



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

“El arte feminista: factor de expresión e identidad”

Tesis

Que para obtener el título de: Licenciada en Artes Visuales

Presenta

Ana Laura Arratia Sandoval

Director de Tesis: Maestro Arturo Rosales Ramírez

MEXICO, D.F., 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

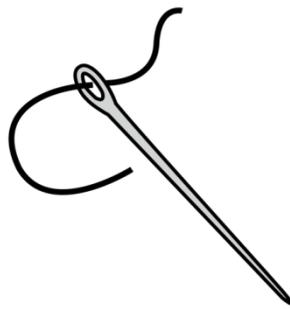


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



A mis padres,
por su apoyo y cariño.

A mis hermanas,
por las ilusiones compartidas.

A mi director de tesis y sinodales,
por su disposición y sugerencias brindadas.

Al taller de Arte y Género y amigos,
que me prestaron su oído en el proceso de este
proyecto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPITULO I. Participación y condición de la mujer artista en la plástica mexicana: siglo XX.....	3
1.1 Los indicios: Nahui Ollin, María Izquierdo y Frida Kahlo.....	5
1.2 Tendencias plásticas alternativas: La generación de los grupos.....	17
1.2.1 Grupos de arte feminista.....	23
1.2.2 Tlacuilas y retrateras.....	23
1.2.3 Polvo de Gallina Negra.....	26
1.2.4 Bio-Arte.....	28
CAPITULO II. El arte feminista: factor de desarrollo creador y autorrepresentación.....	30
2.1 Las condiciones básicas del surgimiento del arte feminista.....	32
2.1.1 La presencia del feminismo y la noción de la diferencia.....	34
2.2 El género: modelo de construcción identitaria.....	41
2.3 La genealogía femenina en el arte feminista.....	46
2.4 Las propuestas del arte feminista.....	54
CAPITULO III. Subjetividades feministas: identidades singulares.....	58
3.1 Mónica Mayer.....	60
3.2 Nunik Sauret.....	68
3.3 Maris Bustamante.....	76
3.4 Lourdes Grobet.....	83
CAPITULO IV. Una mirada particular: experiencia y proceso personal en la formación artística.....	90
4.1 Identidad y cuerpo.....	92
4.2 Escritura e imagen.....	93
4.3 Obra plástica.....	94
4.3.1 Fotografía.....	94
4.3.2 Objeto.....	98
4.3.3 Video.....	100
CONCLUSIONES.....	102
BIBLIOGRAFÍA.....	104
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	107

INTRODUCCIÓN

La presente tesis es una revisión a la incursión de la mujer en el arte, como bien sabemos, a lo largo de los siglos se ha señalado su presencia reducida y se ha citado que ésta es más musa que creadora, pues bien, la postura de esta investigación es darle un giro total a esa idea y hablar de la mujer como sujeto creador. Siempre ha habido mujeres artistas pero de manera silenciada y esto debido a una condición social generada por el patriarcado, por lo que se propone a lo largo de la tesis profundizar sobre este proceso que no les permitió desenvolverse con libertad, exponer lo que piensan y sobre todo, manifestar cómo se regeneran ante su omisión. La manera de hacerlo es a través del arte feminista, ya que vino a ser incisivo en la rearticulación de mujeres en el arte, propiciando mejores condiciones para su desarrollo frente al aislamiento creativo.

La amplitud del tema queda resuelta en el México de los años setenta y ochenta del siglo XX, aunque en el primer capítulo se hace un recuento de la primera mitad del siglo a través de tres artistas para exponer la condición socio-histórica de la mujer en el arte. Carmen Mondragón (Nahui Ollin), María Izquierdo y Frida Kahlo ejemplifican a través de su historia particular el ambiente de otredad que se generó en el contexto mexicano, y tienen su importancia en este tema al comenzar a romper con los moldes convencionales de representación que estaban previamente trazados para la artista. Las presentes aún sujetas al academicismo de la época —marcado por un nacionalismo—, van generando cambios en la cultura, Carmen Mondragón recurriendo a la autorrepresentación para expresar sus vivencias íntimas sin importar si era señalada, además de escribir poemas denunciando su marginalidad; María Izquierdo declarando su relego abiertamente ante la imposibilidad de realizar murales por ser subestimada su valía como artista y Frida Kahlo emitiendo un diario personal a través de la pintura expresando una conducta poco permitida en su contexto.

En el mismo capítulo, se señala la segunda mitad del siglo con los movimientos contraculturales y nuevas tendencias plásticas, este hecho viene a ser importante para las artistas porque convienen circunstancias favorables para que surja un arte combativo que busca cambiar la condición de otredad que invade a la mujer en el terreno del arte. Se forman las primeras agrupaciones de arte feminista *Polvo de Gallina Negra*, *Tlacuilas y retrateras* y *Bio-Arte*, las cuales denuncian a través de lenguajes plásticos su categorización de lo “otro” y plantean la necesidad de rediseñar desde su imaginario, el papel de la “mujer” en la sociedad.

Parte de esta indagación no sólo es ejemplificar la situación de otredad a partir de las experiencias individuales ya citadas, sino examinar la respuesta que se genera respecto a esta condición cuando se trata de subvertir, por ello, en el segundo capítulo se desglosa el arte feminista con mayor atención.

Primero se expone la raíz del problema —la visión del cuerpo de la mujer como una función natural que la relega—, dando a conocer algunos argumentos de los que se ha valido el sesgo patriarcal para generar la opresión; y posteriormente, se habla de cómo las artistas —que corresponden a la segunda mitad de siglo— se afilian al feminismo. Progresivamente se va haciendo un mapeo de las primeras manifestaciones de éste en arte —que ha estado implícito a largo de los siglos— como desacuerdo de esta visión androcéntrica, y se llega a la resolución del dilema de su corporalidad a través del «género», el cual desarticula los supuestos del patriarcado afirmando que éste culturaliza el sexo del cuerpo; éste viene a ser la propuesta que nos explica que la mujer y el hombre son construcciones sociales, por tanto, “la anatomía no es destino”. Para finalizar con este apartado y pasar al capítulo tres, se exponen las propuestas de las artistas feministas, las cuales articulando y promoviendo un lenguaje plástico con una postura activista que enunciaba el cuerpo para criticar el contexto que las desaprobó, producen el replanteamiento de lo femenino y buscan crear una identidad vista por ellas.

Buscando ampliar las propuestas del arte feminista, el capítulo tres plantea un análisis iconográfico e iconológico de la producción plástica de cuatro artistas Mónica Mayer, Nunik Sauret, Maris Bustamante y Lordes Grobet, que dentro de toda esta vorágine expresaron sobre todo, rasgos desprendidos de su diferencia sexual: el erotismo, la maternidad, lo doméstico, el hogar y la familia, fueron el sumario de vivencias que marcaron la expresión de un mismo sentir colectivo para evidenciar y documentar la explotación de sus cuerpos. Sus propuestas siendo una estrategia para cambiar su entorno, fueron un reflejo derivado de su psicología, expresando la proyección de sí mismas para un mismo fin.

Por lo que resta, en el último capítulo propongo mi producción plástica (fotografía, objeto y video), expresando los vínculos con este arte al emitir al igual que ellas su ser de género.

Capítulo 1

Participación y condición de la mujer artista en la plástica mexicana: siglo XX

Creo que muchas mujeres no desarrollaron todo el potencial que tenían porque las consideraban inferiores. Pero eso no significa que piense que las mujeres son mejores que los hombres, ni tampoco que los hombres son mejores que las mujeres: Lo que es claro es que la principal preocupación de los oprimidos es dejar de estarlo.

Leonora Carrington ¹

¿Cómo hablar de una incursión? De una entrada o puerta, cuando inició como una abertura esculpida, una rendija atemporal, oculta para la mujer misma y que a lo largo de la historia se ha desarrollado con mayor fuerza desde el imaginario masculino, colocando a la mujer como “algo” que ni ella misma reconoce. Para la mujer, alcanzar el estatuto de sujeto, para poder hablar y significar el mundo por sí misma y configurar su autorrepresentación, ha significado recorrer un largo camino dentro de un espacio restrictivo por la supervisión masculina.

La mujer como sujeto creador —en las artes— surge de entre los escombros de costumbres y convenciones patriarcales como una pieza estropeada, raspada de su perímetro, perdida temporalmente entre preceptos sociales, desde los cuales logra desencajar su extravío en la búsqueda subjetiva de su sentido de «ser» para cobrar conciencia de sí y regenerar desde el interior sus lesiones en un proceso que sigue siendo espinoso dentro de los niveles metodológicos y conceptuales para historiar las experiencias y papeles protagónicos de la mujer.

¹ Inda Sáenz. “Mujeres artistas: La lectura feminista en la historia del arte”. *Psicología y arte*. (Fotocopia) s.l.n.f.

Las mujeres artistas a principios del siglo XX se insertaron poco a poco, invisibilizadas dentro de un panorama previamente trazado, imprimiendo tenuemente una identidad femenina. Sus primeros intentos marcaron un trayecto en el cual muchas se quedaron pausadas y otras tantas en el anonimato, frente a la presencia de grandes autores de la época. Muchos factores condicionaron y restringieron su intervención, tales como: la genialidad como atributo masculino, atribuciones erróneas en la autoría de obras, restricción de temas en la práctica artística —entre otros—, los cuales dificultaron su desenvolvimiento plástico.

La presencia femenina en la plástica mexicana a principios de siglo, tuvo su precedente en mujeres artistas que dejaron constancia de forma vedada durante la segunda mitad del siglo XIX ante los esquemas que conceptuaron su trabajo plástico como un oficio decorativo, ocio o entretenimiento creativo². Esta situación no fue nueva en los primeros lustros de siglo, en el México posrevolucionario la mujer continuaba bajo parámetros machistas, prevalecía la atadura típica que inserta a la mujer en la esfera doméstica, es decir, una visión patriarcal que confina a la mujer a permanecer sujeta dentro de las actividades de la casa y la familia; no obstante, eso no significó que se limitara a participar o pausara la continuidad de sus creaciones artísticas; por el contrario, utilizó más tarde esos condicionamientos paternalistas para elevar la resonancia de un mundo privado en torno a su existencia personal.

Las mujeres artistas que convergieron y se alinearon en las artes plásticas en la primera mitad de siglo XX —en su mayoría—, se insertaron en rutas previamente trazadas; ejemplo de ello es, su colaboración en la realización de proyectos en busca de una identidad nacionalista que revalorizara el mestizaje, lo indígena y las manifestaciones populares, lo cual trajo consigo una visión enraizada del patriotismo asumiendo cánones y corrientes plásticas que reflejaron el sentido de la nación. Ésto, parcialmente provocó que la producción plástica femenina hasta a mediados de siglo se limitara a los esquemas academicistas, a la reproducción y a lo permitido socialmente; sin embargo, tras la efervescencia política de reestructuración del país, se forjaba también una perspectiva más íntima e individual que manifestaba la necesidad de describir eventos personales.

Aunque no había aún la apertura suficiente para explorar sin prejuicio la introspección y la individualidad, puede decirse que las mujeres comenzaban a ejercer un papel distinto al ideal consignado por la visión patriarcal, se volvieron partícipes. Y pese a que la sociedad no reaccionó con gran apoyo, los estereotipos forjados desde el imaginario masculino sobre la mujer, comenzaron a ser criticados al igual que sus formas de representación en el arte, —aunque en este periodo la imagen simbólica de la mujer quiso ser retomada de manera positiva a través del arquetipo materno, éste por otro lado, afianzó la marginación sexual—; lo cual expone posteriormente, incidir en la condición de opresión marcada por el sexo. Mientras tanto, la mujer no dejó de manifestar de formas sutiles el cúmulo de reservas emocionales aún en sus representaciones nacionalistas.

²Leonor Cortina ofrece un ensayo histórico en el que informa la admisión de mujeres en la Academia de San Carlos, tales como Eulalia Lucio o “Josef” y Juana Sanromán. Catálogo de la exposición “Pintoras del siglo XIX”. Museo de San Carlos. México, 1985.

1.1 Los indicios: Carmen Mondragón, María Izquierdo y Frida Kahlo

Para la mujer, incursionar o alcanzar un rango de profesionalidad artística ha resultado un proceso lento y reciente hasta hace algunas décadas. En su inicio, además de ser una expresión totalitaria y reprochada estuvo determinada por conductas disciplinadas para conquistar respeto y buena imagen; ya que los prejuicios y críticas sociales en ese tiempo, castigaban y creaban un distintivo que definía y marcaba en su totalidad la idiosincrasia —haciendo de ésta un motivo de repudio o halago—. Para la mujer, este escenario se cubrió de desventaja ante expectativas patriarcales y quiénes intentaban desafiar las expectativas, por lo general, ganaban escarmientos de manera sobrentendida; por ejemplo, María Izquierdo fue tachada de prostituta por fumar en público, Frida Kahlo fue señalada por su excentricidad y Carmen Mondragón fue estigmatizada por su conducta. Pero pese a esta marginación, la mujer creció y comenzó a destacar peculiarmente como excepción a la regla; fue la calidad y relevancia de su trabajo —que en el caso de Carmen Mondragón aún sigue constituyendo un desafío a la interpretación— lo que permitió darle cabida dentro de un espacio que la desconocía, y como trasgresora, se insertó a la vista ajena.

Las tres artistas que cito en este apartado son algunos casos que diversifican la expresión de lo femenino a través de su capacidad creativa como acción liberadora; sin embargo, también quienes siguen los bordes de sus experiencias personales reconocen que bajo su icono de heroicidad femenina queda un margen ambivalente entre sus acciones, pensamientos y prácticas en relación al yugo masculino, en donde su más fuerte “cautiverio” —en términos de Marcela Lagarde— pudo haber sido “el amor.”³

Carmen Mondragón

Nacida en la Ciudad de México (1893-1978) y educada prácticamente los primeros 8 años de su vida en Francia —debido al trabajo de su padre Manuel Mondragón— regresó a México en 1905 junto a su familia; y dejando de forma lateral un continente que presentaba ya un proceso ideológico y revolucionario que cuestionaba el papel de la mujer respecto a la igualdad de condiciones, se introdujo en un país que apenas reproducía la modernidad de ciudades europeas.

Una vez en México y después de varios años de estancia, contrajo nupcias con Manuel Rodríguez Lozano y juntos migraron a San Sebastián (España); más tarde ella regresó a México (1921) tras la decisión de disolver con inmediatez su matrimonio, debido a la homosexualidad de su cónyuge. Esta situación cambió por completo su visión sobre la masculinidad y la idea clásica de la mujer como objeto de placer —como ser “de” ó “para”— llevándola a reconsiderar la percepción de sí misma y a valorar con mayor afán experiencias posteriores, como la de Matías Santoyo. A pesar de ello, Carmen no pudo evitar el fracaso de otras relaciones, como la que sostuvo con

³ Cfr. Marcela Lagarde. Los cautiverios de las mujeres: madres, esposas, monjas putas, presas y locas. PUEG-UNAM. México 1993.

Gerardo Murillo o Dr. Atl —quién le sobrepuso a Carmen el nombre de Nahui Olin⁴ de acuerdo a la cosmogonía indígena—.

Carmen fue duramente recriminada por mantener al igual que Gerardo Murillo parejas aleatorias durante su romance, la mayoría de los comentarios que circulaban entre intelectuales desaprobaban la actitud de Carmen por cualidades que giran en torno a la pasividad que debía caracterizar a la mujer. Ante esto, su comportamiento se calificó como un trastorno, un desbordamiento de los límites de la conducta femenina. Yamina del Real quien protagonizó a Carmen en la película *Nahui olin, insaciable sed*, tiene su opinión:

Hay que desmitificar el hecho de que, si se trata de mujeres pensantes que ejercen su sexualidad con libertad, son automáticamente locas o putas, en el hombre, en cambio son signos de virilidad y las aventuras de Atl con otras mujeres se ven diferentes. Ella fue contra la corriente, representa la lucha de la mujer en la época de represión sexual que hoy continúa. Pudo tener cosas terribles, un temperamento explosivo pero encontró el medio de expresarse en la poesía, y la pintura y lo hizo bien.⁵

Otra de las variadas facetas transgresoras de Carmen Mondragón se vio enterada por Bertram D. Wolfe en la película *“La fabulosa vida de Diego Rivera”* la cual señala a Carmen Mondragón y a Carmen Foncerrada como únicas integrantes mujeres en la Unión Revolucionaria de Obreros, Técnicos, Pintores, Escultores y Similares —agrupación difundida en 1924 por *El Machete*—. No obstante, más que una postura política confluida en los postulados de la corporación, Carmen Mondragón desarrolló mayor interés hacia un mundo más introspectivo e íntimo.

Autoras como Rubí de María Gómez señalan que pudo haber desarrollado vínculos afectivos como feminista o al menos un ansia profunda de autonomía personal. Al respecto, el restaurador Tomás Zurián, considera que la influencia del bagaje cultural europeo pudo haber incidido en su ideología al tener conocimiento de autoras feministas como Mary Wollstonecraft “[...] me da la impresión de que ahí, empiezan a incubarse [ideas con carácter feminista], no de que a partir de ese momento sea una feminista, pero que en el inconsciente permanecen aquellas ideas que había escuchado a los 7 u 8 años en Europa, especialmente en París.”⁶

De lo anterior, en algunos textos poéticos de *Óptica cerebral* podemos encontrar fragmentos en donde Carmen expresa una posición crítica en relación a la condición simbólica de la mujer:

El cáncer de nuestra carne que oprime nuestro espíritu sin restarle fuerza, es el cáncer famoso con que nacemos—estigma de mujer— ese microbio que nos roba vida, proviene de leyes prostituidas de poderes legislativos, de poderes religiosos, de poderes paternos, y algunas mujeres con poca materia, con poco espíritu, crecen como flores de belleza frágil, [...]. Mas otras mujeres de tremendo espíritu, [...] que nacen bajo tales condiciones de cultivadas flores, pero en

⁴ Carmen Mondragón describe su sobrenombre como “el poder que tiene el sol de mover el conjunto que abarca su sistema”. En la mitología azteca (del quinto sol) Nahui-Ollin es el cuarto movimiento que predice el fin de la Tierra. Yólotl González Torres. *Diccionario de la mitología y religión de Mesoamérica*. Laousse. México, 1992.

⁵ Citada en Adriana Malvido. *Nahui Olin, la mujer del sol*. Barcelona, CIRCE ediciones 1993. Pág. 107.

⁶ Ma. Valeria Matos. *La rotonda de las mujeres no ilustres (una mujer de tantas Nahui Olin)* (tesis licenciatura) Instituto Cultural Helénico A.C. México 2006. (entrevista a Tomás Zurián sobre Carmen Mondragón, “El parnasso” Coyoacán, 24 de noviembre de 1999).



FIG.1

las que ningún cáncer ha podido mermar la independencia de espíritu y que a pesar de luchar contra las multiplicadas barreras que mil poderes les imponen, más que el hombre a quien le han glorificado su espíritu y facilitado sus vicios [...] luchan y lucharan con la sola omnipotencia de su espíritu que se impondrá por la sola conciencia de su libertad —bajo yugos o fuera de ellos— y la civilización de los pueblos y de los hombres hará efectivo el calor de seres de carne y hueso como ellos...⁷

Carmen Mondragón resultó para la sociedad mexicana una mujer desafiante y provocadora, un riesgo instalado en la extravagancia de una conducta liberal que desdibujó los límites de la locura provocando poco a poco su desadaptación. Su lucha contra de la moral sexual personificó a una mujer independiente que intentó subvertir la opresión patriarcal rompiendo moldes convencionales (Fig.1). Dice José Emilio Pacheco que “[...] fue preciso esperar a la revolución sexual y los setenta para que aparecieran en letra de molde los términos sexuales que medio

siglo atrás Nahui Olin prodigó en sus escritos y cayera el último tabú de la desnudez: el vello púbico que Carmen Mondragón muestra desde 1928 en las fotos de Antonio Garduño.”⁸ Una circunstancia similar a este contexto, es la negación determinante a figurar en el cine hollywoodense con el director Rex Ingram, quién deslumbrado con su belleza le ofreció rodar una película que Carmen rechazó al derivar la explotación de su imagen como símbolo sexual, pues ésta no quería hacer de su cuerpo ninguna insignia pornográfica sino una “existencia estética” que rompiera con normas y tabús sobre la desnudez a través del arte.

Carmen intentó subvertir esquemas impuestos por la ideología patriarcal a través de vivencias personales, de su comportamiento rebelde y su nulo pudor ante lo que otros pudieran opinar; sin embargo, ante esas mismas acciones buscaba comprensión, quizá lo que sucedió es que su estrategia de lucha no fue efectiva al hacer lo privado-público a partir de sus experiencias —al menos en esa época—. Sus extraños cortes de cabello, la transgresión de espacios públicos, las fotografías de sus desnudos y diversos actos atrevidos no la liberaron de la opinión pública de una mayoría que carcomió su reputación con mitos sobre sus creencias hasta el término de sus días.

El escritor Andrés Henestrosa apunta que el periodo que contextualiza a Carmen Mondragón es una época que define y determina también a otras mujeres que transgreden la visión patriarcal:

Aquellas mujeres Tina [Modotti], Frida, Lupe, Nahui, son en su tiempo lo que Sor Juana Inés de la Cruz fue en el suyo: son las que rompen 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 Nahui comienza la mujer moderna. Ellas son las primeras liberadas, y no hablo de la mujer para ser jefa o presidenta; me refiero a la libertad del comportamiento humano, de la pelea contra los prejuicios, las tradiciones, las preocupaciones.⁹

⁷ Citada en Adriana Malvido. *Op.cit.*

⁸ *Ibid.* Pág. 136.

⁹ *Ibid.* Pág.130.

