise.**

1992:

"Estereotipos femeninos en el siglo XIX.", en *Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México*. Carmen Ramos, et al., México, El Colegio de México, pp.95-109.

**CASSIRER, Ernst.**

1979:

*Antropología filosófica*. México, Fondo de Cultura Económica.

**CASTELLANOS LLANOS, Gabriela.**

1994:

"Desarrollo del concepto de género en la teoría feminista" en *Discurso, Género y Mujer*, Gabriela Castellanos (comp), Santiago de Cali, Universidad del Valle, Editorial Facultad de Humanidades, Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad, La Manzana de la Discordia. pp. 19-47.

*Ciclo: ¿Cabellos largos ideas cortas?*

1984:

Catálogo, Instituto Anglo Mexicano de Cultura, A.C., México, febrero-marzo.

"Coloquio sobre arte y cocina. 'Omite la historia escrita a la mujer como creadora'."

1983:

México, *unomásuno*, 17 febrero.

**COMBALIA, Victoria.**

1975:

*Poética de lo Neutro*. Barcelona, Ed. Anagrama.

**CONDE, Teresa del.**

1975:

"La mujer como creadora y tema del arte", México, Arte Ediciones, S.A., 1975, en *Arte Noticias*, No. 29, agosto.

1976:

*Vida de Frida Kahlo*. México, Secretaría de la presidencia, Departamento Editorial.

1984:

"Acerca de lo femenino como categoría", México, *Fem*, vol. IX, No. 33, abril-mayo, pp. 16-17.

1991:

*La pintura del México Contemporáneo en sus museos*. México, Banco B.C.H.

1992:

*Frida Kahlo. La pintora y el mito*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

1994:

*Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. México, Ediciones ATTAME.

1996:

"Magali Lara. Asociaciones impredecibles.", México, *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. julio-agosto, No. 546-547. pp. 33-40.

"Conferencia evento: Las mujeres artistas mexicanas o se solicita esposa."

S/F:

México, fotocopia, archivo personal Mónica Mayer.

**CONWAY, Jill K. (et al.)**

1996:

"El concepto de género.", en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Marta Lamas (comp.), PUEG-UNAM/Miguel Ángel Porrúa. pp. 21-33.

**CORDERO, Karen.**

**1979:**

*Demythologizing the muse: a study of contemporary feminist art.* Pennsylvania, Submitted to the Department of Art, Swarthmore College.

**CORTINA, Leonor.**

**1985 (a):**

*Pintoras mexicanas del siglo XIX.* Catálogo, México, Museo de San Carlos, INBA.

**1985 (b):**

"Las pintoras mexicanas del siglo XIX.", México, *Fem*, Año 8, No. 40, junio-julio. pp. 54-55.

"Damas, chambelanes, madrinas y Raquel Tibol en *La fiesta de 15 años*".

**1984:**

México, *Sábado, Correspondencia, unomásuno*, 8 septiembre.

**COTT, N. F.**

**1986:**

"Feminist Theory and Feminist Movements: the past before us", en Mitchell y Oakley (comps.), *what is feminism?*, Basil Blackwell, Oxford.

**COTTINGHAM, Laura.**

**1994:**

"The feminist continuum: Art after 1970." *The power of feminist art. The american movement of the 1970s, history and impact.* New York, Edited by Norma Broude and Mary D. Garrard. pp. 276-287.

**CHADWIK, Whitney.**

**1985:**

*Women Artists and the Surrealist Movement.* Nueva York. Thames and hudson.

**1993:**

"Las mujeres y el arte", México, *Debate feminista*, Año 4, vol. 7, marzo, pp. 257-266.

**DEBROISE, Olivier.**

**1983:**

*Figuras en el Trópico, plástica mexicana 1920-1940.* Barcelona, Océano.



**DERRIDA, Jacques.**

**1989:**

*La desconstrucción en las fronteras de la filosofía.* Introducción de Patricio Peñalver, Barcelona, Ediciones Paidós e I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 9-122.

**DIEGO, Estrella de.**

**1987:**

*La mujer y la pintura del siglo XIX español.* Madrid, Ediciones Cátedra, S.A.

**DORFLES, Gillo.**

**1974:**

*Últimas tendencias del arte de hoy.* Barcelona, Editorial Labor.

**DUNCAN, Carol.**

**1993:**

*The aesthetics of power: essays in critical art history,* Cambridge University.

**ECKER, Gisela. (et al.)**

**1986:**

"Sobre el esencialismo", Introducción *Estética feminista.* Barcelona, Icaria, pp. 5-20.

**ECO, Umberto.**

**1978:**

*Tratado de semiótica general.* Barcelona-México, Lumen-Nueva Imagen.

**EDER, Rita.**

**1982:**

"Las mujeres artistas en México" México, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 50/2, UNAM, pp. 251-260.

**1984 (a):**

"Las mujeres artistas en México" México, *Fem*, vol. IX, No. 33, abril-mayo, pp. 7-11.