Carmen nunca olvidó su postura en relación a la condición de la mujer, dejó constancia de su interés en su obra poética y pictórica en las cuales invirtió los papeles tradicionales —pintó sus relaciones amorosas y realizó breves recuentos autobiográficos— aunque su reputación ganara fácilmente todo tipo de controversia e intolerancia por su carácter desinhibido. Su capacidad creativa y formación valieron desde su infancia con amplia sensibilidad, sin embargo, ésta ha aparecido en el arte como un personaje poco citado en comparación con María Izquierdo o Frida Kahlo; esto quizá se deba a que la temática y su estilo naïf no se fijaron con fuerza en su momento histórico en las corrientes pictóricas dominantes de México —aunque recordemos que tanto María como Frida han sido casos valorados hasta hace algunas décadas—. Carmen al igual que Frida simbolizan un caso similar cuando tratan de construir una personalidad autónoma; les resulta difícil desprenderse de referencias masculinas que las identifican mejor como la hija, la esposa, la hermana etc.; en este caso a Carmen la refieren principalmente como la hija del general Manuel Mondragón, por el romance que tuvo con Gerardo Murillo (Dr. Atl) o por ser musa de diversos artistas como Diego Rivera, Edward Weston, Carlos Chávez, Antonio Garduño, Roberto Montenegro entre otros.

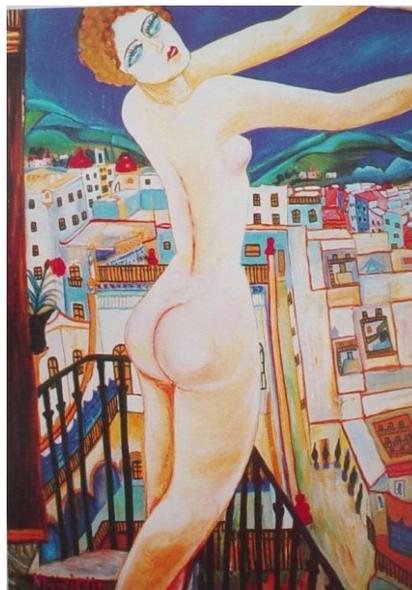


FIG.2

En su inalcanzable búsqueda expresiva, Carmen reflejó temáticas habituales del pueblo en sus distintos motivos: fiestas populares, escenarios religiosos y escenas costumbristas de una realidad cotidiana en los distintos estratos sociales, también desarrollo una identificación simbiótica con los gatos por sus enormes ojos verdes; aunque la mayoría de sus pinturas son una representación de ella y sus vivencias íntimas con un alto contenido sensual y emotivo, que transforman lo que pudiera calificarse —desde una perspectiva patriarcal— como una escena carnal en una narrativa amorosa, presentando como contexto, indicios de lugares —situaciones o encuentros— con el singular encanto de unos ojos que contemplan los del ser amado en la amplitud que los invade (Fig.2).

Carmen expuso a través de sus escritos y pinturas una abertura extensa de sus emociones, quería testigos que confirmaran la manera en la que vivía sus amoríos, que miraran lo que muchos se callaban, que encararan su hipocresía y se desentendieran del recato y la vergüenza, porque ese tipo de sociedad solo generaría más dictadura que libertad apegada al desconocimiento. Como dijo Elena poniatowska “¡Qué bueno que no sea discreta, que bueno que sus sueños lúbricos atraviesen sus pupilas, que bueno que la desnudez de su cuerpo se ajuste al aire, a la luz!”.¹⁰

Carmen Mondragón murió en 1978, su producción plástica no fue compilada sino hasta 1992 de manera significativa por el centenario de su nacimiento en la exposición

¹⁰ Ibid. prol.

Nahui Olin, una mujer de los tiempos modernos, efectuada de diciembre del mismo año a marzo de 1993 en el Museo-Estudio Diego Rivera en la ciudad de México.

Independiente fui, para no permitirme pudrirme sin renovarme; hoy, independiente, pudriéndome me renuevo para vivir. Los gusanos no me darán fin —son los grotescos destructores de materia sin savia, y vida dan, con devorar lo ya podrido del último despojo de mi renovación- Y la madre tierra me parirá y naceré de nuevo, de nuevo para ya no morir...¹¹

María Izquierdo¹²

Es otra de las artistas que se insertó en la pintura a través de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) en 1928 y con su asistencia esporádica a la Academia de San Carlos en 1929, mostró un singular trabajo estético. Se destacó al grado que personajes como Diego Rivera —durante su fugaz dirección en la Academia— matizaron su presencia dentro del florecimiento pictórico mexicano; no obstante, éste y otros reconocimientos le propiciaron situaciones de rivalidad entre sus compañeros, por lo que decidió abandonar la academia y en forma casi autodidacta, emprendió su perfeccionamiento.

El estilo de María Izquierdo siempre se acercó más a las creaciones de las escuelas al Aire Libre y la Escuela mexicana, supo desplegar un vocabulario iconográfico más amplio en relación al nacionalismo influenciado por la revolución —llevado a cabo por los muralistas—; sin embargo, en la dinámica de un periodo dedicado a la representación de alegorías nacionales con fuerte carácter androcéntrico, recogió la visión de una elite política, social e intelectual. Participó en una exposición de carteles revolucionarios y más tarde, su filiación a un arte de compromiso social la encaminó a la preparación de dos murales que por diversas razones nunca se realizaron. Por ejemplo, el proyecto que se encontraría en el Palacio de Gobierno de la Ciudad de Jalapa abarcando 30 tableros y en cuyo tópico reflejaría: “Las fiestas y bailes populares” así como, “El arte y la industria” nunca se llevaron a cabo por la indiferencia del representante de gobierno del estado de Veracruz. Por otro lado, el segundo de sus proyectos de decoración mural resultó más controversial por la cancelación inesperada, aún cuando ya se tenían andamios levantados y material comprado.

La utopía de éste último trabajo que se construiría bajo el lema “La historia y el desarrollo de la Ciudad de México” en la sede del gobierno del Distrito Federal causó revuelo no sólo por el lugar y la magnitud —más de 200 metros cuadrados en la escalera monumental del edificio— sino porque tras la cancelación, María Izquierdo no se quedó cruzada de brazos y dirigió una carta solicitando una indemnización económica por los gastos y tiempo invertidos al entonces regente del Distrito Federal, Xavier Rojo Gómez. Pero al no verse apoyada, optó por externar sus opiniones a la prensa con la esperanza de encontrar contrafuerte en la comunidad artística, pero a excepción de unos cuantos amigos personales sólo recibió críticas como la de Antonio Rodríguez, quién sacó a luz cuestionamientos sobre su valía artística citando una supuesta carta que el licenciado Rojo Gómez había recibido de Luis Islas García, autor

¹¹ *ibid.* Pág. 222.

¹² Nació en 1902 San Juan de los Lagos, Jalisco y falleció en la Cd. De México el 3 de diciembre de 1955.



FIG.3

que señalaba haber entrevistado a diversos artistas como José Clemente Orozco, José Chávez Morado, Manuel Rodríguez Lozano y Antonio Ruiz en el que todos afirmaban estar de acuerdo en que María Izquierdo no poseía el mínimo de condiciones para resolver los problemas de una decoración monumental.¹³

El frustrado mural para el gobierno de la ciudad le dejó a María una mala experiencia en la que aseguraba haber

sido objeto de un complot de pintores muralistas, en concreto de Diego Rivera —quién anteriormente había apreciado el valor artístico de su obra—; y para demostrar su perseverancia y capacidad, pintó “La tragedia y la música” en tableros transportables que se encuentran actualmente como riqueza artística en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Lola Álvarez Bravo recuerda que en aquella época las mujeres que lograban hacerse respetar por su trabajo eran pocas, decía que “no hay persecución contra las mujeres” pero en ocasiones la sociedad se escandalizaba ante mujeres desafiantes y decididas a trabajar, estudiar y tomar decisiones por sí misma.¹⁴ Sin duda, las opiniones que María Izquierdo acumuló y que afirmaban que ésta no estaba confinada para la pintura de mensaje —en comparación con los muralistas—, no evitaron que dejara de manifestarse. María continuó con sus exposiciones individuales, si bien el muralismo empezaba a caer en una retórica parecida a los discursos del estado, la pintura de caballete continuaba dándole la oportunidad para experimentar con otros temas y lenguajes formales.

Los elementos que dotaron a María Izquierdo de una expresión propia se acercaron más a otros elementos temáticos —externos al nacionalismo político—; aunque se sentía receptora de los beneficios de la revolución, que como mujer le permitían un papel más activo en la sociedad. Sus pinturas de caballete, mostraron una expresión intuitiva que revelaba la preferencia por contenidos que comenzaba a cobrar tintes surrealistas frente a perspectivas irregulares marcadas por accidentes de color o trazos aventurados sobre el lienzo.

María, no hizo de sus pinturas un escenario directo de su existencia —a excepción de algunos autorretratos—, pero dejó huella de su infancia y vida en ellas de manera implícita, sus obras aunque no narran los pormenores de su vida, ni los dilemas de sus relaciones amorosas con obstinación —como lo realizó Carmen Mondragón—, citan y nos revela a través de la metáfora algunos pasajes. Aún así, habría que decir de forma general, que su obra si se refiere a su condición existencial de mujer y comúnmente los temas son reflejo de su estado anímico

¹³ Luis Lozano. (Coord.). María Izquierdo: una verdadera pasión por el color. CONACULTA, México 2002.

¹⁴ José J. Blanco. (Et.al.). *Lola Álvarez Bravo, recuento fotográfico*. México, Editorial Penélope, 1982, p. 95.

María fue una pintora intimista que a partir de los años 30 se desarrolló de forma creciente, lo que propició que su producción cada vez fuera más complicada; desarrolló temas que sobrepasaban lo inmediato y profundizó en el mismo sentido de su condición como mujer creadora. El resultado se concretó en una serie de acuarelas que mostraban diversas figuras femeninas —en ocasiones desnudas— en actitudes dolientes o introspectivas frente a objetos de distinta naturaleza como cruces, ataúdes, bustos y torsos de esculturas o maniqués; técnicamente estas acuarelas, eran la evolución de las que había realizado anteriormente sobre el circo (Fig.3). José Gorostiza, señala que en este trabajo había dejado aflorar sus preocupaciones y ansiedades:

A partir de los óleos de 1930, encontramos en la pintura de María Izquierdo un desarrollo lógico en el sentido de una afinación creciente, no solo de los elementos formales o externos, sino de los métodos mismos de investigación [...] no nos sorprende, ya que la investigación de María Izquierdo, haciéndose más interior a cada paso, se dirige a los rincones oscuros del alma. Las acuarelas de María Izquierdo parecen responder a preguntas que ella misma no conoce, a inquietudes, sobresaltos, movimientos psíquicos tan inciertos, que no llegan siquiera a condensarse en preguntas [...] estas acuarelas indican, además un cambio en la actitud estética de María. Izquierdo ha abandonado, en efecto, la preocupación de volúmenes y planos —la busca del cilindro que inició Cézanne en la pintura moderna—, para entrar en una fase interesada, elocuentemente interesada en su obra. La mujer que antes calló en señal de duda cautelosa se ha decidido a hablar en señal de confianza, ahora.¹⁵

En 1933 cuando María Izquierdo pintó estas acuarelas — mujeres que caen en postración física y espiritual—, críticas de arte como de Raquel Tibol mencionan que estas imágenes podrían funcionar como una catarsis mediante la cual nos comparte su separación con el pintor Rufino Tamayo; aunque María siempre desplegó parte de sus circunstancias frente al oficio pictórico. La apertura hacia un lenguaje más personal le dio a ésta la facilidad de expresar su propio espíritu; y con el tiempo, esta expresión que la aproxima a la alegoría la conduce no sólo a pintar, sino escribir una visión más crítica sobre la situación que la mujer artista padecía respecto a las variadas formas de discriminación —circunstancias que había experimentado antes, con lo murales—. En 1942 redactó:

El primer obstáculo que tiene que vencer la mujer pintora es la vieja creencia de que la mujer solo sirve para el hogar y sus obligaciones derivadas; cuando logra vencer a la sociedad que ella también puede crear, se encuentra con una gran muralla de incompreensión formada por la envidia o el complejo de superioridad de sus colegas; después vienen los eternos improvisados críticos de arte que al juzgar la obra de una pintora casi siempre exclaman: ¡para ser pintura femenina...no está mal!, como si el color, la línea, los volúmenes, el paisaje o la geografía tuvieran sexo. Casi nunca los pintores ven a las pintoras como una colega más, que se dedica con la misma seriedad que ellos al mismo trabajo creador; no, por el contrario ven en ella a una competidora estorbosa e inferior que ataca venenosamente. También la mujer que pinta encuentra increíble incompreensión en la mujer que no es artista, ésta es una enemiga poderosa como el colega masculino, porque se imagina (enfermiza imaginación) que la mujer pintora necesita crearse una aureola de descuidada bohemia (para la mujer que no es artista, bohemia significa: pereza, desorden, anarquismo, libertinaje).¹⁶

¹⁵ José Gorostiza "La pintura de María Izquierdo". Texto de presentación en el catálogo de la exposición *Acuarelas y óleos de María Izquierdo*, que se llevó a cabo en el Salón rojo del pasaje Borda, del 24 de noviembre al 2 de diciembre de 1933.

¹⁶ Citada en Raquel Tibol. *Ser y ver. Mujer en las artes visuales*. Edit. Plaza&Janes. México 2002. Pág. 89-90.

María Izquierdo en relación a la condición femenina vivida en el patriarcado, reflexionó que la mujer debía abandonar la idea de ser un objeto de lujo y transformarse en un factor dentro de la lucha de clases, haciendo a un lado los romanticismos que se conceptuaban en la mujer, considerando que la maternidad no era una limitante para realizar otras metas distintas al hogar, sino una fuerza creadora que le permitiría construir una visión distinta sin perder el sentido de la autocrítica. Como mujer insurrecta, consideraba que había puesto un ejemplo para otras mujeres artistas que



FIG.4

quisieran salir de la dominación— en este sentido la pintura de María Izquierdo puede poseer ciertas lecturas feministas en vía de superación—. ¹⁷ (Fig.4)

Las imágenes que María Izquierdo prodigó en su producción siempre se remitieron con mayor fuerza a su infancia campirana, a sus recuerdos tamizados por sus vivencias dentro de su realidad cotidiana, emanando como mujer y artista una subjetividad emotiva y melancólica que vemos en la última etapa de su vida, en la cual parece vislumbrar su muerte. Aquellos elementos sugeridos —objetos, personajes y escenas— a lo largo del tiempo, fueron tomando parte de un mundo interior que vislumbraron en sus creaciones autodidactas, espacios pictóricos que tuvieron potencia en la primera parte del siglo XX y que correspondieron a una de las artistas mexicanas que se preocuparon no sólo por entender las formas visuales que se desglosaron de su condición de mujer, sino que sin saberlo, se han convertido en parte del testimonio femenino en el panorama de las artes plásticas

En la historia del arte mexicano, su reconocimiento tuvo de esperar más de 35 años para que se realizara una retrospectiva, la cual se efectuó en 1988 y le permitió al público reencontrarse con sus valores y aportaciones de lo femenino. Desde entonces, han habido grandes avances en el conocimiento de su trayectoria —que como había mencionado— en relación a su personalidad reservada, es difícil obtener aún con exactitud detalles de su vida privada; sin duda, cómo, cuándo y por qué arribó a la capital son parte de las lagunas que no han sido precisadas en su biografía.

Frida Kahlo¹⁸

Mujer esencial en el arte mexicano y convertida recientemente en una figura mítica por sus vicisitudes personales, se configuró inicialmente —al igual que María Izquierdo— dentro de la retórica que documentó la ideología, logros y metas de la revolución. Durante ésta época, Frida libró y apoyó batallas dentro del Partido Comunista Mexicano y el Frente Único Pro Derechos de la Mujer, sin embargo, han sido sus acontecimientos íntimos expresados en la pintura los que justifican su existencia con mayor permanencia.

¹⁷ José Briseño. "Se inauguró la primera exposición femenina de carteles revolucionarios..." en *El Jalisciense, diario progresista*, Guadalajara, 11 de mayo de 1935.

¹⁸ Nació el 6 de julio de 1907 y murió el 13 de julio de 1954 en la Cd. De México (coyoacán).

Frida Kahlo es uno de los casos que ha tenido mayor repercusión en el arte contemporáneo en lo que respecta al estímulo de su facultad introspectiva, su estilo expresivo —ante sus condiciones de salud— ofreció una visión amplia de los episodios de su vida, logrando un impacto sugestivo por el carácter subversivo que manifiesta los pormenores de su vida íntima. Sus pinturas han sido escenarios que han desmitificado la belleza e ideal del imaginario masculino en una sociedad mexicana que no esperaba que una mujer expresara tan abiertamente sus conflictos emocionales.

Sus lamentables condiciones de salud parecieron contribuir a que ésta se introdujera en una exploración de sí; sus operaciones, alumbramientos fallidos, cuerpos dolientes y concesiones respecto a su belleza —como exponer sin tapujos el bigote— subvirtieron cánones y representaciones clásicas androcéntricas. Por ejemplo, el autorretrato “cortándome el pelo con unas tijeritas” anota el fragmento de una canción que dice: «mira que si te quise, fue por el pelo. Ahora que estás pelona ya no te quiero», parece ser un desafío a la masculinidad cuando muestra las tijeras en su mano, expresando una actitud provocadora a la idea de no importarle si es querida o no. Desde el punto de vista freudiano se podría emitir que, el hecho de que Frida se caracterizara similar a Diego podría corresponder a que ésta deseaba ser como él en el sentido de admiración (Fig.5). Oliver Debroise ha señalado a esta obra en particular, como un “chantaje sentimental”; pero concuerdo mejor con Eli Bartra al decir que “[...] una de las formas que han utilizado las mujeres para combatir, deliberadamente o no, la identidad femenina impuesta es masculinizándose adoptando maneras de pensar, de sentir y de actuar masculinas”.¹⁹

Frida Kahlo parece insertarse en las expresiones nacidas a partir de la subjetividad femenina, esgrimió la psicología del ente femenino y se reivindicó a sí misma como



FIG. 5

sujeto creando nuevos modelos y narrativas completamente diferentes de la iconografía de sus colegas masculinos. Autoras como Elizabeth Bakewell han profundizado más sobre sus representaciones y ha identificado tres modos que engloban la conformación de su identidad: la creación de sí misma como signo, la transformación de ese signo en icono religioso y el uso de esos signos e iconos autogenerados en su radical reconstrucción del cuerpo femenino como sujeto (no como objeto).²⁰

Kahlo metódicamente construyó un repertorio de imágenes de sí en el complejo proceso de identificación, en numerosas ocasiones escribió frases que subrayaba su presencia —como “aquí me pinté yo, Frida Kahlo, con la imagen en el espejo...”, Autorretrato de 1947— completando la aguda

¹⁹Eli Bartra. *Mujer, ideología y arte (Frida Kahlo)*. Edit. Icaria. Barcelona 2003. Pág. 77. Cfr. Oliver Debroise. *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*. Edit, Océano. México, 1983. Pág. 170.

²⁰ Elizabeth Bakewell. “El legado de Frida Kahlo: toma de conciencia del cuerpo político”. En (Comp.) *Pasión por Frida*. CONACULTA, México 1992.

conciencia de sí misma como signo. Es al apropiarse de elementos que describen toda una tradición o folclore que ésta promueve el tratamiento de sí como icono; en algunos casos, al vincular su autorrepresentación en analogía con personajes destacados —el más evidente, Diego Rivera— o con la iconografía cristiana, cuando empieza a materializar pictóricamente el uso consciente de símbolos que tienen ya en sí mismos una carga significativa. No obstante, aunque Frida se rodea de elementos establecidos

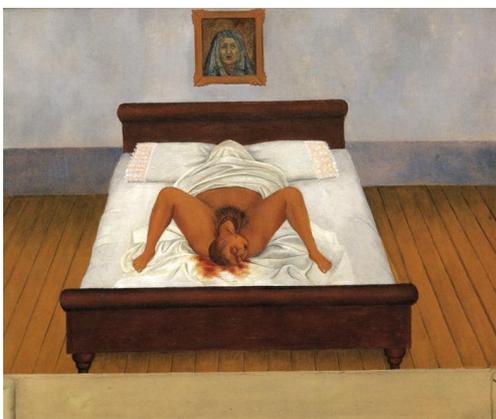


FIG. 6

como yugos de espinas, nimbos o tocados indígenas que crean un halo immaculado; ésta no se concibió como un icono religioso típico —mujeres vírgenes— sino que asoció su mortalidad con escenas del mundo sagrado similar al de Cristo o la Virgen para exaltar su posición como sujeto sufriente.

Kahlo pudo concebirse como víctima ofrendada a través de iconos religiosos pero sus representaciones constatan también un concurrido recordatorio de la posición subordinada de la mujer; representaciones como *la columna rota* (1944), *mi nacimiento*

(1932) y *recuerdo de una herida abierta* (1938) confirman una radical reconstrucción del cuerpo femenino. El trasfondo iconográfico de sus cuerpos afligidos, imperfectos o sangrientos, además de desertotizar la visión sexual femenina del imaginario masculino, transgrede al tabú judeo-cristiano que censura la sangre menstrual. "A diferencia de las pinturas del hombre mutilado en las cuales la sangre y las entrañas son un signo de sacrificio [en analogía a la mujer mutilada, ésta] representa la violación absoluta y por extensión, significa una ruptura con el orden social."²¹(Fig.6)

Es notorio que Frida Kahlo recurrió frecuentemente a la representación explícita de su cuerpo como depositario personal, para mostrar vivencias y contradicciones emocionales que tuvieron considerable importancia en la totalidad de su vida; pero ejemplos, como *Lo que el agua me dio* (Fig.7) es muestra de un trabajo que prefiere dejar el cuerpo sobrentendido; a penas insinuado por los dedos de los pies y el juego de su reflejo, nos presenta la existencia insinuada del cuerpo bajo una espesa capa de agua —que se interpone entre el observador y la observada— que como superficie reflectora nos expone alusiones de escenas, recuerdos subjetivos y sueños que se acumulan y hunden al cuerpo físico, traslapándolo, convirtiendo el agua de la tina en un fluido que connota al cuerpo femenino de forma distinta al escrutinio masculino. Mediante la metáfora "*Lo que el agua me dio* es un buen ejemplo de cómo Kahlo es capaz de subvertir el significado de su ostensible fuente, en este caso el *topos* artístico de una bañista desnuda."²²

Frida nunca gozó de buena salud y con el accidente de tranvía en 1929 que le causó una fractura en la columna vertebral —impidiendo su maternidad—, el único tónico ante la inmovilidad de un artefacto médico que la limitó a permanecer más de siete

²¹ Ibid. Pág. 170.