**1984 (b):**

"Pintura mexicana (1920-1950)" *Arte Moderno en América Latina.* España, Taurus.

**1986 (a):**

"La ruptura con el muralismo en los años cincuenta." *Historia del Arte Mexicano*. Tomo 15, Arte Contemporáneo III, México, SEP., Salvat, pp. 2201-2275.

**1986 (b):**

"La nueva situación del arte mexicano." *Historia del Arte Mexicano*, Tomo 16, Arte Contemporáneo, IV, México, SEP., Salvat, pp. 2393-2403.

**1986 (c): (et al.),**

*Teoría Social del Arte*. Bibliografía comentada, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

**1988:**

"Las artes visuales en México de 1910-1985" *México 75 años de Revolución*. Educación Cultura y Comunicación I, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 361-382.

"En el Munal. Se inicia un coloquio sobre creación artística femenina."

**1983:**

México, *unomásuno*, 16 febrero.

**EPSTEIN, Steven.**

**1987:**

"Gay Politics, Ethnic Identity: The Limits of Social Constructionism", *Socialist Review*, No. 17.

"Evento del grupo Polvo de Gallina Negra para la clausura del evento de los 15 años en la Academia de San Carlos."

**1984:**

México, 18 septiembre, fotocopia, archivo personal Mónica Mayer.

"Exposición "Otro modo de ser: mujeres mexicanas en movimiento."

**1991:**

México, *Fem*, Año 15, No. 103, julio. p. 34.

**FELSKI, Rita.**

**1989:**

*Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Londres, Hutchinson Radius.

**FERNÁNDEZ, Justino.**

**1964:**

"Las pintoras" *La pintura moderna mexicana*. México, Edit. Pormaca, (Colección Pormaca No. 6), pp. 167-175.

**1971:**

"Catálogo de las exposiciones de arte en 1970". México, Suplemento del No. 40 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM.

**FOPPA, Alaíde.**

**1977:**

*Exposición Pintoras, Escultoras, Grabadoras, Fotógrafas, Tejedoras y Ceramistas*. Catálogo, México, Museo de Arte Alvar y Carmén T. de Carrillo Gil, 7 al 30 de noviembre.

**FRANCO CALVO, Enrique.**

**1996:**

"Carla Rippey: la melancolía perpetua.", México, *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. marzo, No. 542. pp. 29-36.

**FRANCO, Jean.**

**1993:**

"Invadir el espacio público; transformar el espacio privado", México, *Debate Feminista*, Año 4, vol.8, septiembre, pp. 267-287.

**FREUD, Sigmund.**

**1975:**

"Lección XXXIII. La feminidad", *Obras Completas*, vol., VIII, *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva. pp.3164-3178.

**GALÍ, Montserrat.**

**1995:**

*Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*. México, tesis doctorado historia del arte, 2v., Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

**GAMBOA, Fernando.**

1975:

*La mujer como creadora y tema del arte.* Catálogo, Introducción. México, Museo de Arte Moderno.

**GARCÍA CANCLINI, Néstor.**

1987:

*Políticas Culturales en América Latina.* México, Grijalbo.

1990:

"Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu". *Sociología y cultura.* Pierre Bourdieu, México, Grijalbo, Los noventa, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

**GARCÍA-TORT, Carlos.**

1999:

"Un violador anda suelto en Coyoacán.", México, *Antesala, La Jornada Semanal, La Jornada*, 15 noviembre, p. 11.

**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 agosto.

**GARGALLO, Francesca.**

1983:

"El papel de la Mujer en la Cultura", México, *Excélsior*, 23 noviembre.

1985:

"Cultura y Sexismo", México, *Excélsior*, 1º. agosto.

**GEERTZ, Clifford.**

1937:

*La interpretación de las culturas.* México, Gedisa.

**GIMÉNEZ MONTIEL, Gilberto.**

1996:

*Territorio y Cultura,* México, Universidad de Colima.

**GLANTZ, Margo.**

1982:

"La indefinible exactitud del misterio: Julia Jiménez Cacho", México, *Fem*, vol. VII, No. 22, abril-mayo, p. 105.

**GLUSBERG, Jorge.**

1986:

*El arte del performance*. Argentina, Ediciones de arte gaglianone.

**GOLDMAN, Shifra.**

1982:

"Las mujeres en el arte mexicano moderno.", México, *Plural*, No. 125, febrero, pp. 39-51.

1984:

"Artistas chicanas texanas", México, *Fem*, No. 34, junio-julio.

**GREER, Germaine.**

1985:

"Represión a las mujeres artistas", México, *Fem*, Año 8, No. 41, agosto-septiembre, pp. 58-59.

"Grupos: Autodefiniciones".

1980:

México, *Artes Visuales*, No. 23, enero.