²²David Lomas. *Lenguajes corporales: Kahlo y la imagería médica*. En Karen Cordero. (Comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. CONACULTA-FONCA. México, 2001. Pág. 331.

meses cubierta de yeso, resultó ser la pintura. Sus devastaciones físicas fueron imprescindibles para relatar su sentir, como acto catártico canalizó a través de los óleos un estilo autorreferencial que narraba con detalle su vida como realidad simbólica y representó en todas las versiones posibles sus malestares. Frida logró ante las adversidades prescindir la apariencia fiel de su corporalidad proyectando sus estados anímicos mediante un rostro contenido, con gestualidades pequeñas que son mejor entendidas mediante elementos adheridos que describen especificidades de su espiritualidad. Frida Kahlo, alcanzó índices llamativos externos a ella; el ser objeto de apreciación en el acto mismo de percibirse, le creó una conectividad consigo misma que permaneció hasta el final de sus días.



FIG. 7

Con trazo particular llevó a cabo un acopio de formas populares que entretejieron con sus emociones íntimas, fundiendo así, su concepto de mexicanidad. De su primer autorretrato a los posteriores existen diferencias que marcaron su personalidad, tales como el tratamiento o el acento que da a su rostro y su vestimenta; podemos ver evolutivamente que de portar un vestido de terciopelo pasa a un atuendo popular mexicano. Al vestirse de Tehuana²³ estaba eligiendo una identidad, una segunda piel que no asimiló a la mujer oculta bajo la tela, Hayden Herrera menciona que "la envoltura, hecha con mucho cuidado, representaba un intento de compensar sus defectos de su cuerpo y su sentimiento de fragmentación, desintegración y mortalidad. Las cintas, las flores, joyas y fajas, se volvieron más coloridas y más trabajadas a medida que empeoraba su salud."²⁴

Sin oscilación, el traje popular se volvió tan esencial que lo representó varias veces como su sustituto; en su diario escribió que el traje de tehuana equivalía al "retrato en ausencia de una sola persona; ella misma". Sus atuendos también ponía de manifiesto su vínculo con la naturaleza y la liberación de la opresión burguesa al portar una prenda que sólo usaban las mujeres de clases trabajadoras, como manera cotidiana de vestir. Los trajes típicos fueron para Frida una forma de comunicación de sí, definieron su identidad en términos de apariencia y condición de pertenencia, éstos le facilitaron la sensación de ser más visible y atractiva, pero también la concientización de representar una nación.

²³ Las mujeres de Tehuantepec tienen notoriedad por su majestuosidad, belleza, sensualidad, inteligencia, valor y fortaleza. La leyenda popular declara que su sociedad es un matriarcado en el que ellas administran los mercados, se encargan de los asuntos fiscales y dominan a los hombres. Frida en cierta manera decidió vestirse de Tehuana por la misma razón que adoptó el mexicanismo; para complacer a Diego. Leticia Reina "El papel económico y cultural de la mujer Zapoteca" en la revista Guchachi Reza, núm. 49-50, primavera de 1995.

²⁴ Hayden Herrera. *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. México, Editorial Diana, 1985, pag.103.

El estilo expresivo de Frida Kahlo, llevaría a que después de varias décadas su producción fuese adoptada por artistas —hombres y mujeres— que identificados dentro del arte intimista se valieran de sus experiencias vivenciales para expresarse; cabe mencionar que la experiencia femenina de Frida, ha adquirido singular resonancia entre mujeres artistas que la enuncian como antecedente al hablar de identidad y cuerpo femenino, pues no existieron generaciones inmediatas a ésta que desmitificaran —consciente o inconscientemente— ideales femeninos impulsados por el imaginario masculino sino que se dio un interludio en donde el cuerpo femenino representado por mujeres se acercó más a los estereotipos androcéntricos. Frida es una de las artistas que ha logrado posicionarse con fuerte influencia en el arte mexicano —e internacional—, el tiempo le ha ganado un legado artístico que se ha hecho valer como *affindamento*²⁵.

Impulsadas desde el paraje femenino, Carmen Mondragón, María Izquierdo y Frida Kahlo se aproximaron en un principio similar para traducir sus experiencias narrativas configurándolas en formas visuales, en el acto de reinterpretarse. Carmen redituando sus experiencias más íntimas, rompiendo esquemas de comportamiento abierta a una libertad más justa; Izquierdo recreando su mundo infantil a través de atributos que trasmuta la raíz de sus experiencias y Frida pintando para sí en soliloquio, acentuando biográficamente sus dificultades. Ellas se asumieron como objeto de sus obras bajo formas de representación distinta, extendieron temáticas alrededor de sí, que por reflexión ofrecen una primicia que radica en una visión femenina que lleva a reflexionar sobre el modo de representación de las obras artísticas del pasado, en las que la mujer es más bien una excusa para representar el mundo de las ideas, mitos, sueños y deseos del arquetipo viril con un sentido universal —como si fuera común a toda la sociedad—.

En las primicias del siglo XX, Carmen Mondragón, María Izquierdo y Frida Kahlo no fueron representantes aisladas, también se perfilaron artistas como Rosario Cabrera, Angelina Beloff, Tina Modotti, Lola Álvarez Bravo, Olga Costa, Celia Calderón, Isabel Villaseñor, Aurora Reyes, Fanny Rabel, Mariana Yampolsky, Elizabeth Catlett, entre otras que han dejado constancia en distintas disciplinas en el arte.

A principios de los años cuarenta y tras la llegada de intelectuales y artistas europeos —por la segunda guerra mundial y guerra civil— se sumaron a la cultura mexicana mujeres a fines al surrealismo francés, tales como Kati Horna, Alice Rahon, Remedios Varo y Leonora Carrington; las cuales adquieren especial importancia en la temática de lo femenino si retoma el lenguaje surrealista como vía implícita — libre— para constreñir la expresión e inventiva de la mujer que muchas veces se vio impregnada de límites y censuras sexistas.

Autoras como Rita Eder han estudiado la relación entre artistas mexicanas —María Izquierdo, Olga Costa y Frida Kahlo— y extranjeras que revelan su mundo privado femenino a través de esta tendencia, y ha concluido que, aunque estas pintoras mexicanas y europeas tienen afinidades que proceden de la revelación de un mundo

²⁵ El *Affindamento* es citado en este caso como vínculo entre la experiencia de la mujer adulta (conocimiento) y la joven (aspiraciones). Referido entre mujeres de distintas generaciones para establecer un mismo orden simbólico (femenino) entre mujeres. Marta Lamas. *El affindamento*, en Debate Feminista. Año 5. Vol.10. México, 1993. págs. 288-91.

intimo y onírico, “[...] es difícil no añadir que mientras la teorías de Bretón resultaron un agradable ordenamiento poético de mundo desordenado del sueño [en artistas europeas], las mexicanas crean una atmosfera en ocasiones más amenazadora que proviene de la integración entre el sueño, obsesión, realidad y pintura.”²⁶

Tales alusiones dan crédito a las proyecciones plásticas de artistas extranjeras que también tienen un vínculo significativo con la expresión femenina de mundos que no eran inéditos de un límite territorial específico, sino que es la impronta temática de objetivarse en el mundo exterior por medio de preámbulos subjetivos, los que forjan la evolución de una visión de lo femenino.

1.2 Tendencias Plásticas Alternativas: la generación de los grupos

La segunda mitad de la década estuvo marcada por la Joven Escuela de Pintura Mexicana, también llamada generación de ruptura, la cual conceptualmente se refiere a una generación de artistas plásticos que no se afiliaron a una corriente artística determinada, sino que en razón de ideas estéticas distintas a las de un arte nacionalista como la Escuela de Pintura Mexicana —que se nutrió de los valores de la revolución mexicana—, señalan la necesidad de romper con este monopolio o élite para modificar y expandir nuevos criterios e ideales en su necesidad de experimentar con otros lenguajes plásticos, logrando incorporarse al contexto artístico internacional a través de la libertad creativa.

En este periodo, se distinguieron ofertas estéticas que postularon diversas propuestas entre las generaciones jóvenes —joven, en el sentido de ímpetu— con posturas radicales que se dirigieron a la innovación de recursos, técnicas y modos estéticos que cuestionaron la vigencia del muralismo; con lo que se dieron nuevas direcciones en la plástica mexicana: abstracción libre, tachismo, informalismo, geometrismo e incluso expresionismo.²⁷ En este lapso entre las artistas mujeres que hicieron posible que México se incorporara a la vorágine abstraccionista en el panorama internacional, fueron Lilia Carrillo y Cordelia Urueta con poéticas pictóricas, que permitieron expresar liberaciones emotivas destacándose entre sus contemporáneos. El gran número de artistas que recurrieron a estos lenguajes puede obedecer a que permitía una amplia expresividad; prefiguraciones que son sustancialmente importantes en las manifestaciones femeninas, porque pueden ser traducidas en formas que implican la extroversión de mundos privados²⁸.

A partir de esa multiplicidad de opciones convinieron circunstancias sustancialmente favorables para las artistas al verse inmersas en las generaciones que formaron parte de una juventud que estuvo marcada por propuestas de corte internacionalista y que

²⁶ Rita Eder. *Las mujeres artistas en México*. Anales de IIE, Vol. XIII. Núm. 50/2 México 1982. Pág. 255

²⁷ Berta Taracena realiza 3 divisiones que se distinguen en esa época en base a las exposiciones de arte mexicano que se presentaban, y son: abstracta, costumbrista y expresionista. Margarita Martínez. *La pintura abstracta en México 1950-70*. Tesis doctoral FFL-UNAM, México 1997. Pág., 111

²⁸ Lorena Betancourt. *El desnudo femenino, Una visión de lo propio*. INBA/CENIDIAP. México, 2000. Pág. 49.

en las décadas de los 60 y 70 tienen sus efectos al declararse como una fuerza social; con una presencia portadora de justicia, pacifismo, revolución sexual y de apoyo a la no distinción de clase social, raza o sexo. Este fenómeno tuvo en México un rostro, el movimiento estudiantil de 1968, en el que hombres y mujeres propiciaron la conciencia social de los sucesos que vulneraron la juventud de la época (aunque más tarde esta unión se impregnaría de individualismo).

La década de los setenta se vio marcada por los grupos de trabajo colectivo, una emergencia grupal que obedecía a sus acontecimientos, a un contexto político-social deducido del enfrentamiento de la realidad cambiante de un país con problemas sociales agudos sobre la falta de información certera que comunicara la situación real de la nación, de la manipulación de sus medios, de sus problemas ecológicos, de salud, de una constitución empolvada, que no servía para sus lineales propósitos.

El actuar colectivo sentó las bases para que se agremiaran artistas de diferentes disciplinas que dieron origen a la generación de “los grupos” (1973)²⁹ que retornando a la figuración estética (pese a su corta duración), cobran relevancia histórica dentro del arte, ya que fue una tendencia por la que se produjo una adherencia de conocimientos que sirvieron para reclamar la función social del arte, como una especie de analogía al muralismo —a excepción de que estos últimos estaban en concordancia al apoyo institucional—.

Los grupos destilaron la pretensión de crear cognición y actividad política en la que tanto hombres como mujeres, unieran sus esfuerzos de manera casi anónima tras el nombre de cada grupo, propugnando un arte combativo, despreocupado por seguir la moda de una corriente o vanguardia, pues le movían necesidades concretas que surgieron del enfrentamiento con la cambiante realidad del país. Se rebelaron contra la producción mercantilista, introdujeron nuevos modos de producción en sus obras, se salieron de los espacios cerrados como museos y galerías, y realizaron eventos en la calle para tener comunicación con un público más amplio. Cada grupo estableció bases propias sobre sus recursos teóricos y plásticos, adoptando una dinámica de apertura entre sus miembros.

El trabajo colectivo permitió conjuntar esfuerzos que individualmente hubiesen sido invisibilizados, si bien, la ética de los grupos se basó en el derecho de expresar y disentir opiniones y propuestas entre sus integrantes; en el caso de las mujeres, se ven marcadas algunas intervenciones con temáticas de género llevadas a cabo fuera de las formaciones:

Casi en todos los grupos setenteros participaron mujeres artistas aunque rara vez se las [sic] menciona, pero los planteamientos de ninguno de ellos incluía cuestiones de género. Sin embargo, ya había un grupito de nosotras en la ENAP interesadas en reunirnos a discutir estos

²⁹ Surgieron más de 15 agrupaciones que reunían aprox. a 100 artistas; entre los principales grupos se encontraba el Taller de Arte e Ideología (TAI), Proceso Pentágono, Taller de Integración Plástica, Grupo Marco, Tetraedro, Peyote y la compañía, El colectivo, Tepito Arte Acá, Suma, Mira y No grupo, entre otros. Teresa del Conde. *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo en México*. Plaza&Janés. México, 2003.

asuntos. Posiblemente nos motivaba el hecho de que en nuestro trabajo empezaban a surgir planteamientos de género.³⁰

La participación de las mujeres en la generación de los Grupos fue menor en consideración con la de los hombres, por ejemplo, del grupo Proceso Pentágono se puede citar a Rowena Morales y Lourdes Grobet; del Grupo Marzo a Magali Lara y Gilda Castillo; del No Grupo a Maris Bustamante; del Suma a Patricia Salas, Alma Valtierra, Guadalupe Zurbazo, Armandina Lozano y Paloma Díaz Abreu; de Peyote y Compañía a Carla Rippey; de grupo Mira a Rebeca Hidalgo y Silvia Paz; del Taller de Integración Plástica a Isabel Campos y Ariadne Gallardo. La difusión de ideas de género llevadas a cabo en los proyectos artísticos ya se venían asimilando anteriormente con una serie de cambios radicales en la sociedad, entre ellos, el uso de la píldora anticonceptiva, la cual planteaba una perspectiva diferente de la sexualidad; el psicoanálisis como fenómeno social y la racionalización de la subjetividad psíquica que influía en la educación; el uso de drogas, la manipulación de los medios de comunicación, factores que en conjunción, explican la revolución cultural que abrió el interés en las mujeres artistas por escarbar con énfasis su emancipación durante siglos.³¹

Estas visiones e intentos por vislumbrar una forma de expresión en el arte que le permitiera a la mujer enunciarse de forma autónoma, se previó con los ideales de una “liberación femenina”³² que revolucionó la vida cotidiana en todos sus aspectos, y que se reflejó mediante la suma de movimientos sociales en pro a la mujer, los cuales, promovían un nuevo discurso a través de programas de acción política, económica y social tras el intento de mejorar su nivel de vida. Éstos, cobran especial interés en el campo del arte porque les proporciona a artistas mujeres, cavilar nuevos discursos en torno a una identidad femenina desde las humanidades.

Desde ese espacio surtieron efecto los intentos por organizar un arte feminista³³ que sirviera para contrarrestar el encono sexista o paternalista de la sociedad mexicana empeñada en estigmatizar con calificativos de excepcionalidad la actuación de las mujeres en el ámbito público, y en particular, de la producción artística. Dentro de este contexto, la influencia del feminismo en la plástica comienza a vislumbrarse con la introducción de nuevas propuestas que sin autodefinirse aún como feministas, se interesan por los problemas sociales abordados como la crítica a la desigualdad cotidiana, el derecho a decidir sobre el propio cuerpo y la sexualidad, el erotismo femenino, la violación ó por el trabajo doméstico; temas que hasta entonces eran un tabú (como el aborto) y que se convirtieron en terreno de exploración.

³⁰ Mónica Mayer. *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México*. México, CONACULTA-FONCA, 2004. Pág.17.

³¹ Araceli Barbosa. *La perspectiva de género y el arte de mujeres en México.1983.1993*. Tesis posgrado, México, 2000. Pág.96

³² El Movimiento de Liberación Femenina encaminaba su lucha en todos los campos: el hogar, la calle, el trabajo, los medios masivos de comunicación, la discriminación legal, la sexualidad etc.

³³ El feminismo se plantea como una alternativa revolucionaria contracultural, que vindica el derecho negado históricamente a las mujeres de disentir de los valores de género en la cultura dominante. En el campo de las Artes Visuales, la gestación del arte feminista deviene de una interesante propuesta artística para los estudios de género dentro del área de análisis de la representación de la identidad femenina. Araceli Barbosa, *Arte Feminista en los Ochenta en México*, UAEM México 2008.pags.15-27.

Durante estos años los infructuosos intentos por formar un grupo de mujeres artistas con visión feminista dentro de las artes visuales fue visible hasta 1983, ya que las propuestas con este contenido eran dadas a través de eventos esporádicos —en su mayoría— exposiciones, conferencias y congresos organizados principalmente desde movimientos sociales y políticos dedicados a luchar por los derechos humanos de la mujer; de éstos destacan, la Coalición de Mujeres Feminista (1976) constituido por el Movimiento Nacional de Mujeres; el Movimiento Feminista Mexicano y posteriormente, La revuelta, el Movimiento de Liberación de la Mujer y el Colectivo Mujeres. La indiscutible influencia de los movimientos feministas contribuyó a despertar conciencia de género, lo que favoreció plantear temáticas de ésta índole en su discurso visual.

La realización del día internacional de la Mujer en México (1975) sirvió como un detonador que propició una serie de exposiciones que resaltaron la presencia femenina en las artes visuales. Las exhibiciones se llevaron a cabo principalmente en el Palacio de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno y el Polyforum Cultural Siqueiros. Indiscutiblemente la intervención de las artistas fue notable, tuvieron exposiciones colectivas como "La mujer en la plástica", "La mujer como creadora y tema del arte" o "Pintoras y escultoras en México"; sin embargo, éstas tenían sus desajustes en cuanto al discurso; por ejemplo, en la muestra "La mujer como creadora y tema del arte" la mayor parte de los participantes eran hombres, a opinión de Mónica Mayer parecía incongruente plantear una exposición en la que la mujer seguía siendo musa, por no decir objeto.³⁴ Esta exhibición que cegaba más su presencia, en vez de potencializar su creatividad o cuestionar su condición, posteriormente propició que algunas artistas no sólo detectaran estos inconvenientes, sino que se ocuparan por crear un arte más comprometido con su género.

Durante esta etapa las exhibiciones fueron de vital importancia por la concentración de más de 96 artistas que radicaban en el centro de la ciudad y el interior de la república; intervenciones notables que promovieron exposiciones individuales, la compra de obra a través de galerías como el Salón de la Plástica Mexicana y la oportunidad de que la producción plástica formara parte elemental de alguna colección —como la del Instituto Nacional de Bellas Artes—. Estas exposiciones lograron aglutinar a varias generaciones de artistas consagradas como Frida Kahlo, representante del realismo fantástico; María Izquierdo y Olga Costa (1913), representantes de la Escuela Mexicana y, como exponentes de la llamada Joven Escuela de Pintura Mexicana, Lilia Carrillo y Cordelia Urueta, contexto en que también se hace patente la figura Marta Palau y Myra Landau.³⁵

La década de los 70 reflejó altos niveles de participación femenina en el sistema cultural, aunque las exposiciones constituyeron más bien un refugio de una retórica oficialista que buscaba restaurar la imagen y falta de credibilidad de un régimen que buscaba cubrirse de los lamentables hechos de 1968. Las exposiciones de mujeres generaron la oportunidad de una participación más igualitaria legalmente en las instituciones culturales al responder a la necesidad de alzar su voz ante una sociedad sexista, pero querían que su voz, no fuese cubierta como demagogia de un velo político por la celebración de un Año Internacional promovido a nivel internacional por

³⁴ Mónica Mayer. *op. cit.*, Pág. 20.

³⁵ Araceli Barbosa. *op.cit.* 2008. Pág. 36

la Organización de las Naciones Unidas, sino que los valores de una propuesta que desmembraba años de sumisión cambiara desde su profundidad; proposiciones que fueron mejor escuchadas por los movimientos de liberación femenina.