**HAHN, Dorothea.**

1985 (a):

"En el arte, la mayor cantidad de mujeres. El sexo débil acapara profesiones que fueron exclusivas del hombre", México, *unomásuno*, 8 marzo.

1985 (b):

"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 julio.

**HARRIS, Charles y Paul WOOD.**

1993:

*Modernism in Dispute: Art since the Forties*, New Haven y Londres, Yale University Press.

**HEDGES, Elaine.**

**1980:**

*In her own image. women working in the arts. (by)..(and) Ingrid wendt, New York, N:Y: feminist.*

**HERRERA, Hayden.**

**1997:**

*Frida Kahlo. Las pinturas. México, Diana.*

**IBERO, Alva y Rosa Segarra.**

**1993:**

"¿Qué "pintamos" las mujeres? Reflexiones en torno a una Historia del Arte discriminatoria", en *La mujer, nueva realidad, respuestas nuevas*. Simposio en el Centenario del nacimiento de Josefa Segovia, Sevilla, 1991, Madrid, Narcea, S.A., Fundación Castroverde, Consuelo Flecha-Isabel de Torres (Eds).

**IDALIA, María.**

**1984:**

"La Mujer en el Arte", Ponencia de Ocharán, Armendáriz y De la Fuente.", México, *Excélsior*, 14 noviembre.

**IZQUIERDO, María Jesús.**

**1985:**

"Hembra-Madre", México, *Fem*, diciembre-enero, año 9, No. 43, pp. 6-10.

**JENSEN LUKE, Herdis.**

**1986:**

"Muestra Sobre la Opresión de la Mujer", México, *Excélsior*, 13 mayo.

**KAPLAN, Janet A.**

**1988:**

*Unexpected Journeys. The Art and Life of Remedios Varo.* New York, Abbeville Press Publishers.

*La Femme et le Surrealisme.*

**1988:**

Lausanne, Musée Cantonal des Beaux Arts.

“La fiesta de quince años”: propuesta para cambiar los roles tradicionales de la mujer.”

**1984:**

México, *Gasetta UNAM*, No. 27, septiembre.

*La mujer en el arte.*

**1984:**

México, *Fem*, vol. IX, No. 33, abril-mayo.

¡La plástica como arma de liberación femenina! ¡Mal de ojo al machismo cultural!,

**S/F:**

México, fotocopia, archivo personal Mónica Mayer.

**LAGARDE, Marcela.**

**1993:**

*Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.* México, Facultad de Filosofía y Letras. Colección Posgrado, Universidad Nacional Autónoma de México.

**LAMAS, Marta.**

**1992:**

“Código Civil: ¿reivindicar la igualdad o la diferencia?”, en *Familias en transformación y códigos por transformar.* México, GEM.

**1996 (a):**

“La antropología feminista y la categoría ‘género’”, en *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual.* México, Marta Lamas (comp.), PUEG-UNAM/Miguel Ángel Porrúa, pp. 97-125.

**1996 (b):**

“Usos, dificultades y posibilidades de la categoría ‘género’”, en *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual.* México, Marta Lamas (comp.), PUEG-UNAM/Miguel Ángel Porrúa, pp. 327-364.

"Las mujeres artistas o se solicita esposa."

1984:

México, *El Día*, 24 junio.

**LARA, Magali.**

1984:

"Un comentario sobre el arte de las mujeres", México, *Fem*, vol. IX, No. 33, abril-mayo.

1990:

"Quisimos tanto a Frida", México, *Fem*, Año 14, No. 91, julio.

**LAU JAIVEN, Ana.**

1987:

*La nueva ola del feminismo en México*. México, Planeta.

**LAURETIS, Teresa de**

1992 (a):

"Estudios feministas/estudios críticos: problemas, conceptos y contextos." en *El género en perspectiva*, Carmen Ramos Escandón (comp.), México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 165-193.

1992 (b):

"La tecnología del género" en *El género en perspectiva*, Carmen Ramos Escandón (comp.), México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 231-278.

**LÉVI-STRAUSS, Claude.**

1970:

*Antropología estructural*. Buenos Aires, Eudeba.

**LIPPARD, Lucy R.**

1976 (a):

*From The Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York, Dutton.

1976 (b):

"¿Por qué separar el arte femenino?", México, *Artes Visuales*, No. 9, enero-marzo, Museo Arte Moderno pp. 30-36.



**LIQUOIS, Dominique.**

**1985:**

*De los Grupos. Los Individuos.* Catálogo, presentación, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.

**LUGO, Carmen.**

**1982:**

"la cena", México, *Fem* vol. VI, No. 21, febrero-marzo.

"Llevar el arte plástico a la calle, objetivo del grupo Suma desde los 70".

**1998:**

México, *Excelsior*, 17 noviembre.

**MAC MASTERS, Merry.**

**1984:**

"La Fiesta de Quince Años Intelectual", México, *El Nacional*, 30 agosto.