En aras de este tipo de fisuras en 1976 la revista *Artes Visuales* dedica su publicación a las artistas mujeres, resultado del encuentro *Mujeres-Arte-feminidad* en el Museo de Arte Moderno en el que figuraron diversas personalidades, como Ma. Eugenia Stavenhagen (antropóloga), Eugenia Hoffs (psicoanalista), Sara Chazán (Dra. en derecho), Margaret Randall (teórica feminista), Ida Rodríguez Prandolini (historiadora de arte), Teresa del Conde (psicóloga y crítica de arte), Alaíde Foppa (crítica de arte), Berta Taracena (crítica de arte), Helen Escobedo (escultora), Paulina Lavista (fotógrafa), Myra Landau (pintora), Fiona Alexander (pintora), Antonia Guerrero (pintora) y como observadoras, Cordelia Urueta (pintora) y Juana Heras Velasco (escultora); todas debatieron sobre un cuestionario que expuso Carla Stellweg (editora de la revista), del cual desprendieron la conclusión de que el arte de mujeres y hombres debía buscarse en la experiencia histórica y social de los sexos. A decir de la editora, intentar esclarecer o llegar a conclusiones frente a las preguntas que cuestionan la ausencia de las mujeres en el arte, la influencia de los artistas hombres en el desarrollo de la artista mujer, las determinantes formales “femeninas”, los campos de predominio abarcados por las artistas, eran más bien, controversias que tenían por objetivo incitar el interés desde sus múltiples puntos de vista, más que a concluir preguntas que resultan imposibles de definir en una consulta.³⁶

En 1977 tras los cuestionamientos, surge la primera exposición formal de corte feminista presentada en Casa del Lago de la Ciudad de México, organizada por Rosalba Huerta, Lucy Santiago y Mónica Mayer, denominada “Collage Intimo”, una propuesta creativa de arte vaginal que llevó consecutivamente a la creación de grupos feministas en las artes visuales, asumiendo un compromiso ideológico para vindicar la lucha feminista. Las vertientes que posibilitaron el trabajo de corte feminista a través de las artes visuales iniciado por un discurso político fueron producto de un trabajo individual, de exposiciones de artistas mujeres, del arte propagandístico, de manifestación y del trabajo colectivo. Manifestaciones que se pueden advertir en la obra de creadoras como Mónica Mayer, Maris Bustamante, Lourdes Grobet, Rowena Morales, Carla Rippey, Magali Lara, Nunik Sauret entre otras, quienes poco a poco fueron penetrando en contenidos que no siempre fueron bien recibidos, sobre todo cuando hablaban de la sexualidad.

En este periodo, la apertura hacia temas sobre la herencia histórica respecto a la educación religiosa, moral y sexual, y el amplio abanico en las formas de expresión causaron que los y las artistas volvieran su mirada sobre sí mismos, ofreciendo a través de inagotables lenguajes visuales de fácil acceso, cercanos a su realidad; su intimidad, sus emociones y valores significativos como huella existencial. Para las artistas mujeres, fue un momento propicio para experimentar su introspección bajo nuevas formas descriptivas o derivaciones alternativas de los viejos soportes y técnicas pictóricas surcando la introversión como consecuencia de un pensamiento interesado en plasmar las realidades psicológicas de una cultura —mexicana— que disimulaba trasfondos educativos y; con el propósito de recuperar verdades y

³⁶ Carla Stellweg. “*Mujeres, arte, Feminidad*”. *Revista Artes Visuales*. México 1976. Pág. 1.

contenidos temáticos mediante el arte, la evolución de los trayectos expresivos trazan una recuperación al arte intrínseco y subjetivo.

En la década de los 80 circunscrito ya el fenómeno de la tendencia intimista en el arte, entre jóvenes artistas —hombres y mujeres— mismos que estimularon y fomentaron el mercado del arte en diversas galerías ofreciendo diferentes formas de arte de contenido social, abstracción, arte conceptual, neofiguración, neoexpresionismo y todo tipo de técnicas de reproducción que impidieron referirse a conjuntos identificables en las corrientes estilísticas; permitieron que la imagen de lo femenino en las mujeres cobrara una dimensión especial como objeto de estudio.

Las mujeres artistas estructuraron un lenguaje impregnado de connotaciones de género, para algunas artistas, muchas de estas connotaciones se transformaron en la estrategia de un arte político que traducido mediante inscripciones plásticas como instalaciones, happenings y performances —por mencionar algunas—; intentaron debatir la opresión y realidad social de la mujer. Sin embargo, para otras artistas introducirse en una crítica socio-política a través del arte, resultó una cuestión que debía resolverse mediante otras áreas distintas a las humanidades; por lo que su obra, aunque muestra sin duda el reflejo de un mundo que expresa lo femenino —plagado de aspectos cotidianos—, no conciliaron una lucha política de la condición social de la mujer en el arte.³⁷

El desarrollo del arte feminista además de manifestarse a través de tres grupos representativos *Tlacuilas y Retrateras*, *Polvo de Gallina Negra* y *Bio-Arte* y de varias artistas que lo ejercen de forma individual; se efectuó sucesivamente a través de los medios de comunicación, espacios alternativos y programas para mujeres como *A brazo partido* de Marta de la Lama, de *Tres en Tres* de Patricia Berumen, además de la transmisión de *La causa de las mujeres* en Radio Educación, así como la creación de publicaciones, boletines y revistas alternativas como *FEM*, *Esporádica*, *La boletina*, y de manera consecutiva, el suplemento *Doble Jornada*.

³⁷ En relación a esta temática, no me gustaría que se confundiera la ejecución del arte femenino con el arte feminista. El arte feminista tiene un contenido político que enfrenta los valores de la cultura patriarcal examinando la condición de la mujer; el arte femenino solamente expresa una sensibilidad distinta a la creación del imaginario masculino como atributo de su «ser», es decir, lo femenino se utiliza para establecer que las mujeres al igual que los hombres tienen determinadas formas de expresarse. (aunque esta última, ha sido puesta a discusión por las características particulares que describen “lo femenino”). En conclusión, mientras que el arte feminista es un conjunto de posiciones con fines políticos y sociales; el arte femenino exalta una supuesta esencia que puede representar cualquier tema distinto a la mujer, en comparación con el anterior. En relación al arte feminista también se han establecido aclaraciones que lo desprenden de lo que se ha nombrado en las últimas décadas —a partir de los 80— arte de “conciencia de género” efectuado por mujeres y hombres, el cual alude propuestas con temáticas que tratan las relaciones afectivas, roles, estereotipos etc., cuestionando las desigualdades producidas por identidad genérica y/o sexual. En este sentido, por ejemplo, el caso de Frida Kahlo ha sido recientemente citado como arte de género porque su obra trata roles, hábitos, conductas; sin embargo, en relecturas feministas desde esa misma se discute el desafío constante de los valores de una ideología dominante desde su condición de mujer y se coincide que el aspecto más político en la obra de Frida es justamente “lo personal” si se analiza desde el punto de vista de teóricas y artistas feministas de los 70, que declaran que «lo personal es político». Por ejemplo Eli Bartra apunta que aunque Frida afirmara que su arte no era combativo, era porque el concepto de lo político era para ella el concepto tradicional correspondiente al gobierno o estado de un país. Eli Bartra.*op.cit.*2003 Págs.56-60; 71-73.

1.2.1 Grupos de arte feminista

La conceptualidad de la agrupación se perfiló como una solicitud que permitió a las creadoras individuales asumir una identidad colectiva y gracias a su identificación ideológica con el feminismo, proyectaron una estrategia cuyo poder radicó en la alianza para obtener fuerza mediática en el ámbito cultural. La dinámica de dichas agrupaciones de mujeres en el arte se asemejó a la desarrollada por el movimiento de mujeres en la acción política, como núcleos de concientización en los cuales las artistas ejecutaban una labor de auto-reconocimiento; reflexión de su propia condición femenina para proyectarla, en este caso, por medio de una obra colectiva.

La presencia de los grupos feministas en el arte es esencial porque promovió una identidad mediante la autorrepresentación, plantearon con ello, su condición y sus relaciones de género, denunciando una mirada crítica utilizando al feminismo como arma política de concientización sobre la marginación y opresión que viven las mujeres en la sociedad patriarcal; situación que a su vez, como artistas influía directamente en el desenvolvimiento de su producción plástica.

El derecho de autorrepresentación convirtió a las artistas en sujetos hablantes de su situación; como enuncia Lynda Nead: “El arte interpretativo de las mujeres opera para desenmascarar esta función de la “Mujer”, que corresponde al peso de la representación, creando una conciencia aguda de todo lo que significa Mujer o femineidad”³⁸. De esta manera el arte feminista se afirma como transgresor subvirtiendo las fronteras del género masculino en sus formas de representación.

En esta perspectiva, los discursos visuales de *Tlacuilas y Retrateras*, *Polvo de Gallina Negra* y *Bio-Arte* reflejaron el derecho de autorrepresentación ejercida mediante temáticas subversivas en las que plasmaron el erotismo, el cuerpo, la sexualidad, su condición de mujer a partir de su alteridad, cuestionando con humor la violencia, el machismo, la maternidad, la violación, los estereotipos femeninos etc.; decodificando a la sociedad patriarcal. Otro de los aspectos significativos de estas agrupaciones es la riqueza de los medios como la gráfica, el arte correo, el dibujo, el collage, la pintura, la instalación, la fotografía y otros medios que habíamos visto ya en los Grupos. Se recurrió con mayor frecuencia a medios flexibles y rápidos, como el performance debido a su eficacia, pues este permite que la artista sea su propio medio de expresión; aunque debido a las características el uso de soportes no tradicionales, ha repercutido en la falta de documentación de las obras en aquellos años, de ahí que resulte difícil su definición, clasificación e investigación detallada de las propuestas.

2.2.2 Tlacuilas y Retrateras

Las artistas adoptan de la tradición Náhuatl a los *tlacuilos*, quienes realizaban los pictogramas de los códices prehispánicos y el oficio de los retratistas, descripción de

³⁸Lynda Nead. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Edit. Tecnos, 1998. Pág.113. Citada por Araceli Barbosa. *op.cit.* Pág. 147.

costumbres o representaciones que artistas mujeres retoman para nombrarse en los años 80, para plantear su condición contemporánea.

Como resultado de un curso (1983-84) de arte feminista impartido por Mónica Mayer en la Academia de San Carlos, que promovía investigaciones sobre las artistas del pasado y contemporáneas, además de textos escritos por artistas, críticas y teóricas extranjeras como Judy Chicago, Lucy R. Lippard, Linda Nochlin —por citar algunas—; se reflexiona sobre la experiencia personal de su condición oprimida como mujer, con el fin de desarrollar proyectos plásticos que concluyeron en la formación de Tlacuilas y Retrateras (1983). Grupo constituido por artistas plásticas, críticas e historiadoras de arte como Ana Victoria Jiménez, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Karen Cordero, Marcela Ramírez, Isabel Restrepo y Consuelo Almeida; quienes idean el propósito de convocar a más mujeres dedicadas al arte con el fin de promover alternativas teóricas y lúdicas que socorrieran a la comunidad femenina.

Uno de los primeros trabajos del grupo lo constituyó una publicación en 1984 en la revista *fem* sobre la mujer artista en México, la cual enmarcaba sus inquietudes y la razón de su formación; en la publicación también aparecieron una serie de datos que indicaba a partir de sus fuentes de consulta, entrevistas y del acervo de la Unidad de Documentación de la Dirección de Artes Plásticas del INBA, que la participación de las mujeres no rebasaba el 20% del total de las artistas consideradas.

[...] nos reunimos un grupo de mujeres artistas y estudiantes de arte, con el común interés de explorar las relaciones, tanto teóricas como prácticas, entre arte y feminismo [...]. Como parte del proyecto colectivo decidimos recabar información sobre las mujeres artistas en México. Los objetivos de dicha investigación surgieron de una serie de inquietudes que teníamos cuando empezamos a compartir nuestra problemática como artistas mujeres.[...] Nos interesaba conocer la situación real de las artistas en nuestro país, esto es: ¿Cuántas y quienes son; cómo trabajan; cómo han logrado o piensan lograr ser artistas; a qué dificultades se enfrentan; si el ser mujer es óbice para su desarrollo profesional?. También queríamos saber el grado y la naturaleza de su participación en el mundo del arte y de qué manera se refleja la condición de opresión a la que la sociedad patriarcal-capitalista y dependiente nos ha llevado. Y cómo la concepción tradicional de la mujer en la familia, las actitudes y prejuicios sociales permean desde el hogar, el ambiente, las escuelas, la temática, las características de la obra y el mercado del arte.³⁹

Parte de los objetivos de la agrupación, se hicieron patentes al proponer opciones prácticas en su derredor social, como promover que las artistas accedieran a los derechos básicos como guarderías infantiles, seguro social, etc.; otras como rescatar la tradición de las artistas visuales mexicanas mediante la investigación, centros de estudios artísticos, publicaciones y otros; además de iniciar la formación de talleres de arte feminista, de grupos de concientización entre las artistas y las escuelas de arte para expandir una mayor difusión de los alcances políticos del arte como instrumento de concientización, y realizar eventos plásticos como resultado de las indagaciones.

Su primera aparición pública se suscitó a través de una manifestación en contra de la violación, organizada por las feministas de la Red Nacional de Mujeres el 7 de octubre de 1983 en el Hemiciclo a Juárez, su participación consintió en la elaboración algunas pancartas. Otra de sus intervenciones, la más significativa, fue celebrada en agosto de

³⁹ Grupo de arte feminista “Tlacuilas y retrateras. *La mujer en el arte*”, *Revista fem*, México, Abril-Mayo 1984.

1984 en la Academia de San Carlos junto al grupo Polvo de Gallina Negra, dicho evento ó acción plástica nombrada *La fiesta de XV años* (Fig.8), consistió en la bajada de las damas desde unas escaleras— junto a los chambelanes—, dando inicio a la recreación típica de la celebración, en la que cada artista diseño un vestido que portó con finalidades que se enfocaban a una serie de cuestionamientos que expusieron en la invitación de la fiesta:

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

La elección del tema se vio claramente manifestado en la transición de la etapa niña-mujer, que se subraya con la menstruación y otras exigencias marcadas en relación a la castidad y fertilidad en la mujer; elementos que vinculan la propuesta con una visión feminista discutiendo la sexualidad, el rol de la mujer y funciones sociales que limitan la propensión del «ser» para la mujer. Los propósitos que se plateaban con este evento era iniciar una reflexión sobre temáticas trivializadas; en este caso, la significación sociocultural de la fiesta de XV años logró una acción plástica que repercutió en otros intelectuales —como Raquel Tibol y José Luis Cuevas— y en la comunidad en general, incluyendo medios de comunicación.

El programa general de la fiesta incluyó como complemento cuatro acciones más: “Nacida entre Mujeres”, “Por Isabel”, “Las perversiones y las ilusiones” y “Espejito, espejito” que correspondían a diferentes artistas involucradas en la misma temática. Paralelamente a esto, se realizaron otras actividades como la exposición que contaba con obra de más de 30 artistas, entre ellas Fanny Rabel, Yolanda Andrade, Magali Lara y Leticia Ocharán, además de Nahum B.Zenil; presentando pinturas, dibujos, fotografías, collages instalaciones etc. Con la participación de Leonor Arroyo, Mireya Toto y Oscar Menéndez, integrantes de *Tlacuilas y Retrateras* llevaron a cabo una mesa redonda con el tema “Consejos a las quinceañeras”; entre otras actividades estaba “Cocinar hombres”, una puesta en escena de Carmen Boulosa; la lectura de poemas de Patricia Vega, Mónica Mansour, Magali Terceto y otros; la parte final, estuvo a cargo del performance “Tres recetas” del grupo *Polvo de Gallina Negra*.⁴⁰

El proyecto fue exitoso, asistieron más de dos mil personas entre ellos personajes del ámbito cultural y público en general. Las artistas a través de este evento conceptualizaron una temática tradicional escasamente tratada por sociólogos, escritores y artistas. Y aunque su continuación como agrupación fue mínima debido a críticas periodísticas que cubrieron el evento, hicieron patente el desconocimiento de este tipo de lenguajes artísticos no ortodoxos; desmitificaron con humor e ironía uno de los convencionalismos de la sociedad patriarcal, el rito que celebra a las jóvenes en

⁴⁰ Araceli Barbosa. *Arte feminista en los Ochenta en México. op. cit.* Pág.105.

la edad de la menarquía que exhibe el cuerpo menstruante, sexual y gestante como mercancía de consumo en el matrimonio.



FIG. 8

1.2.3 Polvo de Gallina Negra

A diferencia de Tlacuilas y Retrateras, Polvo de Gallina Negra logró consolidarse a lo largo de 10 años con una dosis de humor ante la crítica. Protegidas por la ironía de un nombre de origen mágico que restaba los efectos negativos de un “mal de ojo”, desafían valores patriarcales con su atrevimiento. Fundado en junio de 1983 y constituido originalmente por Mónica Mayer, Maris Bustamante y Herminia Dosal (ésta última desertó al poco tiempo de su inicio); planearon estudiar la imagen de la mujer en relación a los estereotipos tradicionales creado desde el arte imágenes alternativas.



FIG. 9

Polvo de Gallina Negra utilizó distintas tácticas deconstructivas; una de ellas radicó en la utilización de imágenes dictatoras para parodiarlas y criticar plásticamente los estereotipos femeninos; otra, es la que intentó deconstruir el discurso de representación dominante cuando introducen temáticas que confrontan la diferencia sexual. Sus objetivos específicos se delinearon en: analizar la imagen de la mujer en el arte y medios de comunicación; estudiar y promover la participación de ésta en el arte y crear imágenes a partir de su experiencia de ser mujer en un sistema patriarcal desde una visión feminista.⁴¹

En este sentido el grupo propuso romper con esquemas de pensamiento en relación a las funciones cotidianas que se han monopolizado para un solo sexo. Así, en la narrativa visual de Polvo de Gallina Negra es común que veamos que éstas se refieran el cuerpo femenino como centro de debate personal y político dentro del discurso que

⁴¹ Mónica Mayer. *Rosa chillante...* op. cit. Pág. 38

transgrede los límites de representación masculina, al mostrarlo no como objeto fetichizado. Lynda Nead apunta que “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”.⁴² De esta forma, intentan subvertir o romper estructuras convencionales, como el voyeurismo construido en medios de comunicación en el cine, televisión, publicidad, etc.

La primera acción política-plástica de Polvo de Gallina Negra *El respeto al derecho al cuerpo ajeno es la paz* se llevó a cabo en el Hemiciclo a Juárez, (junto a colegas de Tlacuilas y Retrateras) difundiendo una serie de imágenes para exigir respeto a la integridad física de la mujer, promoviendo una acción que consistía en una receta o pócima que les causaría “mal de ojo” a los violadores; ya en 1984 venían organizando a través de la Dirección General de Promoción Cultural de la Secretaría de Educación Pública el proyecto *Las mujeres artistas o se solicita esposa*, el cual habían presentado anteriormente en la Biblioteca México realizando una instalación y un performance con el tema del trabajo doméstico (Fig.9). Actividades que paralelamente se habían realizado en ese mismo año, fueron dos performances “Las ilusiones y las perversiones” que constaba de dos narraciones (romántica y erótica) y el performance de clausura que constaba de la lectura de 3 recetas que ponían de manifiesto su entereza por continuar en la lucha feminista, ambos llevados a cabo en la fiesta de XV años realizada por Tlacuilas y Retrateras.

En 1987 se efectuó su proyecto más ambicioso, el cual se llevó a cabo durante varios meses ¡Madres!, se trató de una serie de eventos realizados durante varios meses que consistían en la integración del arte y la vida, ya que en ese momento la maternidad era el eje central de su experiencia, se encontraban embazadas. El proyecto se realizó en dos fases; la primera fase estuvo conformada de 3 eventos, uno de ellos basado en el envío de postales a la comunidad artística y la prensa hablando sobre maternidad; el segundo, convocó al público en general a participar en el *Concurso carta a mi madre*, llevado a cabo en el Museo de Arte Carrillo Gil, que consistió en escribir una carta que tuviese como contenido todo lo que el autor (a) quisiera decirle a su madre —cualquier omisión contenida dirigida hacia la persona que le brindó la vida—; y el tercer y último número del proyecto, correspondió a una velada literaria en la que distintas escritoras leyeron poemas sobre el embarazo.

En su segunda fase el proyecto ¡Madres! se llevó a cabo a través de cuatro performances ejecutados en distintos lugares. Ejemplo de ello fue *madre por un día*; evento que tenía como propósito sensibilizar al público sobre la maternidad, sobre todo al público masculino. Por lo que fue su intención nombrar “madre por un día” a un hombre; la acción fue llevada a cabo en el programa de televisión *Nuestro Mundo* conducido por Guillermo Ochoa al cual colocándole un vientre postizo de unicel, un mandil y una corona para completar el vestuario de “reina del hogar”; le suministraron chochitos de dulce en analogía a las píldoras para causarle los efectos del embarazo, y para contrarrestar el efecto que éste causa, le obsequiaron un espejo pequeño para no verse de cuerpo entero y observarse abollado; el dichoso espejo provenía del

⁴² Citada en Araceli Barbosa. *Arte feminista... op.cit.* Pág. 128.

estuche de “oro”—que contenía consejos y objetos de ayuda— para instruirse en la maternidad (Fig.10).



FIG. 10

Indudablemente Polvo de Gallina Negra embistió la forma en la que es proyectada la maternidad desde el punto de vista patriarcal porque la maternidad además de ser una función biológica es una construcción cultural; y al notar que ésta se asumió en la sociedad como una limitante en su primer aspecto —el sexo como capacidad de procrear en las mujeres— homogeneizando la idea de mujer, las artistas se dieron a la tarea de inquirir más en la segunda visión —que caracteriza a la maternidad como una construcción de género—; dejando en claro que su posición biológica vista desde otra perspectiva es un factor social que no debe excluir a la mujer de otras actividades. Polvo de Gallina Negra se dedicó a deconstruir estos modelos no en contra de la maternidad sino en oposición al poder simbólico que niega a la mujer asumirse como un ser autónomo.

En 1988 Polvo de Gallina Negra participa en los festejos conmemorativos al día de la madre con un proyecto llamado “tres madres para un desmadre” constituido en tres intervenciones; la primera consistió en dos instalaciones que llevaron por título “Madre solo hay una” y “ las mujeres brujas y madres” en la exposición de 29 artistas plásticos en la colonia Narvarte, organizada por Dulce María López Vega y la Sociedad de Espectáculos. La segunda participación se llevó a cabo en el Museo de las Culturas Populares con la instalación *Performance grafico para una madre* y finalmente la tercera intervención se efectuó en el canal 7 de Imedisión en el programa de Patricia Berumen con el performance *contra el arquetipo de la madre*.