**MAGDALENO, Víctor y Antonio Hernández.**

**1986:**

"Reivindico a Rivera feminista, dijo Tibol y generó agudas controversias", México, *El Día*, 28 agosto.

**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 marzo.

**1995:**

*Nahui Olin la mujer del sol.* México, Diana.

**MANRIQUE, Jorge Alberto y Teresa del CONDE.**

**1987:**

*Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor.* México, UNAM.

**1996:**

"Artistas en tránsito: México 1980-1995", México, *La Jornada*, 14 abril.

**MARCHÁN FIZ, Simón.**

1990:

*Del Arte Objetual al Arte del Concepto.* Madrid, Ed. Akal.

**MARTÍNEZ LAMBARRY, Margarita.**

1997:

*La pintura abstracta en México: 1950-1970.* México, Tesis doctorado historia del arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

**MARTÍNEZ RENTERÍA, Carlos.**

1998:

"El que escribió en París la frase 'La imaginación al poder' fui yo", México, *Sábado, unomásuno*, 31 octubre.

**MAYER, Mónica.**

1979-1980:

*Traducciones: Un diálogo internacional de mujeres artistas.* México, fotocopia, archivo personal Mónica Mayer.

1980:

*Feminist Art: An Effective Political Tool.* Los Ángeles, California, Degree of Masters of Arts, Goddard College.

1984:

"Propuesta para un arte feminista en México", México, *Fem*, vol. IX, No. 33, abril-mayo, pp. 12-15.

1985:

"Hacia un neoposmodernismo transposfeminista", México, *El Universal*, 12 septiembre.

1988:

"Exposiciones de mujeres" México, *El Universal*, 15 noviembre.

1989 (a):

"Arte y aborto", México, *El Universal*, 26 mayo.

1989 (b):

"Mister Universo", México, *El Universal*, 9 junio.

1989 (c):

"Epidemia de exposiciones de mujeres artistas", México, *El Universal*, 18 julio.

- 1990 (a):**  
"Mujer ideología y arte", México, *El Universal*, 1º. febrero.
- 1990 (b):**  
"Dos nuevas exposiciones de pintoras", México, *El Universal*, 8 febrero.
- 1990 (c):**  
"La relación extraña entre el feminismo y el arte feminista", México, *El Universal*, 3 marzo.
- 1990 (d):**  
"El arte feminista y los medios de comunicación", México, *El Universal*, 9 marzo.
- 1990 (e):**  
"El sexismo en el Museo de Arte Moderno", México, *El Universal*, 23 marzo.
- 1990 (f):**  
"Las mejores recetas de Polvo de Gallina Negra", México, *El Universal*, 10 mayo.
- 1990 (g):**  
"El Museo de San Carlos, contagiado de feminismo", México, *El Universal*, 31 mayo.
- 1990 (h):**  
"Sociedad de pintoras muertas", México, *El Universal*, 5 agosto.
- 1990 (i):**  
"Proliferación: exposición de Magali Lara", México, *El Universal*, 5 noviembre.
- 1990 (j):**  
"Premios PGN a las exposiciones de mujeres artistas 1990", México, *El Universal*, 30 diciembre.
- 1991 (a):**  
"Chicas guerrilleras, la conciencia del mundo artístico", México, *El Universal*, 3 enero.
- 1991 (b):**  
"¿Cuevas se alinea con las artistas feministas?", México, *El Universal*, 5 febrero.
- 1991 (c):**  
"Mujeres artistas: lo que sí se debe hacer", México, *Universal*, 14 febrero.
- 1991 (d):**  
"Maris Bustamante y su picardía femenina", México, *El Universal*, 9 abril.
- 1991 (e):**  
"La batalla de todas las madres", México, *El Universal*, 15 mayo.
- 1991 (f):**  
"Peligro: hombres desnudos", México *El Universal*, 21 agosto.
- 1991 (g):**  
"Calendario 1992: Expresiones de mujeres", México, *El Universal*, 30 noviembre.

- 1991 (h):**  
"Los premios Polvo de Gallina Negra", México, *El Universal*, 24 diciembre.
- 1992 (a):**  
"Sospechoso grupo de artistas feministas. Convoca a la Primera Bienal "Olga Tamayo", México, *El Universal*, 8 febrero.
- 1992 (b):**  
"El feminismo y la historia del arte en México", México, *El Universal*, 4 mayo.
- 1992 (c):**  
"Noemí Ramírez: "Advocaciones y mitos", México, *El Universal*, 25 mayo.
- 1992 (d):**  
"Más sobre mujeres artistas. exposiciones individuales", México, *El Universal*, 9 septiembre.
- 1992 (e):**  
"Cartografía de una generación ", México, *El Universal*, 3 noviembre.
- 1992 (f):**  
"Cartografía de una generación", México, *El Universal*, 4 noviembre.
- 1992 (g):**  
"En lujosa y lucida ceremonia (imaginaria) se entregaron los premios "Polvo de Gallina Negra 1992", México, *El Universal*, 11 diciembre.
- 1993 (a):**  
"Procesos y Espirales de Elena Villaseñor.", México, catálogo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA.
- 1993 (b):**  
"¡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 enero.
- 1993 (c):**  
"Coleccionismo, política y feminismo", México, *El Universal*, 12 mayo.
- 1993 (d):**  
"Las nuevas majas", México, *El Universal*, 31 mayo.
- 1993 (e):**  
"El infortunio crítico del arte conceptual en México", México, *El Universal*, 17 julio.
- 1993 (f):**  
"El infortunio crítico del arte conceptual en México", México, *El Universal*, 18 julio.
- 1993 (g):**  
"Mónica Castillo: sus días y en sus imágenes", México, *El Universal*, 5 diciembre.

**1993 (h):**

"Mónica Castillo: sus días y en sus imágenes", México, *El Universal*, 7 diciembre.

**1993 (i):**

"Por cuarto año se entregan los prestigiados premios", México, *El Universal*, 30 diciembre.

**1994 (a):**

"Arte y feminismo: el análisis", México, *El Universal*, 12 febrero.

**1994 (b):**

"Arte y feminismo: el análisis", México, *El Universal*, 13 febrero.

**1994 (c):**

"Arte y feminismo: las propuestas", México, *El Universal*, 19 febrero.

**1994 (d):**

"24 mujeres y el arte contemporáneo en México", México, *El Universal*, 7 agosto.

**1994 (e):**

"Ya se aburrieron las artistas feministas", México, *El Universal*, 24 diciembre.

**1995 (a):**

"De mujeres artistas y conferencias", México, *El Universal* 19 septiembre.

**1995 (b):**

"El edén de Elizabeth Valenzuela", México, *El Universal*, 30 agosto.

**1997 (a):**

"De la vida y el arte como feminista.", fotocopia, archivo personal Mónica Mayer.

**1997 (b):**

"Conferencia magistral sin título y sin tema.", fotocopia, archivo personal Mónica Mayer.

#### **MEDINA, Cuauhtémoc.**

**1993:**

"El exilio en la calle República de Cuba.", México, *Poliester*, No. 4, invierno. p. 36.

#### **MERCADO, Tununa.**

**1981:**

"mujeres más mujeres", México, *Fem*, No. 18 abril-mayo, p. 103.

**1984:**

"Rowena y Magali, dos narradoras visuales", México, *Fem*, vol.IX, No. 33, abril-mayo, p. 51.

**1987 (a):**

México, *Fem*, Año 11, No. 50, febrero, pp. 46-47.

**1987 (b):**

"Mitologías para una reflexión sobre la mujer", México, *Fem*, Año, 11, No. 51, marzo, pp. 42-43.

**MICHELI, Mario de.**

**1979:**

*Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Ed. Alianza Forma.

**MONCAYO MILLÁN, Margarita.**

**1995:**

*Género y representación. Tres mujeres directoras de cine en México*. México, Tesis maestría sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.

**MOSIVÁIS, Carlos.**

**1994:**

"Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX, Carlos Mosiváis.", en *Historia General de México*. tomo II, México, El Colegio de México, pp. 1375-1547.

**MOSCONA, Myriam.**

**1984:**

"Como garbanzos de a libra", México, *Fem*, vol. IX, No. 33, abril-mayo.

**MOSER, Charlotte.**

**1976:**

"El mundo interior y exterior del movimiento artístico femenino", México, *Artes Visuales*, No. 9, enero-marzo, Museo Arte Moderno, pp. 37-42.

"Mujeres/Arte/ Femeinidad."

**1976:**

México, *Artes Visuales*, No. 9, enero-marzo, Museo Arte Moderno, pp. 1-20.

"Mujeres por la despenalización del aborto."

**1989:**

México, *Fem*, Año 13, No. 79, julio, p. 43.

**MURO, María.**

**1983:**

"'De Mujir a Mujer' Espectáculo de Siete Feministas", México, *Excélsior*, 19 diciembre.

**NAVARRETE, Sylvia.**

**1988-1989:**

"María Izquierdo:", Catálogo, *María Izquierdo*. México, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, pp. 92-94.

**NEAD, Lynda.**

**1998:**

*El desnudo femenino. arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Editorial Tecnos, S.A., Colección Metrópolis.

"No renuncié al MAM, me corrieron, dice Manrique"

**1988:**

México, *unomásuno*, 26 febrero, p. 23.

**NOCHLIN, Linda.**

**1988:**

*Women Art, and Power and Other Essays*. Icon editions; New York: Harper and Row, c. XVI.

**OCHARÁN, Leticia.**

**1984 (a):**

"La mujer en la gráfica mexicana.", México, *Fem*, Vol. IX, No. 33, abril-mayo, pp. 20-21.