Otra de las diversas actividades del grupo fue la creación de los premios “Polvo de Gallina Negra” (1990-94) que consistieron participaciones periodísticas en *El universal* satirizando a las y los artistas que incurrían en posturas sexistas.

Polvo de Gallina Negra llegó a su término en 1993 para seguir consolidando sus propuestas individuales, ya que mientras se encontraban laborando en conjunción las ideas de cada una tenían su distinción, no obstante, las integrantes dejaron abierta la posibilidad de hacer resurgir al grupo si se presentara la ocasión.

Bio-Arte

Se creó a la par de los grupos feministas anteriormente mencionados y estuvo integrado por Nunik Sauret, Rosselle Faure, Rosevan Lenger y Guadalupe García y Laita. El principal objetivo de Bio-Arte se encauzó con el tema de las transformaciones y metamorfosis biológicas de la mujer (su nombre procede de ésta idea).

Su primera participación tuvo lugar en el Museo Nacional de Arte, dentro del Coloquio Bordando sobre la escritura y la cocina, con la instalación sobre el tema de la comida *Con las manos en la masa*; en 1984 participó con el performance *Nacida entre mujeres* en la Academia de San Carlos, evento paralelo a la Fiesta de XV años de Tlacuilas y Retrateras. En ese mismo año participaron en la exposición Mujeres Artistas/Artistas Mujeres en el Museo de Bellas Artes de la ciudad Toluca. Presentaron un performance que refería a la genealogía femenina llamado *Árbol de la vida*, el texto de su presentación decía: “La niña sentada en el umbral de su vida recorta sus máscaras y raíces. Las reglas del juego están muy bien dobladas en el árbol que antes era un ropero tradicional, ahora es un respetable caballete de pintura”.⁴³

Bio-Arte se desintegró cuando dos de sus integrantes se fueron al extranjero; con una permanencia de un año, el grupo se centró en crear imágenes alternativas a la tradición visual, desde la autorrepresentación hasta el tratamiento del cuerpo femenino como materia y proceso.

⁴³ Ibid. Pág. 33.

Capítulo 2

El arte feminista: Factor de desarrollo creador y autorrepresentación

Existe tan solo una sutil frontera entre el uso que hacen los hombres de la imagen de la mujer para provocar la sensación de excitación visual y uso que hacen las mujeres de la imagen femenina para denunciar la misma objetualización.

Lucy Lippart¹

A pesar de que la participación social y política de las mujeres ha sido constante en la historia de México, en nuestros días no se tiene referencia de un feminismo militante sino hasta el siglo XX en los años setentas. Antes sabemos que existieron mujeres revolucionarias, que como adelitas o soldaderas desempeñaron trabajos considerados no femeninos, o como es el caso, existen investigaciones biográficas de mujeres en los distintos ámbitos que ofrecen indicios de sedición y pronunciamientos creativos — conscientes o inconscientes— que transgredieron la visión patriarcal.²

En el arte, una de las primeras muestras que se aproximan a los ecos reflexivos de la condición social de la mujer señala a la literatura como una de las primeras manifestaciones artísticas más evidentes en subrayar el mundo restringido en el que

¹ Lucy Lippart. "The paints and pleasures from rebirth: European and American Women`s Body Art". En Patricia Mayayo. *Historia de mujeres, historia del arte*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2003. Pág. 108.

² Rubí de María Gómez. *El sentido de sí. Un ensayo sobre el feminismo y la filosofía de la cultura de México*. Edit. Siglo XXI. México, 2004. Pág. 103.

se desenvolvían. Poetisas y escritoras mexicanas como Sor Juana Inés de la Cruz, Josefina Vicens, Catalina D'Erzell, Amalia de Castillo Ledón por mencionar algunas, son un reflejo poético del mutismo al que fueron sujetas las mujeres —casi en su totalidad— siglos atrás. Otro ejemplo a mediados del siglo es Rosario Castellanos, quien de manera crítica a la cultura patriarcal, externó una posición diatriba hacia los axiomas de las imágenes femeninas que impedían que la mujer misma formarse una propia. De ésta manera, la escritura fungió como uno de los medios primarios de desahogo frente a la prevalencia de valores sexistas que omitían a la mujer. En el arte plástico —como hemos visto—, también se suscitaron testimonios y escritos de mujeres que, aunque no se introdujeron de manera consecuente en la narrativa para crear un lenguaje literario, si hacen de éste un monólogo de reflexión íntima, que nos descubre algunas contribuciones a la construcción de una nueva conciencia al tomar control de su imagen a través de saberes alternativos que desobedecían los lineamientos de un sistema androcéntrico.

La mujer, en todas las épocas ha tenido que enfrentar un sinnúmero de obstáculos formativos e institucionales; no obstante, en las primeras décadas del siglo XX con su participación circunstancial en la contienda y mayor apertura hacia la educación y el arte, mujeres artistas que venían luchando por un lugar en la cultura, emprendieron un importante proceso de deconstrucción —a veces sin proponérselo— en contra del sistema universalista que forjaba por homogeneización, más invisibilidad. Las reflexiones de estas artistas, su necesidad de contribuir, distinguirse y crear una identidad desde su imaginario, confirió a artistas mujeres de generaciones posteriores, la vía para desarrollar una expresión plástica —sostenida mediante la unión del arte y la política— para mejorar su situación histórica; sólo que éstas en un contexto más radical, se agruparon —algunas se unieron a movilizaciones sociales— y promovieron una conciencia aguda sobre su papel en todas las aras de su desenvolvimiento (cultural, económico, social, espiritual, etc.).

La reaparición de arquetipos femeninos que a inicios de los años veinte se retomaron para reconstruir los valores cívicos de una nación en transición a través de una visión que los exhibía como alegorías democráticas de la libertad, el bienestar social y la justicia, sufrieron sus modificaciones. En la segunda mitad del siglo, fue inevitable mantener estos ideales ilustrados en su totalidad; el desmoronamiento de la unicidad histórica de pilares nacionalistas ante el capitalismo multinacional y otros sucesos internacionales, resultaron indiscutiblemente un factor que los fragilizó. Su sistema social fracasó frente a la perspicacia de una sociedad dependiente de la industria, y el devenir social pronto se instaló en las comodidades de una sociedad posmoderna basada en el consumo. Esto, para la mujer pareció por un lado negativo, porque de manera abrupta se incrementó e interpretó su imagen en la sociedad como un producto —los medios publicitarios, el cine y la televisión son ejemplos de la difusión que encasilló a la mujer como objeto de placer y belleza—. Por otro lado, la posmodernidad al descentralizar la idea de “sujeto universal” propició que éstas comenzaran a buscar sus propios modos de concebir las cosas, de analizar de forma reflexiva la construcción de su identidad, no sólo asumir papeles en el mundo del

trabajo. “Y es ahí donde las teorías feministas encuentran un eco en el pensamiento. Desde su otredad reivindican y cuestionan el sujeto tradicional”.³

La gestación de una nueva cultura marcada por valores feministas en las artes plásticas, representó un merito único desde una perspectiva de género. Por primera vez, las productoras plásticas utilizaron de forma revolucionaria el arte como herramienta de concientización para denunciar la disconformidad de su definición y su contextualización dentro de un marco patriarcal. En el contexto histórico de los setentas, la emergencia del feminismo significó un hecho cultural que influyó sustancialmente porque contribuyó a que artistas plásticas organizaran un arte político comprometido con las mujeres (consigo mismas) y su realidad en una sociedad, que desde la política jurídica sufría fallas coyunturales afectando su desarrollo personal. Rita Eder señala precisamente la relación del arte con el feminismo, y expone de forma concreta las directrices que se crean dentro de este arte marcado por una política personal.

La relación entre arte y feminismo ha ido tomando dos direcciones; por un lado se trata de la mirada crítica sobre el sistema artístico y su estructura y la manera en que impide la participación plena de mujeres. Por el otro, existe el deseo consciente de crear un arte feminista. Esta segunda proposición tiene dos vetas; la primera sería un tipo de actividad artística siempre vinculada a la causa de la mujer que asume un carácter histórico o de denuncia, y la segunda sería el interés por detectar a la vez que producir las variantes formales de un arte femenino.⁴

La posmodernidad permitió un análisis más diverso en las producciones artísticas mediante el desvanecimiento de una sola Historia (única versión); su desaparición como eje único, modificó en gran medida aquellos parámetros que instauraron a la mujer como un sujeto pasivo. Lo que permitió a su vez, que las artistas se aprehendieran como objeto de estudio o punto de partida para iniciar investigaciones profundas, que le vislumbraran la reconstrucción de su pasado a partir de una serie de búsquedas o indicios de otras mujeres, que al igual que ellas — en un tiempo y contexto diferentes alineados a su pasado histórico—, hubiesen compartido la misma huella.

La disidencia llevada a cabo por el arte feminista avistó la evolución en la lectura de imágenes relacionadas con su género; en este sentido, “uno de los grandes aportes del feminismo ha sido el de capacitar a la mujer de un aprendizaje por el cual «la verdad» es verdad construida: desmontable, analizable, [...]”⁵ desmantelando el discurso que oprimió a la mujer mediante creencias simuladas.

2.1 Las condiciones sociales e ideológicas del surgimiento del arte feminista

Las condiciones básicas del surgimiento de una conciencia social de mujeres, ha existido siempre pero implícita a la hora de incidir en las decisiones políticas y

³ Marián López Fernández Cao. “Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene”. En *arte, individuo y sociedad*. (Revista electrónica) Nº15. Universidad Complutense. Madrid 2000. Pág.104.

⁴ Rita Eder. “Las mujeres artistas en México”. *Anales del IIE*. Vol.XIII. Núm.50. México, 1982. Pág. 257.

⁵ Marián López Fernández Cao. *op.cit.* Pág. 104.

culturales, fue sólo hasta que las mujeres compartiendo una situación en común — opresión genérica—, se despertó la necesidad de agruparse para validar socialmente sus derechos como sujeto; idea que logró extenderse, para alcanzar una posición crítica que cuestionara las mismas bases de la civilización, basadas en la dicotomía mujer-naturaleza; hombre-cultura, que se ajustan al pensamiento patriarcal.

Esa necesidad de agruparse nacida de su condición biológica, se desprendió de una desigualdad cultural que en la sociedad fue motivo de relego y otredad, pues el ser sexualmente distinto subrayaba y separaba actividades productivas que podían ser llevadas a cabo por cualquiera de los dos sexos; y ésta a modo de defender sus ideas, en sus comienzos, planteó una lucha por reivindicar su derecho de igualdad legal.

En el terreno más general de la propuesta anterior, se deduce que a raíz del condicionamiento surgido de sus funciones natural-reproductivas y del suponer que ésta era un instrumento de placer y lucro —como sentido de pertenencia—, se reforzaron ideales que confinaron las habilidades de la mujer; y aquellas que decididas se introdujeron en la esfera pública-productiva (masculinizada), se toparon con el poderes como el de la Iglesia, que a través de sus principios morales las desvalorizó y castigó por no tener sentido de obediencia y buenas costumbres.

En base a lo anterior, Sherry Otner expresa:

Por supuesto todo comienza con el cuerpo y las naturales funciones procreadoras específicas de las mujeres. Podemos distinguir tres niveles en que este hecho fisiológico absoluto tiene significación para nuestro análisis: **1)** el cuerpo y las funciones de la mujer, implicados durante más tiempo en la “vida de la especie”, parecen situarla en mayor proximidad a la naturaleza en comparación con la fisiología del hombre, que lo deja libre en mayor medida para emprender los planes de la cultura; **2)** el cuerpo de la mujer y sus funciones la sitúan en roles sociales que a su vez se consideran situados por debajo de los del hombre en el proceso cultural; y **3)** los roles tradicionales de la mujer, impuestos como consecuencia de su cuerpo y sus funciones, dan lugar a su vez a una estructura psíquica diferente que [...] se considera más próxima a la naturaleza.⁶

En este marco, la distinción de anatomías fue el factor principal de las diferencias que calcaron la práctica de sus ocupaciones, ralentizando su encuentro con la cultura. Uno de los trabajos que nos ayudan a comprender precisamente como se circunscriben estas marcas sociales en la mujer a partir de su fisiología, han sido retomadas por el historiador y sexólogo Thomas Laqueur, el cual realizando un recorrido de las distintas lecturas del cuerpo, identificó dos modelos en la construcción del sexo. El primero —*el modelo de un solo sexo*—, que se idealizó desde la antigüedad y describe mediante metáforas, que las mujeres en cuestión son hombres, es decir, que su aparato reproductor femenino es el revés del masculino y que su imperfección residía por ejemplo, en factores como la cantidad de calor (según Galeno); el segundo modelo —*de dos sexos*— que permanece en la actualidad, se interpretó a partir del siglo XVIII y

⁶ Sherry Otner. “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?” 1979. Pág.116. En Harris y Young (comp.) *Antropología y feminismo*, Anagrama. Barcelona. Págs. 109-132.

dilucidó la diferencia sexual como la existencia de dos sexos completamente autónomos.⁷

La verdadera complicación, se desarrolla cuando Laqueur nota que el primer modelo no se desvanece, ideológicamente al igual que el segundo —que reconoce la diferencia sexual y establece la existencia de dos sexos—, reafirmaban la dominación de un sexo sobre otro, es decir, haya uno o dos sexos, uno siempre es superior al otro. Lo que dejó ver, que el sexo tiene consecuencias sociales o bien, que existe el *corpus* de un “sexo socializado” que es resultado de perspectivas más extensas a una disertación biológica.

[...] nadie estaba muy interesado en buscar pruebas de los dos sexos distintos en diferencias anatómicas y fisiológicas concretas entre hombres y mujeres, hasta que tales diferencias se hicieron políticamente importantes.[...] Y cuando se descubrieron esas diferencias, en la misma forma de su representación estaban ya profundamente marcadas por el poder político del género.⁸

Cuando se implementó el conocimiento de la diferencia sexual, el sexo tuvo mayor importancia, muchos científicos que continuaron el legado de naturalistas como Galeno y Aristóteles hicieron grandes progresos en la anatomía y constituyeron un lenguaje más articulado dentro de la medicina. La mujer ya no era hombre, ni tenía un falo en negativo; poseía una vagina y un cuerpo con funciones específicas. Este último conocimiento, intensificó con mayor determinación que los órganos sexuales fueran un factor que determinaba el género, para ellos a diferencia de sus antecesores, el sexo más que el estatus, decretaba su papel dentro de una sociedad.

Si retrocedemos un poco en la historia, encontramos variedad de teorías que tratan de explicar porqué las mujeres son más pasivas, sensibles, débiles a partir de un discurso biológico que fortifica “la anatomía como destino”, pero el destino como elemento social no pudo ser enteramente explicado por la medicina; ideas de la antropología moral como las de Jacques-Louis Moreau que separan el cuerpo del alma dieron una perspectiva más amplia. Dice Laqueur que la perspectiva epistemológica y la política son las adecuadas para explicar la diferencia sexual cuando se entiende como un *corpus* social, sobre todo la política porque el conocimiento en sí mismo no produce dos sexos opuestos, sino que necesita de ciertas “circunstancias políticas” para que se generen nuevas formas de constituir al sujeto.⁹

Esta reorientaciones se convirtieron en una posibilidad de la liberación para las mujeres —sobre su condicionamiento corporal—, y dejaba entredicho que “el sexo [...] depende de su situación; [y ésta] sólo puede explicarse dentro del contexto de las batallas en torno al género y el poder.¹⁰ Y la política constituyó para las mujeres, el modo de defender una posición más crítica en torno a la construcción de ese “sexo socializado” que determinaba su situación de dominación, de «estar» en el mundo.

⁷ Thomas W. Laqueur. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Ediciones Cátedra. Madrid 1994. Págs.55-202.

⁸ Ibid. Pág.31.

⁹ Ibid. Págs.32, 261.

¹⁰ Ibid. Pág.33

2.1.1 La presencia del feminismo y la noción de la diferencia

El movimiento feminista aunque se pretenda ignorar tiene bastantes siglos de antigüedad, en un sentido amplio, no podemos definir una fecha exacta pues las mujeres se han quejado desde tiempos inmemoriales colectiva o individualmente de las desigualdades; pero de manera estricta, sólo puede hablarse de feminismo en aquellos momentos históricos en los que las mujeres han articulado y organizado sus reivindicaciones.

Ana de Miguel es una filósofa que articuló las primeras manifestaciones de un feminismo «premoderno» que tiene sus bases en los periodos de la ilustración, ejemplos de ello, es la obra *La ciudad de las Damas* (1405) de Christine de Pizan, poeta medieval que hizo una crítica en oposición a la inferioridad de las mujeres utilizando un discurso que enaltecía su superioridad “el vicio es masculino, la virtud femenina” o agrupaciones literarias en los salones parisinos como las «preciosas» que expusieron “disputas feministas” como tema de opinión pública.¹¹ No obstante, habrá que esperar publicaciones determinantes como *La igualdad de los sexos* del filósofo Poulain de la Barre (1673), *la Declaración de derechos de la mujer y de la ciudadana* (1791) de Olympe de Gouges, la *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792) de Mary Wollstonecraft y la afirmación de otros movimientos que asientan las bases del feminismo durante la Revolución Francesa para exigir de manera completa las demandas de la igualdad.¹²

Hacia el siglo XIX con el auge de movimientos emancipatorios, el feminismo se mostró de forma explícita como un pensamiento de carácter internacional, y en países como Estados Unidos e Inglaterra se desarrolló el sufragio femenino. Análogamente a otras fracciones socialistas, algunas mujeres como Flora Tristán o Alejandra Kollontai dispersaron los principios de un socialismo feminista, sin embargo, las consecuciones del derecho al voto en la mayor parte de los países occidentales se contextualizó a finales de los años sesenta con una izquierda política a favor de los derechos civiles; no fue sino hasta con el movimiento de liberación de la mujer cuando la vorágine del feminismo se vio cuantificada en todas las democracias del mundo capitalista, — y concurre entonces, la necesidad de intervenir en el campo de la teoría y práctica artística desde una perspectiva de género—.

Sin bien, puede decirse que internacionalmente diversos países como Inglaterra, Estados Unidos y más adelante Suiza, Alemania, Suecia y Holanda logran impulsar el feminismo consiguiendo cambios y transformaciones sociales a favor de la mujer; en México, las primeras “polémicas feministas” —como las cita Ana de Miguel—, emergieron en los sectores productivos a finales de siglo XIX, con el porfiriato.

¹¹Ana de Miguel. «feminismos» en C. Amoros (dir.), *10 palabras clave sobre mujer*, Navarra, Verbo divino, 1995.

¹² En México, el historiador Genaro García a fines del siglo XIX publicó “La desigualdad de la mujer” (1981), “Apuntes sobre la condición de la mujer” (1981) y “La condición jurídica de la mujer según Herbert Spencer” (1894). Carmen Ramos Escandón. “Genaro García. Un historiador feminista de fin de siglo” *Signos históricos*. Nº5, México (enero-junio), 2001. Págs 87-107.

En su inicio, los trabajos feminizados eran los únicos medios de culturalización en los que la mujer podría instruirse, eran las labores permitidas que no requerían de niveles de escolaridad y que podían realizarse con normalidad; pero con el impulso de los movimientos huelguistas en contra del régimen, las mujeres encontraron también la posibilidad de pugnar condicionamientos sobre su condición marginalizada. Estos últimos desacuerdos, se dieron a conocer a través de publicaciones periodísticas como *Violetas de Anáhuac* (1884-87), fundada y dirigida por la escritora Laureana Wright de Kleinhans y otras divulgaciones posteriores como *El vesper* (1901-11), escrita y editada por Juana Belem Gutiérrez ; *La mujer mexicana, revista consagrada a la evolución progreso y perfeccionamiento de la mujer* (1903-05), dirigida por Dolores Correa, Laura Méndez y Matea Murguía, en la cual se exponían las primeras profesionistas en el terreno de la medicina y la abogacía.¹³

Pocas mujeres publicaron sobre la condición de la mujer, más bien su trabajo la mayoría de la veces, se resumió en una unión con los liberales en razón de la tiranía del régimen, es decir, la lucha de la mujer era por la sociedad no para ella en particular; en conjunto, asumían un deber para con el marido, padre, hermano etc., porque su tarea era servir a los otros. Posteriormente con el estallido de la revolución, la posibilidad de cambio en las condiciones de vida y los moldes culturales se reavivó la idea de lucha, pero ahora sí con un sentido de reivindicación, pues si la mujer ya había luchado junto a los hombres por los derechos laborales, por qué no ejercer su derecho al voto. Tras la intención de reformar la constitución de 1857, Hermila Galindo, secretaria de Venustiano Carranza —que a su vez dirigía la revista *La mujer moderna.Semanario ilustrado* (1915-18)—, planteó a través de un escrito los derechos políticos para las mujeres al Congreso Constituyente logrando sólo la probación de 3 artículos (3º,127 y130 de la actual constitución) en relación a las reformas educativas y sociales. El voto ciudadano no fue aprobado, pero con las nuevas modificaciones políticas, el feminismo adquirió una relevancia que no había conseguido antes.