**1984 (b):**

"de lo Femenino a lo Feminista.", México, *Tiempos Modernos*, (Artes y Letras) No. 2, 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 enero.

**O'GORMAN, Juan.**

**1967:**

*Frida Kahlo acompañada de siete pintoras.* Catálogo, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.

**ORTNER B. Sherry y Harriet WHITEHEAD.**

**1996:**

"Indagaciones acerca de los significados sexuales", en *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual.* México, Marta Lamas (comp.), PUEG-UNAM/Miguel Ángel Porrúa, pp. 127-179.

**OSEGUERA OLVERA, Laura.** (coord.)

**1995:**

*La Problemática de la Mujer en el Arte y el Arte Popular.* México, Comité Nacional Coordinador para la IV Conferencia Mundial sobre la Mujer, Situación de la mujer en México aspectos educativos y culturales, No. 12, Consejo Nacional de Población.

**OWENS, Craig.**

**1986:**

"El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo", en Hal Foster (*et al.*), *La posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, pp. 93-124.

**PACHECO, Cristina.**

**1995:**

*La Luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos.* México, Fondo de Cultura Económica.

**PANOFSKY, Erwin.**

**1972:**

*Estudios sobre iconología*, prólogo de E. Lafuente Ferrari; vers. de B. Fernández, Madrid, Alianza.

**1973:**

*La perspectiva como forma simbólica.* tr. de Virginia Careaga, Barcelona, Tusquets.

**1984:**

*Idea: contribución a la historia de la teoría del arte.* tr. de María Teresa Pumarega, Madrid, Cátedra.



**PAZ, Octavio.**

**1963:**

*El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica.

"Piden la continuidad de un taller sobre arte y feminismo."

**1985:**

México, *unomásuno*, 10 junio.

**PIEMONTE, Nadia.**

**1984:**

"La fiesta de 15 años, eclosión de una flor que viene a adornar la sociedad", México, *unomásuno*, 31 agosto.

**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*. México, Diana, Tomo II.

**POPPER, Frank.**

**1989:**

*Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. España, Ediciones Akal, S.A.

**POSADAS, Claudia.**

**1998:**

"Con Alejandro Jodorowsky", México, *La Jornada Semanal*, 8 noviembre.

*Presencia de la Mujer en la Academia.*

**1990-1991:**

México, Catálogo, Escuela Nacional de Artes Plásticas.

**RAMÍREZ DE AGUILAR, Silvia.**

**1984:**

"Magali Lara, Fanny Rabel y Nunik Sauret. La Mujer en las Artes Plásticas.", México, *Excélsior*, 25 febrero.

**RAMOS ESCANDÓN, Carmen. (comp.)**

**1992 (a):**

"La nueva historia, el feminismo y la mujer.", *Género e Historia: La historiografía sobre la mujer*. México, Instituto Mora, pp. 7-37.

**1992 (b):**

"Señoritas Porfirianas: Mujer e ideología en el México progresista, 1880-1910.", *Presencia y Transparencia: La mujer en la historia de México*. México, El Colegio de México, pp. 143-161.

"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:**

México, *La mujer en el arte, Fem*, vol. IX, No. 33, abril-mayo, p. 52.

Receta para unas enchiladas posmodernas o cómo convertirse en un auténtico posmoderno machin.

**S/F:**

México, fotocopia, archivo personal Mónica Mayer.

**REZNIKOV, L.O.**

**1979:**

*Semiótica y teoría del conocimiento*. Madrid, Alberto Corazón Editor.

**RICO, Araceli.**

**1993:**

*Frida Kahlo. Fantasía de un Cuerpo Herido*. México, Plaza y Valdés.

**RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (comp.)**

**1964:**

*La crítica de arte en el siglo XIX*, México, Instituto Investigaciones Estéticas, UNAM, Vols. I, II, III.

**1969:**

*El surrealismo y el arte fantástico de México.* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

**ROSALES, Sofía.**

**1981:**

"Cordelia Urueta, extraordinaria artista", México, *Fem*, vol. IV, No. 17, febrero-marzo, pp. 101-102.

**1982:**

"el machismo en el arte", México, *Fem*, vol. VI, No. 23, junio-julio, pp. 75-76.

**1983 (a):**

"Erótica 82", México, *Fem*, vol. VII, No. 25, octubre-enero, 1983, pp. 75-76.

**1983 (b):**

"La Mujer en la Ciudad y la Mujer en el Arte", México, *Fem*, No. 29 agosto-septiembre, pp. 58-59.

**1987:**

"El arte tiene sexo", México, *Fem*, Año, 11, No. 54, junio, pp. 39-41.

**ROSALES Y ZAMORA, Patricia.**

**1985:**

"Carla Rippey Expondrá en el Museo Carrillo Gil; Artistas Mexicanas Descuellan en el Grabado", México, *Excelsior*, 9 julio.