Para la década de 1920 estados como Yucatán, Tabasco y Chiapas se habían convertido en los primeros en conceder a la mujer el reconocimiento de una igualdad jurídica. En 1930 terminada la etapa de la revolución mexicana y comenzado la formación de nuevas movilizaciones populares y congresos en pro de aspectos socioeconómicos para la mujer, como el Frente Único Pro Derechos de la Mujer —encabezado por María del Refugio García—, el reconocimiento de estos derechos se vieron mayor abarcados por organismo de izquierda al gobierno, produciendo direcciones cada vez más específicas en torno a sus demandas. Hacia los años cuarenta con el auge de estas organizaciones políticas de mujeres, los derechos ciudadanos habían cobrado forma municipalmente por su resonancia social; y luego, con la presidencia de Miguel Alemán se extendieron de nueva cuenta las peticiones del voto. Pero no fue sino hasta en los años cincuenta cuando Adolfo Ruiz Cortines

¹³ Las *violetas de Anáhuac* afirmaban que la inteligencia del hombre y la mujer son iguales, que las deficiencias “femeninas” se debían únicamente a la falta de acceso a la educación (para defender su posición, recopilaron biografías y notas que recaudan logros). La biografía más notable es la de Sor Juana Inés de la Cruz, raíz ideológica de *las violetas* (esta divulgación fue patrocinada por Carmen Romero Rubio, esposa de Porfirio Díaz). *El vesper* fue una publicación de 1901 que difundía los ideales anarquistas en oposición a Porfirio Díaz; su autora de apenas 22 años, se convirtió en una de las primeras voces que exigió a Madero el acceso al voto. David Erlj. “Precursoras de la democracia en México”. *Letras libres*. México (mayo 2005) Pág. 35-38.

proporcionó su apoyo a nivel federal, aunque esta posición, fue más una estrategia política que buscaba proyectar una imagen positiva del gobierno, porque la reivindicación feminista había sido vislumbrada ya, por la Alianza de Mujeres en México comandada por Amalia Castillo Ledón.¹⁴

Posteriormente, la multiplicidad de nuevos valores junto al conflicto estudiantil del 68 provocaron una revolución mucho más amplia tras el agotamiento del desarrollo estabilizador, la formación de grupos contraculturales y nuevos ideales intelectuales se dieron el trabajo de reorganizar a la sociedad transformando las estructuras sociales.

El movimiento feminista para 1970 ya estaba más que confirmado con la liberación de la mujer en todas las democracias. Las vindicaciones y formas de organización proliferó gracias a la izquierda mexicana que propició una apertura política liberal que favoreció la formación de gremios y sindicatos independientes del control oficial; organismos que feministas utilizaron para incidir mayoritariamente en toda la sociedad y desde ahí, ayudar a causas más específicas en razón de sus necesidades.

Entre 1970 y 1976 se constituyen principalmente 6 grupos en pro de la mujer (Mujeres en Acción Solidaria, Movimiento Nacional de Mujeres, Colectivo de mujeres, Movimiento de Liberación de la Mujer, y como desprendimiento de este último, el Colectivo la Revuelta y el Movimiento Feminista Mexicano). Estos grupos proponían una acción política que debatiera la educación, los sectores de trabajo, la mujer como objeto sexual, el aborto etc., abriendo soluciones.¹⁵ Uno de los descontento más escandalosos que tuvieron estos organismos, fue la Conferencia del Año Internacional de la Mujer comandado por la ONU y llevado a cabo en México (1975), porque se pensaba que dicho congreso obedecía a una oficialidad, a una política interior que quería acallar a la agitación estudiantil de un gobierno precedido por Gustavo Díaz Ordaz, mismo que había perdido la credibilidad y dejado reformas de integración un tanto incompletas.

La configuración de estas agrupaciones tuvo su importancia al oponerse a través de un contra-congreso a la conferencia que llevó a la consolidación de Coalición de Mujeres Feministas permitiendo que las feministas tuvieran contacto con mujeres de otras latitudes. El ejercicio de ciudadanía de las mujeres se dedicó a “organizar, establecer y luchar”, sin embargo, hacia 1980 el feminismo va transformando poco a poco su constante impugnación y conciencia crítica respecto a las diferencias entre los sexos invirtiéndolo, en otras causas; su ayuda a las mujeres de sectores populares se incrementó con la secuela de muerte a causa del sismo de 1985; un ejemplo evidente es el vínculo con obreras que crearon el sindicato de costureras “19 de septiembre”.

Hacia 1988 cuando se llevo a cabo el IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe en Taxco, algunas feministas mostraban descontentos, la discrepancia entre los acuerdos y prioridades afloraron dentro del movimiento feminista, mientras que unas se centraban la participación de la mujer en los sectores populares, otras

¹⁴ María Ileana García Gossio [coord.]. *Mujeres y sociedad en el México contemporáneo: Nombrar lo innombrable*. M.A.Porrúa México, 2004.

¹⁵ Ana Lau Jaiven.” El nuevo movimiento feminista mexicano a fines de milenio”. En Marta Lamas (comp.) *Feminismo en México. Ayer y hoy*. UAM-Xochimilco. México, 2002.Pág.20.

pugnaban más por la experiencia del quehacer político. El desarrollo del movimiento feminista en los ochenta se vio claramente dividido en dos tendencias:

[...] una, es la que se conocía en aquellos años como feminismo popular, integrado por las militantes de los grupos —algunas sobrevivientes de los setenta—, quienes llevan a cabo trabajo de asistencia y de educación popular con mujeres de base de otras agrupaciones del movimiento urbano, campesino y sindical. La otra, era el feminismo “puro”, conformado por las feministas independientes, las de mayor reconocimiento, las históricas; generalmente no pertenecían a ningún grupo, aunque ocasionalmente se relacionaban con ellas, su militancia era individual, algunas de ellas son también las que se dedican al trabajo intelectual en las universidades, o bien sus espacios son periódicos y revistas.¹⁶

El movimiento feminista tuvo su evolución a lo largo de los años, sin lugar a dudas, su primer tarea fue su primer victoria —la igualdad de los derechos políticos de las mujeres—. En teoría, la mujer se incorporó en esta dinámica a través de derechos civiles y legales iguales; pero con todo ello, los modelos patriarcales continuaron funcionando, pues su unificación la incluyó dentro del modelo patriarcal, no disolvió dichos modelos. Esta trampa de igualitarismo formal, planteó después de manera más radical, el problema de la conciencia cultural de la diferencia genérica.

A partir de la serie de cambios que transforman las relaciones sociales, constituyendo nuevas perspectivas en razón de la sexualidad, la educación y fenómenos que posibilitaban otras percepciones de la realidad; conformaron la estructura de una visión más abierta, en donde la distinción entre los sexos adquirió otro significado de la relación hombre-mujer. Fue elevada a otro nivel, donde se redescubre de manera fortuita, la diferencia sexual como señal de respeto y posible utopía de una nueva identidad para la mujer —tema que el arte feminista desarrolla en pro de su condición traducida a la práctica artística—.

El movimiento feminista con los grupos de apoyo, se vio ramificado en objetivos más determinados que fueron solidarizándose y marcando nuevos modos de hacer política, sin embargo, el irse ramificándose implicó que entre la interioridad del movimiento surgieran prioridades subjetivas respecto a la atención de los problemas principales. Mientras que unas ven en la política democrática la solución más confiable y fructífera a largo plazo; otras consideran solucionar de manera más inmediata los problemas, irse a causas más específicas y brindar la ayuda necesaria, auxiliar desde otros medios, concientizar y esparcir la multiplicidad de opiniones dentro del mismo gramaje.

Los modos de organización en el incidir y conspirar para una democracia y las demandas (igualdad laboral, política y cotidiana) no fueron necesariamente las mismas que en los años ochenta se figuraron, sino que las prioridades marcaron nuevas necesidades que amplían los conocimientos. Es evidente que “la Mujer” —en su sentido global—, fue el sujeto social fundamental en la diversidad de sus demandas, pero ésta no siempre es la misma, los elementos que han modificado su identidad y el sentido de su incorporación en los campos de acción es muy diversa, no podemos hablar de un solo feminismo, sino de una diversidad de corrientes expresadas en múltiples formas y espacios.

¹⁶Elsa Muñiz. *El enigma del ser. La búsqueda de las mujeres*, México 1994, Págs. 65-66. Citada por Ana Lau jaiven. *Ibid.* Pág.34.

La lucha feminista siempre ha sido primordialmente una filosofía política, pues la opresión de las mujeres es un asunto gubernativo que tiene que ver con las relaciones de poder en un sistema. La aparición del feminismo como movimiento social, provocó que las estructuras del poder político —del gobierno— cambiaran en cuanto a sus formas de hacer política. Desde el discurso feminista, esas nuevas formas de hacer política que cuestionaron la naturalidad, condición, situación y nivel de representatividad que se obtenían del un sistema político que argumenta la existencia de igualdad ciudadana para todos, pero que constitucionalmente no es perceptible, se transforma.

Los grupos de autoconciencia con perspectiva de género permitieron otros modos de hacer política, la mujer transformó la experiencia personal en materia, en lugar de libertad para intentar «ser», obviando que ésta además de ser una práctica manipulada no tiene como objetivo dominar al hombre u obtener una cuota de poder, sino evidenciar que la política en primera persona es una experiencia que —en su caso—, podía transformar el modo de convivencia que desde el siglo XVIII tenemos en occidente. Las mujeres descubrieron un «yo» que estuvo dispuesto a transformar ese modo de convivencia, y esa “**transformación de sí, es lo radicalmente político.**”¹⁷

Las mujeres que estaban confirmando el camino hacia la equidad —aunque esta no se consuma con el sufragio solamente—, indicaban que ahí comenzaba su construcción como sujeto independiente; lo común en todas desde su espacio y modo de hacer política. El resurgimiento del feminismo en la década de los 70, evidenciaba sin lugar a dudas que no eran las primeras en organizar y proponer cambios de género, pero si el derecho al voto ya había sido concedido y había sido parteaguas para obtener mayor amplitud de expresión, los grupos de autoconciencia les permitirían también, modificar y proponer soluciones a sus problemas.

Los grupos de autoconciencia que se habían originado en lugares sencillos, y que promovían más que una política de izquierda —pues ésta es sólo parte del resultado—, un modo de abordar aquellos malestares compartidos dejaron de ser políticamente eficaces cuando comprendieron que medirse en comparación con el mundo del hombre era completamente irregular. Fue en los grupos de autoconciencia donde se empezó a hablar de las causas de su sustracción desde sus orígenes, cada especificidad de estudio que se planteó conocer el tema con más profundidad halló una variedad de factores que reduciéndolos antes que nada a su condición inicial, lo inmanente fue **la diferencia sexual** de la que se había hablado antes. El tener órganos sexuales distintos al de los hombres le valió a la mujer una serie de represiones impenetrables durante mucho tiempo que en su actualidad persistía con todo y su contemporaneidad, una identidad extendida en mitos negativos que seguían mutando como verdades absolutas convirtiendo a la mujer en una adherencia del hombre causante de prejuicios.¹⁸

¹⁷ Lia Cigarini. *Libertà femminile e norma «Democrazia e Diritto»*2 (1993) 95-98..En *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona, Edit. Icaria, 1994. Pág. 200-205.

¹⁸ Desde la antigüedad se pone de manifiesto la relación de la mitología con el ideal cristiano. A partir del siglo XV y XVI se escribieron una serie de tratados de escarnio de las malas mujeres y, casi sin pausa hasta nuestro siglo toda una serie de teorías que se centran en el cuerpo femenino para explicar las

Mientras que en un principio, la “igualdad” era la estrategia con la que se buscaba ocupar parte del centro en términos iguales con el hombre a través de leyes y normativas; otras mujeres aprobaban su marginalidad desde la otredad para desenmarañar el modelo de interpretación de las relaciones sociales. Por un lado, aceptaban sus diferencias biológicas con los hombres porque eran evidentes pero su discurso se evocó en que éstas diferencias estas no eran, ni debían ser motivo de injusticias, ni dominaciones simbólicas, ningún sexo era mejor que el otro, entre los dos debía existir una retroalimentación. El feminismo que optó por la diferencia planteaba una igualdad entre hombres y mujeres (hombres con hombres y mujeres con mujeres), no la igualdad de los hombres con mujeres —nadie considera que las mujeres y los hombres son idénticos, pero se acepta que son iguales en tanto ciudadanos—. ¹⁹

Las primeras feministas «feminismo de la igualdad» criticaban el sistema universalista que utiliza la diferencia sexual para revelar las diversas maniobras de exclusión e inclusión en las jerarquías que se construyen y, que obviamente perjudican a la mujer en la esfera pública. Las del «feminismo de la diferencia» encuentran que la distinción sexual no es la única razón por las que se deben analizar y articular marcos teóricos sobre su exclusión sino que también las diferencias entre las mismas mujeres pueden ser muy variadas, de modo que los contrastes de los hombres con las mujeres no son las únicas que deben asimilarse, no debe optarse por concentrarse solo en la diferencia de las mujeres con los hombres, sino reconocer también las que existen entre las mujeres mismas.

Resulta complejo utilizar los términos de igualdad y diferencia en una relación dicotómica porque estructura una relación quimérica, pues si la mujer optaba por la igualdad con los hombres no podía hacer valer las vindicaciones que se desprenden de su diferencia sexual, y por otro lado, si optaba por ésta diferencia aceptaba que la igualdad era inalcanzable. ²⁰

La afirmación de la diferencia sexual como estrategia, en un principio fue mirada con desconfianza porque parecía conllevar un riesgo— ya que podía ser entendida de forma reduccionista—, y de otra manera, aprobar los planteamientos del determinismo biológico plantados por el hombre, es decir, que los espacios conseguidos tras siglos de lucha por la igualdad, podían perderse por el denominado «feminismo de la diferencia». “Dos feminismos mal contrapuestos porque lo contrario de igualdad es desigualdad no diferencia y porque la práctica de la diferencia rechaza la dependencia de una lucha en razón del hombre.”²¹

La resolución del dilema de la diferencia no ignoró la diferencia misma sino que asumió una posición crítica en dos movimientos. Las mujeres no podían renunciar a la “diferencia” ni renunciar a la “igualdad”, al menos mientras se refieran a los principios y valores de nuestro sistema político, pues la noción política de la igualdad depende de

funciones que la mujer debía desempeñar .Alejandra Val Cubero. *El desnudo femenino desde una perspectiva*.

¹⁹ Victoria Sendón de León. Marcar las diferencias. Discursos feministas ante un nuevo siglo. Edit. Icaria. Barcelona, 2002. Pág.19.

²⁰ Marta Lamas. Feminismos. Trasmisiones y retransmisiones. México. Edit. Taurus. 2006. Pág.54

²¹ Victoria Sendón de León. *Op.cit.* Pág.19.

un reconocimiento de la existencia de las diferencias, pues si los grupos o los individuos fueran idénticos o iguales, no habría necesidad de pedir igualdad o como es traducida ahora, por «equidad».

Cuando en la década de los setenta se comenzó a manejar la noción de diferencia dentro del movimiento feminista, representó un gran paso teórico y político frente a la desigualdad con los hombres, la lucha de las sufragistas mutó con un nuevas teorías que desteejen la igualdad. Las mujeres no querían aspirar más ser como el hombre, sino un género distinto con similitudes y diferencias inherentes al sexo entre todas las mujeres, que el hecho de ser mujeres acentuara similitudes tampoco enmarcaban equivalencias completas.

A finales de los ochenta, se empezaron a señalar con más potencia las diferencias más que las semejanzas entre las mujeres, con base en distintas experiencias de vida, clase social, idioma, religión etc. Pero no por ello, se negó u olvidó la opresión en común, que en la actualidad sigue imperando en algunos conjuntos que se han mantenido fuera del margen en investigaciones de género.

Gracias a estos sólidos avances, es posible que muchas de las nuevas feministas abandonen la política de la identidad por una que contenga un enfoque más amplio, [...] Barcellona dice que "la democracia es una gramática común que funda la libertad individual". Tejer nuevos vínculos sociales, repara el tejido social con un sentido distinto, no corporativista, requiere una construcción diferente de un "nosotras", que resuelva de manera productiva la confrontación con el "ellas" y "ellos". Este desafío, que refleja la tensión entre el reconocimiento de la diversidad y su superación en una acción ciudadana más amplia, se ha vuelto una necesidad apremiante en el feminismo mexicano.²²

2.2 El género: modelo de construcción identitaria

Una forma de comprender el origen sociocultural de la subordinación de las mujeres, fue un concepto liberador que permitió deshacerse completamente de los biologismos: el «género», el cual venía formulándose con teóricas como Simone de Beauvoir, quien encontró un modo particular de entender la igualdad con una propuesta que se hizo efectiva al suprimir la diferencia sexual a favor del sujeto masculino.

Inició una reflexión totalmente nueva respecto al primer feminismo reivindicativo y atraída por la misoginia de Sartre, explicó que las características propias de las mujeres son adquiridas a través del aprendizaje y de una socialización impuesta, es decir, que no deriva de una naturaleza biológica. La contraposición que explicaba Sartre entre naturaleza y libertad en el en-sí y para-sí expresando la libertad para los hombres y lo natural para las mujeres (el cuerpo como destino) es explicada por Beauvoir en los mismos términos; el hombre trascendía a lo largo de la historia «para-sí» mientras que la mujer existía en el «en-sí» con una serie de obstáculos para alcanzar la libertad o la cualidad de sujeto.²³

²² Marta Lamas. *Op.cit.* Pág. 49.

²³ Victoria Sendón de León. *op.cit.* Pág. 20.

Así, para Beauvoir no hubo concurrencia entre la identidad natural (biológica-sexo) y la identidad de género (social-ser mujer). Simone de Beauvoir no pretendió describir una teoría de la identidad ni adquisición de género sino invitar a una especulación sobre dicho término. Simone de Beauvoir realizó la tarea de deconstruir un aparato conceptual para llegar a la esencia del ser mujer, desarrollando conceptos como situación, proyecto, cuerpo en situación, la categoría del “otro”; describir la realidad vívida por las mujeres abarcando diversas disciplinas que estudian el ente humano desde una perspectiva filosófica, argumentando que el único camino para estudiar a las mujeres es a partir de ellas mismas, refutando que la mirada y la percepción que tenemos de la esfera “nosotras” nos guía por el sendero de la autorrealización existencial que nos restituye.

El axioma de Beauvoir de que una no nace mujer, sino más bien se llega a ser mujer²⁴, responde a las normas sociales que convierten a las mujeres en el eterno espejo del hombre, que han permitido crear subjetividades desiguales que no permiten deducir ninguna otra diferencia que su biología corporal, motivo que ha proclamado su diferencia sexual como un rasgo social, inferioridad incorporada al hombre en la ideología patriarcal. Monique Wittig, feminista francesa que escribió un artículo de gran influencia. “No se nace mujer” (1978), amplió la teoría de Beauvoir sobre la ambigua naturaleza de la identidad de género, sugiriendo una teoría que intenta dar sentido cultural a la doctrina existencial de la elección como un proceso corpóreo de interpretación dentro de una red de normas culturales.²⁵

La teoría de Simone de Beauvoir llevó a repasar los símbolos culturales del “ser mujer” que establecen nuestra ubicación frente al otro sexo. En ésta idea quedó implícito el debate de los significados de la construcción del género —lo que se designa como femenino o masculino dentro de una cultura—, para confluir en la afirmación de que no llegamos a ser nuestro cuerpo sino nuestro género, dejando de esta forma, abierto el debate entre el ser obligado que corresponde a la idea de la naturaleza y el ser diferente a lo preestablecido, disertando una política del cuerpo.

El género se construyó y se transmitió desde la antropología²⁶, se participó con investigaciones y teorizaciones en el debate «naturaleza versus cultura» que el feminismo estaba llevando a cabo sobre el origen de la opresión. Hace siglos las diferencias biológicas en particular la maternidad pudieron haber sido la causa de la división del trabajo, la que permitió la dominación. Hoy estas teorías ya no tienen vigencia, en la actualidad dice la socióloga Evelyne Sullerot “es más fácil modificar los hechos de la naturaleza que los de la cultura”²⁷. Se reconoce que en la configuración de la identidad sexual intervienen no sólo factores genéticos sino estrategias de poder, elementos simbólicos, psicológicos, sociales, culturales etc., que nada tienen que ver

²⁴ Simone de Beauvoir. *El segundo sexo*. 2 Vols., México, Ediciones Siglo Veinte, Alianza editorial, 1994.

²⁵ Judith Butler. *Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault*. (Trad. Ana Sánchez). En (Comp.) Marta Lamas. *El género: la construcción...op.cit.* Pág.313-321.

²⁶ La antropología se ha interesado siempre por la forma en que la cultura expresa las diferencias entre varones y mujeres; una de sus principales cuestiones ha sido esclarecer si ciertas características y conductas humanas son aprendidas mediante la cultura, o si están inscritas genéticamente en la naturaleza. Marta Lamas. *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México, editorial Taurus, 2005.

²⁷ Citada por Marta Lamas. *La antropología feminista y la categoría de género*. En (comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. PUEG-UNAM. México 2003. Pág.107.

con la genética pero que son condicionantes importantes a la hora de conjuntar una identidad en general; la constitución de una identidad es el resultado de un largo proceso, de una urdimbre que se va tejiendo en interacción con el medio familiar y social.

El género formalmente vino determinándose a través de teóricas como Joan W. Scott, quién precisó el género como un «modo primario de definir la relaciones de poder», definición que asume que los sexos son algo natural, que el género es lo socialmente construido. En concordancia, Gerda Lerner ha descrito el género como una serie de roles culturales designados, explicando que, lo que conocemos como hombre y mujer no son más que idealizaciones y conceptos socialmente construidos.²⁸ Es precisamente éste punto el que fue muy liberador para feministas, porque los modelos que imperaban con sus significaciones ofrecieron otras teorías bien razonadas que permitían acabar con los determinismos biológicos y ofrecieron la ventura de la autodefinition a criterio de la mujer misma; aunque éstas definiciones también traerían otro tipo de cuestionamientos, pues si ya estaba resuelta esa parte de la historia que pugnaba sobre la naturaleza de los sexos dejando en claro su construcción cultural entonces, realmente ¿Qué era ser mujer u hombre?.