**RUBIN, Gayle.**

**1996:**

"El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo.", en *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual.* México, Marta Lamas (comp.), PUEG-UNAM/Miguel Ángel Porrúa, pp. 35-96.

**SAURET, Teresa. (coord.)**

**1996:**

*Historia del arte y mujeres.* Málaga, Universidad de Málaga.

**SCHNEIDER, Luis Mario.**

**1978:**

*México y el surrealismo.* México, Arte y Libros.

**SCHWARTZ, Perla.**

**1990:**

"Carta a Frida Kahlo", México, *Fem*, Año, 14, No. 88, abril, pp. 17-18.

**SCOTT, Joan.**

**1996:**

"El género: una categoría útil para el análisis histórico.", en *El género la construcción cultural de la diferencia sexual*. Marta Lamas (comp.), México, PUEG-UNAM/Miguel Ángel Porrúa, pp. 265-302.

"Se abrió original exposición."

**1984:**

México, *Excélsior*, 19 septiembre.

"Se realizará en la Academia de San Carlos. La fiesta de quince años."

**1984:**

México, *GASETA UNAM*, 23 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 como aguantar los chingadazos, y aun divertirse.*

**1984:**

México, fotocopia, archivo personal Mónica Mayer.

**SESÍN, Saide.**

**1984:**

"Nube de hielo seco, escalinatas y telas vaporosas en el agasajo de los intelectuales a los 15 años", México, *unomásuno*, 30 agosto.

**1986:**

"La fuerza del erotismo y la energía de la mujer en el grabado de Nunik Sauret", México, *unomásuno*, 21 marzo.

**SHARP, Daryl.**

**1994:**

*Lexicon Jungiano*. Santiago de Chile, Editorial Cuatro Vientos.

**SOLE ROMERO, Gloria.**

**1995:**

*Historia del feminismo. (siglos XIX y XX)*, España, Ediciones Universidad de Navarra, S.A.

**SUÁREZ, Luis.**

**1987:**

"A la mujer se le educa para la sumisión, dice Martha Chapa", México, *Excélsior*, 23 noviembre.

**SUÁREZ, Orlando.**

**1972:**

*Inventario del Muralismo Mexicano. siglo VII. a.c.*, México, Editoria México, UNAM.

**SULLIVAN, Edward J.**

**1990:**

*La Mujer en México*, Catálogo, México, Fundación Cultural Televisa, pp. XXIV-XCII.

*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:**

México, fotocopia, archivo personal Mónica Mayer.

**TERCERO, Magali.**

**1984:**

"Prepara el grupo Tlacuilas y Retrateras una memoria de la fiesta de los 15 años", México, *unomásuno*, 3 octubre.

**1987:**

*Tratando de entender la trama del arquetipo o el color de la novela.* México, Catálogo, Museo de Arte Carrillo Gil, 23 septiembre.

**TIBOL, Raquel.**

**1964:**

*Historia General del Arte Mexicano. Época Moderna y Contemporánea.* México, Ed., Hermes.

1977:

*Frida Kahlo; crónicas, testimonios y aproximaciones.* México, Ediciones de Cultura Popular.

1983 (a):

*Frida Kahlo. Una vida abierta.* México, Oasis.

1983 (b):

*Cartas de Rowena Morales a Mariana en el convento.* Catálogo, México, Museo de Arte Carrillo Gil, 13 abril.

1984:

"La mujer en el arte mexicano del siglo XIX", México, *Fem*, vol. IX, No. 33, abril-mayo, pp. 4-6.

1987 (a):

*Tratando de entender la trama del arquetipo o el color de la novela.* México, Catálogo, Museo de Arte Carrillo Gil, 23 septiembre.

1987 (b):

*Gráficas y Neográficas en México.* México, UNAM, SEP.

1990-1991:

*Dibujo de mujeres contemporáneas mexicanas.* México, Catálogo, Museo de Arte Moderno, diciembre-marzo. presentación.

1992:

Crónica y recuento, *Confrontaciones.* México, Ediciones Sámara.

"Tlacuilas y Retrateras".

1984:

México, *Fem*, vol. IX, No. 33, abril-mayo, pp. 41-44.

**TUNÓN PABLOS, Enriqueta.**

1992:

"La lucha política de la mujer mexicana por el derecho al sufragio y sus repercusiones.", en *Presencia y Transparencia: La mujer en la historia de México.* Carmen Ramos Escandón, et al., México, El Colegio de México, pp. 181-189.

**TUNÓN PABLOS, Esperanza.**

1997:

*Mujeres en Escena: De la tramoya al protagonismo. (1982-1994).* México, Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.

**TUÑÓN PABLOS, Julia.**

1991:

"Porque Clío era mujer: Buscando caminos para su historia", México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Departamento de Filosofía, Área de Historia del Estado y la Sociedad, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Cuaderno No. 55, Problemas en torno a la historia de las mujeres, pp. 7-16.

1998:

*Mujeres en México. Recordando una historia.* México, CONACULTA.

**UNGO, M. Urania.**

1993:

"Del Feminismo al 'Enfoque de Género' ", México, *Fem*, No. 124, junio, pp. 7-17.

**URRUTIA, Elena.**

1983:

"Frida Kahlo y Tina Modotti. Por el hecho de ser mujeres", México, *Fem*, No. 30, octubre-noviembre, pp. 58-60.

1984:

"Cordelia Urueta: Desde adentro hacia afuera.", México, *Fem*, Vol. IX. No. 33, abril-mayo, pp. 18-19.

1985:

"El sexo en la pintura", México, *Fem*, Año, 8, No. 40, junio-julio, p. 63.

**VALDEZ MEDELLÍN, Gonzalo.**

1985 (a):

"I/ Raquel Tibol, crítica de arte. Operan en los sectores pobres los factores tradicionales de la discriminación sexual", México, *unomásuno*, 20 diciembre.

1985 (b):

"II/ La televisión usa a la mujer como un elemento de consumo, afirma la crítica de arte Raquel Tibol", México, *unomásuno*, 26 diciembre.

**VARGAS MARTÍNEZ, Gustavo.**

1999:

*Diccionario de ideas americanas*. texto inédito.

“Varias Artistas Retiraron sus Obras Antes de Abrirse la Colectiva del Año de la Mujer.”

1975:

México, *Excélsior*, 24 julio.

**VARIOS AUTORES**

1991:

*Surrealism and Women*. Edited by Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli, Gwen Raaberg.  
London, England, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

**VÁZQUEZ, Ángeles.**

1989 (a):

“Susana Sierra expone absorción en el MAM. Las artistas mexicanas son las que se marginan”, México, *unomásuno*, 3 febrero.

1989 (b):

“Rosario Guerrero expone en la galería Rafael Matos. La historia de las pintoras es el recuento de un largo camino de obstáculos a vencer”, México, *unomásuno*, 11 mayo.

**VILLANUEVA, Bertha.**

1986:

“La sexualidad pierde efectividad en el arte”, México, *Excélsior*, 20 junio.

**ZORA.**

1976:

“Entrevista a Judy Chicago y Arlene Raven”, México, *Artes Visuales*, No. 9, enero-marzo, Museo Arte Moderno, pp. 26-29.



## ENTREVISTAS

**BUSTAMANTE, Maris.**

**1997:**

Entrevista personal, 6 noviembre, México, D.F., domicilio de la artista.

**ÉHRENBURG, Felipe.**

**1998 (a):**

Entrevista personal, México, D.F., domicilio del artista.

**1998 (b):**

Entrevista telefónica, 9 julio, México, D.F.

**GÓMEZ MORIN, Mauricio.**

**1998:**

Entrevista personal, Fondo de Cultura Económica, México, D.F.

**HÍJAR, Alberto.**

**1997:**

Entrevista personal, 11 septiembre, México, D.F., (CENIDIAP).

**JIMÉNEZ, Ana Victoria.**

**1999:**

Entrevista personal, 27 enero, México, D.F., domicilio de la artista.

**LARA, Magali.**

**1998:**

Entrevista personal, 22 mayo, México, D.F., *Museo de Arte Carrillo Gil*.

**MAYER, Mónica.**

**1997 (a):**

Entrevista personal, 10 noviembre, México, D.F., domicilio de la artista.

**1997 (b):**

Entrevista personal, 10 diciembre, México, D.F., domicilio de la artista.

**1999:**

Comunicación telefónica, 13 enero, México, D.F.

**ROSALES, Sofia.**

**1997:**

Entrevista personal, 19 septiembre, México, D.F., (CENIDIAP).

**SAURET, Nunik.**

**1999:**

Entrevista personal. 26 enero, México, D.F., *Casa Lamm*.

**TIBOL, Raquel.**

**1999:**

Entrevista personal, 21 junio, Mexico, D.F., domicilio de la crítica.

**TORRES, Patricia.**

**1999:**

Entrevista personal, 17 marzo, México, D.F., *Museo Universitario del Chopo*.

## VIDEOCINTAS

*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 Maris Bustamante.

*Madre por un día.*

1987:

Programa *Nuestro Mundo* con Guillermo Ochoa, canal 2 Televisa, México, D.F., videocinta, archivo personal Maris Bustamante.

**VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro.**

1994 (a):

*Los Grupos: Entrevista a Maris Bustamante.* México, D.F., Programa video-catálogos, Museo de Arte Alvar y Carmén T. de Carrillo Gil.

1994 (b):

*Los Grupos: Entrevista a Magali Lara.* México, D.F., Programa video-catálogos, Museo de Arte Alvar y Carmén T. de Carrillo Gil

1994 (c):

*Los Grupos: Entrevista a Felipe Ehrenberg* México, D.F., Programa video-catálogos, Museo de Arte Alvar y Carmén T. de Carrillo Gil.