Tras la emergencia del feminismo que las mujeres plantearon en un principio, aquél que primero intentaba salir de los escombros, que pretendía la igualdad con el hombre en la política —que buscaba la libertad y preguntaba las razones de su sometimiento—, logrando promover las facilidades de entremeterse en el mundo laboral y público; y el otro, que optaba por aceptar su naturaleza como estrategia y que se ponía de manifiesto en el cuerpo, comprenden que sigue habiendo huecos en razón de lo que es ser mujer. Éstas propuestas de autoafirmación construidas por ambos feminismos vienen a ser deconstruidas más tarde por el género, ya que aunque éste en primer instancia, fue funcional en el feminismo para corromper una identidad formada por el hombre; es indudable que el género no sólo respondió a la posibilidad de recrear una identidad en la mujer desde su perspectiva feminista, sino que removió la necesidad de autodefinition desde otros factores distintos y más extensos en relación a la diferencia sexual, pugnando por factores culturales de distinta índole.

El desligue de la asociación sexo-género en la sociedad patriarcal daba la pauta para poder aclarar la diferencia sexual como una diferencia física y biológica independiente de los modos de crear cultura —aunque esta misma construyera una significación de la diferencia—. La diferencia sexual entendida como un cuerpo sexuado (fuese de hombre o mujer), dejaba en claro que las construcciones que creaban la desigualdad, la opresión y los modos de socialización eran un constructo mental que no debía tener necesariamente su dependencia en el cuerpo (sexo).

La urgencia en la mujer de definirse y no ser definida por el hombre en los setenta llevó a varias ideas de autoafirmación en conjunción con la política que desmenuzaban, creando otros modos de hacer justicia. En el arte, ésta premura se ve

²⁸ Joan W. Scott. En (Trad.) James Amelang, Mary Nash. *Historia y género. Las mujeres en la época moderna y contemporánea*. Alfons el Magnànim. Valencia 1990. Pags.23-56. Y Gerda Lerner, *The creation of patriarchy*. Nueva York y Oxford. (Trad.) Barcelona, critica 1990.

reflejada en un feminismo de estrategia política, que exaltaba el cuerpo libremente como una identidad en razón de no ser más un tabú sexual que había creado el hombre, diversificándose en campos más amplios al cuerpo, deconstruyendo los significados de lo femenino y lo masculino, para evidenciar las actividades que habían venido confiándosele, tareas que en los grupos feministas de arte se ve claramente reflejado a través de uso de discursos que buscaban extinguir definiciones patriarcales.

Ahora, de manera individual es difícil hacer conjeturas sobre alguna categoría o tipo de feminismo ya que la primicia de abordar la identidad desde su experiencia vívida — subjetiva—, lleva a la mujer artista a configurar distintos modos de autodefinition desde su diversidad, a veces, sin tener un compromiso político de *affindamento*²⁹ con las mujeres en pro de su ascenso respecto a la cultura patriarcal. Además, se tendría que tomar en cuenta que la producción plástica no corresponde a un solo modo de ver, sino que es multicultural y puede ser abordada desde otros puntos de vista. En este sentido, sólo queda encontrar en sus palabras una respuesta singular sobre algún ideal de identificación; es por ello, que el feminismo en el arte tiene prioridad en mi indagación, ya que como agrupación o desde sus individualidades tienen el compromiso e interés explícito sobre la necesidad de aportar avances del conocimiento de una identidad subjetiva—de la mujer en sentido general—, afirmación que define sus propios alcances y enmarca su evolución en razón de la crítica feminista.

De acuerdo con lo anterior, es importante señalar que una obra se convierte en feminista no porque la artista lo sea necesariamente sino porque ésta cumple su cometido en el momento que subvierte los valores tradicionales del arte conciliados con los valores de la cultura hegemónica; la artista surte su efecto feminista cuando provoca a las audiencias a involucrarse en las cuestiones de su género.³⁰ En el arte feminista, es muy claro encontrar ideales de subversión hacia la cultura masculina para lograr «ser», para libertarse y desde ahí autodefinirse. Es claro que desde las agrupaciones de arte feminista es más fácil distinguir los objetivos, ya que como colectividad vienen planteándolos determinadamente y del mismo modo es factible comprender, que el camino que cada integrante emprendió fuera de su agrupación es importante valorarla para saber si continúa en la misma dirección o tendencia creativa ya que puede tener un compromiso con perspectiva de género sin vinculaciones propiamente feministas en relación a la cultura patriarcal; en términos de Inda Saez, ésta comprendería la segunda veta del arte feminista —que asume las variantes de un arte femenino—.

La identidad de la mujer vista desde las perspectivas anteriores, apunta al problema de la construcción cultural de los géneros que existió (sexo en integración con el género), si en primer momento, la conciencia feminista que se generó desde los años sesenta desarrolló su crítica directamente en términos oficiales desde la política; en su segundo momento, la advirtió y expresó desde otros campos culturales, confirmando

²⁹ *Affindamento* quiere decir «custodia» en el análisis de Elvira Franco. *L'affindamento nel rapporto pedagogico* en Diótoma, Il pensiero della differenza sessuale, 153-171.

³⁰ Araceli Barbosa. *op.cit.* Pág. 186.

que la política también se realiza desde lo personal. La radicalización de artistas mujeres en encontrar una identidad de “la Mujer”, las llevó a explorar temas que la sofocaban y sorprendían —pues muchas apenas estaban descubriendo la magnitud de su sometimiento ante la cotidianidad de una convivencia basada en valores patriarcales— de ahí, la deconstrucción de sus estereotipos y la sugerencia de su reconstrucción.

La imposibilidad de construir una identidad definitiva y global ha quedado marcada por el concepto de género aunque éste de algún modo activó los modos individuales de concebirse desde la subjetividad, pues los procesos que activaban su posible reconstrucción (de una identidad) además de ser infinitos, se revelan más como estrategias de lucha que idean y formalizan identidades en razón de un objetivo claro o de pertenencia —en éste caso, el feminismo— que recalando su interés en la mujer busca desde su sentido estratégico encontrar y definir su «estar y ser» en el mundo mediante su liberación; del sentirse libre de decidir sobre sí para construirse a modo y forma de cómo ella quería. La problemática es que esa definición es múltiple y evolutiva. Por ello, su radicalización consistió en no buscar una afirmación de “la mujer” (constructo cultural sobre determinado por los valores patriarcales) sino de las mujeres singulares, una creación diferencial de valoraciones y de obras que cuestionan la universalidad patriarcal.

La denuncia de la opresión genérica y la exposición afirmativa de una sensibilidad e imaginación femenina han venido a configurar los modos singulares del “ser Mujer”. En el arte, ésta construcción subjetiva, ha servido para estudiar y transformar la historia del arte desarrollando nuevas formas de racionalidad que tratan la creatividad femenina (otro constructo que se trata como cualidad mística).

Al estudiar las biografías de artistas mujeres, me parece posible afirmar que las artistas que se dedican a realizar un arte femenino —como lo fueron las artistas del capítulo anterior—, tienen posibles conexiones con el arte feminista porque ambas entablan una relación directa con su experiencia personal del “ser Mujer”, y éstas últimas —las que se declaran feministas—, encuentran su referente en las primeras por haber transgredido una cultura que las excluía. Lo particular de las artistas feministas, radica en que de manera consciente y determinante organizaron un arte que comprendió las experiencias personales como acto político —de estrategia— para deconstruir su condición genérica mediante el uso crítico de su imagen realizada por la cultura patriarcal y por ende, al sistema artístico que existía. Pero habría que recordar que, aunque [...] el cuerpo de la mujer es uno de los elementos esenciales de su situación en el mundo. [...] no basta para definirla como mujer; no hay verdadera realidad viva a excepción de la que manifiesta el individuo consciente en sus actividades y en la intimidad de la sociedad³¹.

Ahora, sabemos que las mujeres somos tan culturales como los hombres, sólo que distintas por nuestra tradición, se puede hablar de rasgos generales dentro de una

³¹ Simone de Beauvoir. Citada por Judith Butler. “Variaciones sobre el sexo y género: Beauvoir, Witting y Foucault”. En (Comp.) Marta Lamas. *El Género la construcción social de la diferencia sexual*. México, PUEG-Porrúa 2003. Pàg.313.

sensibilidad femenina no porque la mujer tenga un útero, sino porque socialmente existe una construcción en la que se pueden observar que compartimos rasgos al hablar de nosotras.

”Es posible decir, por ejemplo, que las mujeres tienen mayor capacidad y necesidad de hablar de sí mismas [...] las mujeres “hablan” de las mujeres y con las mujeres mucho más que los hombres.[...] La cultura de las mujeres es en mucho una cultura del cuerpo.[...] Es posible que la situación de subalternidad en que vivimos las mujeres condicione una sensibilidad distinta. No hay que tenerle miedo a utilizar esta idea [...] De la misma manera podemos decir que existe algo que llamamos sensibilidad masculina.³²

2.3 Genealogía femenina en el arte feminista

En su primer momento, el feminismo en la cultura fue logrando entre luchas políticas que las trabas que dificultaban el acceso de las mujeres a las universidades, para ejercer con libertad las profesiones que les atrajeran fueran más accesibles; posteriormente, ese conocimiento obtenido no bastó con un acceso a la universidad, pues la identificación no consistía en un permiso que le permitiera reproducir y transmitir un conocimiento masculinizado, es decir, buscaban generar su propio lenguaje fuera de las definiciones que la institución prestaba; era necesario que se expresaran dos voces en relación de intercambio sin excluir al hombre, pero sí con la iniciativa de recuperar una «genealogía materna».

El deseo de interpretar el mundo e interpretarse a sí partiendo de la experiencia, propició una manera de hacer teoría, y con toda ésta carga sobre las formulaciones de una identidad global del significante “Mujer”, se vislumbró la existencia de un orden simbólico que sobrevivió a la emancipación alentada por las democracias: el de la madre.³³ Dicho orden somatizado durante siglos se tradujo en texto tras el enmudecimiento del cuerpo femenino, a causa de mitificaciones corporales; en el arte su traducción se inclinó hacia una política que no cancelara el cuerpo, ya que si el malestar procedía en su origen de la diferencia sexual, había que descorchar las ideas mitificadas. A través de las artes plásticas, se utilizó la imagen femenina para expresar lo que el mutismo le dejó a la mujer en las palabras y todo aquello que se concentraba en ella —histeria, depresión, miedos, ajenidad, etc.— un «exceso femenino» como el psicoanálisis le había llamado.

El orden simbólico de la madre vino a elaborar un pensamiento alternativo sobre la construcción de la subjetividad femenina por medio de una exploración sobre la experiencia misma de esa subjetividad, intentando destacar la relación de una mujer con otra —constituyendo una genealogía social de las mujeres normalizando su diferencia—, planteando una posición de conocimiento a través de la lectura y

³² Eli Bartra. “Sobre la creatividad femenina” en Rubí de María Gómez [coord.] *Filosofía, cultura y diferencia sexual*. Plaza y Valdés. México, 2006. Pag.156.

³³ El orden simbólico de la madre tiene su núcleo en la relación de la hija con su madre; esta relación es elemental porque la carece el patriarcado y es de la que se nutren las mujeres. La práctica política de la diferencia femenina ha ido nombrando vivencias que han llevado a la autora Luisa Muraro y otras filosofas de la comunidad de Diótima a pensar en el orden simbólico de la madre los últimos veinticinco años. MURARO, Luisa. *L' amore come pratica politica*, «Via Dogana»3 (Diciembre 1991) 18-19 [Trad. «El viejo topo»74 (abril 1994)13-14].

relectura de los escritos realizados por mujeres. Una relación que como nos ha enseñado la política feminista —de los sesenta, setenta y ochenta—, es conflictiva por la relación privilegiada de la madre con el hijo varón. Dice Luisa Muraro que la relación madre- hija desde la genealogía feminista no debe ser juzgada o entendida simplemente como una muestra tajante de separación con el hombre, como capricho, sino de alcanzar la recuperación originaria de la mujer con la madre en su círculo virtuoso para compartirlo con el otro sexo.³⁴

Además de la genealogía materna, han ido naciendo términos como el *affindamento* y la autoridad femenina, porque no son códigos que dependan de reglas ni normas pactadas que las regulen. El *affindamento* ha venido a ser entendido como una relación de confianza entre dos mujeres que no se definen como iguales sino semejantes y diversas para dar vida al deseo personal de existencia e intervención en el mundo, compartiendo el conocimiento, plus que ha actuado como mediación en factores de rivalidad. Es una relación de género histórica que crea una relación simbólica que permite la alianza o un contrato social entre ellas, que supone alcanzar la deuda que una mujer adquiere con las otras en razón de su libertad; lo cual permite alcanzar metas comunes cruzando diferencias de edad —si las hay—. Por otro lado, la autoridad femenina, en principio no busca el poder social dentro del orden patriarcal, sino que la existencia de dicha autoridad permita convivir con la práctica de disparidad para no mermar su libertad y difuminar el deseo individual de mejorar las realizaciones que parecen ser siempre perfectibles.

Desde el espacio cultural, las feministas un tanto huérfanas, carentes de pasado visible, trazaron la necesidad de una genealogía femenina que aparece muy bien antecedita en los años 20 con ensayos de la escritora inglesa Virginia Woolf, quien en su singular reflexión *una habitación propia*³⁵ evocó las restricciones históricas que la mujer sufrió en las artes, también halló en la literatura como constante en los primeros escritos una temática autobiográfica y confesional —resultado lógico de la exclusión—. La autora dejó en sus páginas la necesidad de un espacio físico y existencial para la mujer —tan importante como lo ha sido para el hombre—, para reinventarse y expresar su visión del mundo.

En términos históricos y desde el espacio cultural, el deseo por construir nuevas ideologías, surgió desde narrativas que mujeres han escrito a lo largo de siglos para reconstruir sus raíces como ejercicios autorreflexivos y forma de auto-interpretación, y que sobreviven gracias a las historiadoras(es) que han hecho uso de este legado, para retroalimentar nuevas corrientes de pensamiento y simbolizaciones culturales, en este caso, las mujeres han construido sus identidades (múltiples y cambiantes).

El arte feminista vino a promover y configurar en el arte nuevos valores que confluyen en diversas concepciones con perspectiva de género, y es así como éste influye que a lo largo de los setenta se empieza a desempolvar y organizar toda una serie de estudios (monografías, diccionarios de artistas mujeres, catálogos, etc.) con el fin de sacar a la luz la obra de mujeres en todas las áreas de estudios para cubrir los huecos dentro de la historia tradicional sobre la ausencia femenina; el feminismo como

³⁴ Ibid.

³⁵ Virginia Woolf. *Una habitación propia*. México, Seix Barral, 1983.

movimiento intelectual vino a ser el resultado de diversas teorías, de forma diferente de investigación dentro de las áreas política, económica y social.

De forma consecuente y tras el ejemplo de mujeres como Virginia Woolf, una de las autoras que hizo estallar el deseo de una “genealogía femenina” fue la filósofa, lingüista y psicoanalista Luce Irigaray, quien encontró las palabras adecuadas para expresar el sentido de un referente histórico en femenino enunciando el origen de una sociedad que buscaba vínculos femeninos perdidos en la emancipación, el sentido del «ser» mujer en la historia.³⁶ Esta década, puede considerarse globalmente como el momento fortín en cuanto al análisis de la relación mujer-sujeto productivo. La revisión de los juicios de valor, condujeron a teóricas (os) a deconstruir la Historia —de manera específica en el arte—, las teóricas (os) examinaron la incidencia de factores sociales sobre el desarrollo personal de artistas mujeres, en este sentido, gran parte de los análisis de ese momento, se centraron en la formación artística y las consecuencias de su exclusión determinada por una educación diferenciada según los sexos.

En el arte visual de los setentas, Linda Nochlin planteó también la recuperación del precedente de mujeres a través de su estudio, *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? (1971)*, ensayo que critica la noción tradicional de «genio» con el propósito de forjar una narración evolucionista que exterioriza los prejuicios, referentes y a la misma disciplina en su conjunto, para demostrar que la presencia de mujeres artistas siempre ha estado ahí, solo que no ha habido los suficientes marcos de referencia que la protagonicen. Así la cuestión de las mujeres en el arte, lejos de ser un asunto menor se convirtió en catalizador que puso a prueba las presunciones más básicas y naturales que proporcionan las posturas construidas por el hombre.

La falta no está en nuestras estrellas, ni nuestras hormonas, ni nuestros ciclos menstruales, ni en nuestros espacios interiores vacíos, sino en nuestras instituciones y nuestra educación, entendida para incluir todo lo que sucede desde el momento que entramos en el mundo de los símbolos, signos y señales cargados de significados.³⁷

Del mismo modo, la autora señala que:

Lo importante es que las mujeres se enfrenten a la realidad de su historia y de su situación actual, sin alegar excusas o exaltar la mediocridad. La marginación puede ser una excusa pero no una posición intelectual. Por el contrario utilizando situación como perdedoras en el reino de la genialidad y de los outsiders en el terreno de la ideología como un punto de vista privilegiado, las mujeres pueden contribuir a desvelar las trampas institucionales e intelectuales del discurso dominante en general y, al mismo tiempo que destruyen la falsa conciencia, participar en la creación de instituciones en las que el pensamiento riguroso (y la verdadera grandeza) sean retos abiertos a cualquiera, hombre o mujer, que sea lo suficientemente valiente como para correr el riesgo necesario de saltar al abismo de lo desconocido.³⁸

La existencia de arraigados prejuicios habían resultado primordiales para entender la formulación de Nochlin —en relación a las artistas mujeres—, entendiendo así, desde otras perspectivas más cercanas y abiertas a la mujer, la posibilidad de esbozar y

³⁶ Luce Irigaray. *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*. Trad. De Mireia Bofill y Ana Carvallo, Barcelona, La Sal, 1985.

³⁷ Linda Nochlin. Citada por Inda Sáez. *Mujeres artistas: la lectura feminista en la historia del arte*. Psicología y Arte. México Pág.32.

³⁸ Linda Nochlin. Citada por Patricia Mayayo. *Historia de las mujeres, historias del arte*. Madrid, Ediciones Cátedra. 2003. Pág.49.

construir una historia más crítica recuperando la obra de artistas mujeres como lo hizo junto Ann Sutherland Harris en 1976 con la exposición *Woman Artist: 1550-1950*, la cual concentraba más de ciento cincuenta obras de ochenta y seis artistas de distintas épocas y nacionalidades.

El esparcimiento de una larga lista poco conocida de artistas mujeres, venía siendo prolífica desde el Medievo aunque hay antecedentes como el de Plinio el Viejo (23-79 a.C.) que en su célebre *Historia Naturalis* menciona a algunas artistas mujeres, pero existe poca fiabilidad y datos que nos permitan saber más sobre su obra creativa. En el siglo XV, como es sabido, Italia fue impulsor del crecimiento de la mujer artista porque los creadores que venían trabajando en los talleres vindican el oficio como una actividad intelectual, proceso que se vio acompañado por un cambio de actitud hacia la formación artística de individualidades y que configuró de algún modo que la educación de las mujeres en el arte (al menos en las clases privilegiadas) fuera posible.

El florecimiento de las artistas mujeres tuvo su tratamiento en los siglos XVI y XVII en creadoras como Caterina dei Vigri (1413-1463), Properzia de' Rossi (1490-1530), Sofonisba Anguissola (1532/35-1625); la mayoría de éstas provenían de familias de pintores, donde lograban consentir a una formación artística en relación al bordado y la fabricación de tapices —lo más accesible en esos tiempos—, la cantidad de mujeres que laboraban en talleres era vasta, por citar algunas se encuentra Fede Galizia (1578-1630), Lavinia Fontana (1552-1614), Marietta Robusti y sin duda, uno de los casos más conocidos (de una artista que se formó en el taller de su padre) por sus composiciones a gran escala y tratamiento poco convencional, es el de Artemisia Gentileschi (1593-1652/53) que realizó representaciones basadas con frecuencia en temas bíblicos o mitológicos de heroínas, algo poco convencional en ese entonces.³⁹

A fines del siglo XVII y principios del XVIII la fundación de academias de arte consolidaron lo que ya se había iniciado (la afirmación de la intelectualidad) y con esto, una formación privilegiada; aunque existía una actitud un tanto contradictoria cuando la mujer busca insertarse en las academias porque nunca gozaron de los mismos privilegios que sus colegas varones, en ninguna academia europea se les permitió entrar a clases de dibujo de desnudo, competir o dar clase, la práctica del arte fue un tanto restringida y solo algunas figuraron. En L'Académie Royal de París creadoras como Rosalba Carriera (1675-1757), Anne Vallayer-Coster (1744-1818), Elizabeth-Louise Vigée-Lebrun (1755-1842) y Adelaïde Labille-Guiard (1749-1803). La práctica de Vigée-Lebrun es un ejemplo de la posición ambigua de artistas mujeres en la academia, pues aunque ésta logró posicionarse como una de las retratistas más apreciadas por la aristocracia, le atribuyeron como crítica el condicionamiento de su belleza física para atraer el mérito en sus obras ó la numeración de defectos en las pinturas para justificar su vana estancia en la academia.

La situación de estas artistas en la academia no mejoró mucho con la revolución Francesa pero el número de su participación en los Salones se incrementó en la última década del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX algunas artistas como la francesa Rosa Bonheur (1822-1899) ó la británica Elizabeth Tompson (1846-1933) quien en

³⁹ Ibid. Págs. 26-53.

ocasiones se disfrazó de hombre para poder realizar estudios preliminares de sus cuadros, se adentraron con mayor compromiso en géneros pictóricos destinados regularmente a los hombres. En esa época y en particular en Inglaterra, con la presencia de la reina Victoria se empezaron a publicar los primeros textos sobre mujeres artistas, surge la noción de un «arte femenino» delicado frente al ejercicio público del “Arte” reservado a los hombres, muchas fueron las que sistemáticamente quedaron excluidas y viéndose desarmadas forman sus propias asociaciones como la Society of Female Artists (en Londres), o L’Union des Femmes Peintres et Sculpteurs (en París).

Muchas artistas que intentaban ingresar a las escuelas tuvieron su opción en las academias de paga, las cuales ofrecían el asesoramiento de un maestro reconocido con el espacio y modelos adecuados para practicar el dibujo de desnudo por ejemplo; no obstante, la creación artística ya había mirado hacia otro lado con el incremento de una modernidad que redescubre en nuevos lugares el ocio (el burdel, el teatro de variedades, el café etc.) y las vanguardias artísticas, que dejaron entredicho que las mujeres en las instituciones sólo provocarían que la tradición académica decayera ante el advenimiento de nuevos modos de creación plástica. Artistas como Mary Cassat (1844-1926) y Berthe Morisot (1841-1895) reflejan en sus pinturas la confinación de espacios interiores o domésticos en el impresionismo, pocas veces se trata de espacios abiertos a excepción de jardines particulares o lugares respetables de la burguesía; dejaron plasmadas las buenas costumbres de una sociedad que todo el tiempo juzga y hace mofa de lo improbable.

Algunas otras mujeres artistas en París pactaron y negociaron la concepción de “la Mujer” creando ya diversas estrategias de autorrepresentación muy distintas, mientras que las artistas anteriores, son emancipadas por el imaginario masculino con la finalidad de entrar en el círculo, otras como Romaine Brooks asumen mediante la autorrepresentación una imagen completamente viril, la cual podría mediatizarse como defensa o expresión de sus preferencias. No puede decirse que hubiese un grupo unificado ante la presión del entorno (que indudablemente se vio marcado por su sexo), pero si existieron posturas individuales que defendieron su sentido hacer o desempeñar lo que desean hacer —aspecto más radical en las historias de artistas mujeres es el discurso de la genialidad—, que las aparta de sus convicciones popularizando pequeños grupos que intentan crecer desde otras perspectivas desarmando paradigmas sobre la cuestión feminizada que las apartaba.

En su etapa inicial, la recuperación de las historias de las artistas mujeres se desarrolló con la finalidad de recuperar la experiencia colectiva, y con el tiempo, este enfoque fue cediendo ya no sólo en la reivindicación, sino en la construcción y obtención de espacios que no sólo confluyen en el desarrollo de una historia, también en las condiciones que llevan a converger en un deseo de recuperar la memoria y construir una identidad que pueda ser incluida en una elaboración global —que inserte la experiencia tanto de los hombres como de las mujeres—.

En México, los resultados de investigaciones sobre la historia de mujeres han aparecido en libros y revistas especializadas, centros de estudio interdisciplinarios, seminarios, cátedras etc. La difusión de este desarrollo en la historia de las mujeres en el arte en el siglo XX y sobre todo en la segunda mitad de siglo, está relacionado —

como lo señala Carlos Aguirre— en los aportes del marxismo y desarrollo de las ciencias sociales, que superan el estrecho político reconociendo a la economía, la sociedad y cultura como campos de la historiografía que construyen una “nueva historia” que centra su interés en los procesos sociales de las masas (campesinos, obreros, mujeres, etc.), definiendo esa historia como una totalidad con interés de estudiar las mentalidades, lo cotidiano, la historia urbana etc., que preparan las bases para reincorporar y multiplicar las visiones de las mujeres en la historia.⁴⁰

Las modificaciones en la Historia ha proporcionado un fecundo punto de partida para integrar a las mujeres artistas, también ha permitido desentrañar procesos más específicos del análisis en relación a los usos de técnicas y temáticas que la mujer ha desempeñado. Por ejemplo, las diferencias sexuales han puesto al descubierto las limitaciones en los saberes intelectuales e institucionales de la antigüedad que hoy en día siguen consumándose. Por su parte, la diferencia sexual ha constituido un punto de partida que implica vivir la autodefinición y la historia de forma diferente, distinto en medida a que pertenezco a un género que no tiene una relación directa con la biología, sino con una diferencia enraizada en la forma de percibir el mundo con mi cuerpo sexuado de mujer, o en su caso, con cuerpo de hombre.

Por tanto, la diferencia sexual en la cultura no desempeña sólo una función natural sino de representación, una construcción de identidad visibilizada por la corporalidad en la que cada uno es cuerpo y por medio del cual se puede edificar una identidad primaria (autopercepción) y una social o colectiva; ambas conformadas gracias a la conjunción de diversos tipos de imágenes que crean órdenes simbólicos en la cultura, mismos que son de interés al hablar de una identidad en la mujer, porque los ordenes simbólicos que se han creado alrededor de ésta han correspondido a través de la historia de uno masculino. Razón por la cual, es lógica la tradición de lucha feminista, primero por sus derechos, luego por el deseo de autodefinirse desde la inferioridad, dejando entrever que la imagen que tenemos de nosotros como situación u objeto debe ser constituida por cada uno de nosotros en interacción con el resto de los demás, no definiendo la de los demás por los otros.

En el arte esta problemática de definición es reflejada mediante innumerables representaciones que han manifestado a la mujer desde el imaginario masculino, cancelando con teorías de inferioridad —sostenidas en la diferencia sexual—, el mismo derecho público de autodefinición que ha tenido el hombre. Desde la antigüedad advertíamos las restricciones confinadas a la mujer artista en la invariabilidad de temática, su limitada aceptación en las academias y el subyugado valor de sus obras como consecuencia de la alienación de incursionar en actividades destinadas a la genialidad del hombre, provocaron que la mayoría de sus representaciones fueran consideradas una cuestión informal; la calidad, la propuesta y el modo de representatividad de ésta se adecuaba más a un capricho imitativo y comparativo, no propio de la mujer.

Una de las teóricas que se ha dedicado a estudiar una de las temáticas tradicionalmente excluidas para la mujer en el arte es Lynda Nead, la cual realizó el análisis *El desnudo femenino en el arte* visto a través del imaginario femenino. La

⁴⁰ Carlos Aguirre Rojas. *Mitos y olvidos en la historia oficial de México*. Ediciones 5to, sol. México, 2003.

misma declara, que si la historia del arte no registra estudios sobre desnudos femeninos realizados por mujeres es debido al desconocimiento de una historia de construcciones simbólicas femeninas.⁴¹

Lynda Nead ha estudiado las condiciones y advertido de la recurrencia en la representación del cuerpo femenino que hacen las artistas mujeres advirtiendo en comparación con las representaciones masculinas, que la descripción que estos hacen de la mujer corresponden a su visión masculina, no la que ella tiene de sí misma. Nead, además de hacer hincapié en la necesidad de atender las simbolizaciones de la autorrepresentación y autodefinición de las mujeres en el arte, ha cuestionado los márgenes de la tradición del desnudo en discordancia con *El desnudo* de Clark Kenneth, rescatando las definiciones que éste hace sobre el cuerpo y el desnudo porque estos conceptos llevan a reflexionar sobre el cuerpo de la mujer, que por sí mismo y despojado de representaciones culturales corresponde a una estructura biológica definida sexualmente y que posteriormente, se convierte en imagen cultural cuando es reproducido mediante el arte —impregnándose de connotaciones—.⁴²

El desnudo femenino en palabras de John Berger cobra relevancia al decir que en las representaciones realizadas por artistas hombres, la mujer “[...] no está desnuda tal cual es. Ella está desnuda como el espectador la ve.”⁴³ El hombre ha construido en numerosas representaciones a la mujer como un objeto de deseo, de admiración, vergüenza o belleza —auténticos modelos de comportamiento—, ha utilizado el cuerpo femenino a través del arte como soporte para todo tipo de fantasías, lo cual lleva a la conclusión de que, en ningún otro caso ha sido tan evidente la relación de poder del binomio hombre/mujer, que sugiere desde la representación, un modo de ver que personifica modelos de «ser».

Tomando el ensayo de John Berger, podemos establecer varias características atribuidas a las mujeres a través de la representación artística que se resumen en palabras del autor como “Los hombres actúan, las mujeres aparecen”; desde este punto de vista podemos decir que la mujer desde la antigüedad es tema de los artistas al momento de crear, que los hombres miran a las mujeres mientras estas se contemplan a sí, lo que determina no sólo las relaciones con el sexo opuesto sino su relación consigo misma, advirtiendo la rasgadura de los divinos disfraces que la han revestido como musa frente a la imagen moralista y tradicional de un sistema restrictivo que no estimulaba la libre realización de la mujer, pero que sin duda, da tentativa de que existe una visión propia de ésta.

Siempre han surgido figuras de mujeres dispuestas a escapar de la dominación patriarcal haciendo de su vida y su forma de pensar toda una revolución, pero al tiempo que se han enfrentado, se han creado mitos alejados y contrarios al tipo de

⁴¹ La tradición del desnudo femenino en la historia del arte ofrece con énfasis imágenes ponderadas que pertenecen a artistas masculinos del pasado y presente; por ello al hablar de la representación femenina desde una visión propia adquiere importancia ya que, que en términos generales, no se contemplan con frecuencia dentro de los estudios sobre el desnudo de la historia tradicional. En la actualidad las mujeres han acudido al desnudo femenino para plantear una lectura que rompa con las imágenes provenientes del imaginario masculino.

⁴² Cfr. Lynda Nead. *op.cit.*

⁴³ John Berger. *Modos de ver*. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

mujer que imponía un tipo de lucha social o política; algunas narraciones nos recuerdan lo peligroso de la mujer que mira porque revierte el paradigma dominante, es el aviso de que la mujer no debe mirar sino ser mirada sino quiere ser juzgada⁴⁴.

Ante la creencia de que la mujer debe ser observada y no observadora, encontramos en muchos casos que la mirada se asocia fundamentalmente al varón —una mirada de poder en comparación con la de la mujer—, encontramos también que la mirada de la mujer sobre sí misma es metaforizada algunas veces en el espejo, aunque la mayoría de las asociaciones desde la perspectiva masculina condenan la relación mujer/espejo como fuente de vanidad, autocomplacencia y soberbia personificándola como objeto de seducción. Algunas pinturas como *el Jardín de las delicias* de El Bosco ó *la vanidad terrenal y la salvación divina* de Memling Hans documentan lo mencionado, aunque habría que recordar que las funciones del espejo han sido múltiples, desde el autoconocimiento hasta la mediación entre lo material y espiritual, interpretación que ha abierto otro tipo de vínculo a cerca de la relación mujer-espejo.

Analizar el tratamiento de las imágenes de mujeres en el arte desde el imaginario masculino, nos sugiere los encuadres del pensamiento que ha identificado a las mujeres como observadoras desde el espacio privado, además de señalarnos que han sido castigadas si no miran con rendimiento. Son numerosos los prejuicios que han quedado plasmados en la estructura visual a través de un diverso contenido temático que expone la debilidad y pasividad de la mujer, su disponibilidad sexual y distintos mecanismos de regulación que adoctrinan a las mujeres, y que actualmente, llaman la atención por los peligros que implica conceptualizar estas imágenes en términos morales por la correlación existente de los límites que separan lo artístico de lo pornográfico. Es por eso que los contenidos eróticos en el arte, suelen asumirse mediante una lectura polisémica, no está por demás decir que ya conocido y releído el sesgo de la visión masculina, es de atención revisar las obras ya estudiadas desde otra perspectiva, ya que nos podría esclarecer otro sentido cultural.

La necesidad de revisar críticamente la imagen de la mujer como había sido figurada en la historia de arte tradicional es de atención en la segunda parte del siglo XX, porque desentraña precisamente los mecanismos de regulación y comportamiento que venían construyendo a la mujer en las representaciones como un objeto de contemplación, y esto a su vez, permite que las artistas conciban objetivarse para expresar en imágenes, una observación de sí.

Reflexiones con respecto a la producción de artistas mujeres, dan certidumbre de que la capacidad de exteriorización ya dejaba de privilegiar al ser masculino desde la antigüedad, brotando evidencias de que éstas se encontraban ya rompiendo esquemas hegemónicos, construyendo desde su perspectiva un mundo con autenticidad, con una visión propia; y que a partir de los años setenta del siglo XX con

⁴⁴ Erika Bornay hace un repaso de personajes míticos, que aparecen con frecuencia en el arte como mujer fatal, señalando a la medusa que encarna según algunos textos medievales al demonio cuando esta se mira al espejo; Dalila la mujer castradora; Pandora como significación de destrucción; Astarté Syriaca (Ishtar) diosa cruel asirio-babilónica que envilecía a sus amantes, Helena de Troya y Filide; Entre los personajes bíblicos señala a Eva, Salomé, Judith; en personajes literarios a Lorelei, Sidonia von Bork, la Belle Dame sans Merci; en personajes históricos señala a Cleopatra, Mesalina, la Esfinge, la sirena, los vampiros y otros. Erika Bornay. *La cabellera femenina*. Madrid. Edit. Cátedra. 1994.

el feminismo y la reaparición de libros y artículos que cuestionaban los fundamentos de la historia tradicional del arte, acusada de etnocentrista, artistas con valores feministas conciben la idea de desmitificar la carga cultural de una identidad dada, promoviendo otras filosofías que le facilitarían su autonomía y reconstrucción.

2.4 Las propuestas del arte feminista

Considerando los siglos transcurridos de adoctrinamiento de las mujeres en una concepción determinista de su identidad biológica, no es de extrañar que a principios de los setentas las artistas feministas dirigieran sus primeros gestos de rebeldía hacia la categoría más represiva de todas: la sexualidad.⁴⁵

Con la efervescencia del feminismo y las nuevas propuestas plásticas en razón de una identidad postergada, las artistas feministas pusieron en práctica la representación de su corporalidad como testimonio de una existencia que deseaba ser recobrada, la representación de una identidad desde el imaginario femenino, ilustraría su intransferible experiencia del “ser mujer” al habitar su cuerpo; ese receptáculo de sensaciones privadas y causa de transformaciones biológicas y psicológicas, definirían la noción de una identidad que tiene sus posibles respuestas en las poéticas visuales que se han concentrado dentro del llamado arte feminista⁴⁶.

El arte feminista que desde la experiencia personal del “ser mujer”, se asignó como un sistema de valores, forma de vida o estrategia de cambio social⁴⁷, estaba definiendo una compleja dialéctica en el arte de las mujeres que reclamaban la existencia de un «yo» propuesto como fuente de conocimiento, que unido a la exigencia política de un cambio social que pugnaba un cambio tangible de equidad en todas las aras de su desenvolvimiento, bajo el conocido planteamiento “lo personal es político”⁴⁸ llevó a tomar varios caminos —en el arte— para pugnar por la constitución de una posible identidad; cansadas ante los paradigmas del modernismo de lo que dictaba qué es y qué no es “arte” y la visión imponente del patriarcado, se propusieron desdeñar la dualidades absurdas entre la teoría y la práctica, entre el arte y la política, inteligencia y emoción, utilizando cualquier tipo de elementos para abrir otras formas de valoración.

Una de las primeras reacciones de las artistas feministas fue tomarse como tema del arte, pasando de sujeto y musa inspiradora a convertirse en objeto mismo de su

⁴⁵ Norma Broude y Mary Garrad. *Introduction: Feminist and Art in the Twentieth Century*. En *The Power of Feminist Art of the 1970's*. History N. Abrams inc. Publishers.1993. Pág. 24.

⁴⁶ El arte feminista se podría validar como una formulación del análisis social y político de la condición histórica de la mujer, viendo en este la posibilidad de romper con los modos tradicionales de las relaciones sociales en el arte.

⁴⁷ Lucy Lippard. “Sweeping Exchanges: The Contribution of feminist Art of the 1970`s” en *Art Journal* 39, otoño/invierno, 1980.

⁴⁸ Juan Luis Marín Prada. “Arte feminista y esencialismo.” En(coord..) Marián L.F. Cao. *Creación artística y mujeres* Edit. Narcea. Madrid, Pág.148.

trabajo⁴⁹, incursionando libremente en un arte que no se encontrara limitado por soportes o conceptos estéticos tradicionales. Así, el arte interpretativo de las artistas feministas, operó para desenmascarar esta función de la mujer creada por el hombre, y se creó una cognición aguda de su corporalidad para romper con la dicotomía naturaleza/mujer, hombre/cultura en todos los sentidos. De esta manera el arte feminista se afirmó como un transgresor que intentaba desmentir la idea de la mujer como sujeto pasivo, para subvertir las fronteras del discurso hegemónico en las representaciones plásticas realizadas por hombres.

Las artistas feministas de la década de los setenta se proponen la descolonización del cuerpo femenino de la construcción masculina. Esta propuesta las lleva a plantearse el tipo de imágenes que les produce el hecho de sentirse mujer. Crean así un [sic] “imagería del vacío central”, hacen uso de formas creadas a partir de un centro como metáfora del cuerpo femenino. Plantean un arte vaginal o arte uterino como tema central de la revalorización de la anatomía femenina, tan despreciada en la cultura patriarcal.⁵⁰

Las artistas feministas se dieron cuenta de que el cuerpo femenino es un tabú para el pensamiento patriarcal, por ello se atrevieron a denunciarlo, criticarlo, desenmascararlo y afirmarlo desde su propia experiencia para autoafirmarse, ya que la representación del cuerpo femenino en la tradición del arte, había sido frecuentemente representado por hombres, regulando, limitando, juzgando y dirimiendo una visión única.

Estas representaciones cercanas a la corporalidad —que transgredían valores patriarcales—, tuvieron su planteamiento en las tres líneas de actuación que marcó el feminismo en su lucha, la cual vislumbra en el arte una mentalidad liberal cuya tendencia nos muestra una inclinación hacia temáticas de género como necesidad propia de expresión.

[...] **en primer lugar** señalaban que la biología no condicionaba a las mujeres para ser exclusivamente madres, que tenían derecho a la sexualidad, al control de su cuerpo y decidir libremente si querían o no la maternidad; **en segundo lugar**, manifestaban que las relaciones entre los hombres y las mujeres son asimétricas y tienen un componente de poder. **Lo personal es político** fue el lema que acuñaron para mostrar este hecho. **Por último**, señalaban que existe una dicotomía entre lo político (la economía, la política, la cultura) y lo privado (la familia) y que el papel que tienen las mujeres en el espacio privado es tan importante para el funcionamiento social como público.⁵¹

El feminismo en la producción plástica feminista vino a estimular nuevas representaciones del cuerpo femenino desde el imaginario femenino, y sobre todo a la deconstrucción de una identidad impuesta que circunscribía una serie de tabúes en razón de teorías naturalistas —desengañadas por la teoría del género—. Criticaron el placer visual asociado con el cuerpo femenino, denunciaron su manipulación, la obligatoriedad de belleza, el trabajo doméstico y buscaron la recuperación de sus

⁴⁹ Mónica Mayer. “Hacia un neoposmodernismo transposfeminista” El Universal (sep. 12), México 1988. Pág.7.

⁵⁰ Gladys Villegas. *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas*. México, Universidad Veracruzana. 2006. Pág.84.

⁵¹ Alma Sánchez Olvera. “El feminismo en México. Conciencia de derechos y construcción de ciudadanía para las mujeres”.Pág.79-80. GARCIA, Ileana Ma.(Coord.) *Mujeres y sociedad en el México contemporáneo: nombrar lo innombrable* (Comp.). México, edit. Miguel Ángel Porrúa. 2004.

pensamientos y actividades que vindicarían su capacidad de ser sujeto dentro de un cuerpo.

Desde sus inicios el arte feminista venía descubriéndose por la búsqueda de identidad y autodefinición a través de una reorientación estratégica constituida a través de un “nosotras”, ampliado a su vez, por movimientos sociales de la misma índole. Concientizaba en temáticas corporales la problemática de su casi nula existencia, y propiamente se reorganizaron desde el arte y utilizaron la corporeidad como estrategia de representación. Esto, trajo a las artistas una fuerte crítica que las tachaba de esencialistas por hacer de su persona un reducto del cuerpo, pues si bien, era bueno que las mujeres desmitificaran su cuerpo desde su imaginario no debían atribuir a él una visión ideal de identidad.

Es bueno que las mujeres ya no se avergüencen de su cuerpo [...] pero no debemos atribuir una importancia intrínseca a eso, o pensar que el cuerpo femenino nos dará una visión del mundo. Esa es una idea tonta y absurda. Esto equivaldría a un contrapene. Las mujeres que piensan de esta manera caen de nuevo en lo irracional, lo místico y lo cósmico. Están jugando al juego del hombre.⁵²

El concepto «género» había sido utilizado por las feministas para quebrantar las consecuencias de las teorías naturalistas del hombre, también resultaría factible en el arte feminista para comprender que la identidad expresada en la esencia de la corporalidad era —al mismo nivel que la construcción patriarcal— un constructo social reinventable, lo que llevó a las artistas a concentrarse más en desmentir la imposición social que había durado prácticamente toda la historia de la humanidad.

Los orígenes y planteamientos del arte feminista tuvieron su vínculo con los producidos en Estados Unidos y Gran Bretaña. En Estados Unidos, el movimiento feminista se inicia formalmente en 1960 y en el ámbito del arte es promovido particularmente en el sur de California a partir de la creación del Consejo de Mujeres Artistas de Los Ángeles y el primer programa de educación artística feminista implementado por Judy Chicago, artista destacada por formular junto a Miriam Schapiro un artículo llamado “imagería femenina” expresado a través de una teoría de la iconografía vaginal «arte coño» a través de numerosas imágenes abstractas que fungían como metáfora de la vagina, pensaban que el uso recurrente de formas redondeadas y circulares era una proyección inconsciente de la identidad de la mujer; idea que trajo consigo una serie de críticas antiesencialistas por trazar una supuesta “identidad femenina” recayendo en los estereotipos impuestos por el patriarcado; sin embargo, la crítica lanzada no tuvo los suficientes argumentos para ignorar tampoco la diferencia, incluso para autoras estructuralistas como Gisela Ecker se ve necesaria la reclamación de este concepto “[...] algo debe andar profundamente mal si cualquier artista (o crítico) siente que debe suprimir su género.”⁵³ El gesto de la imagería vaginal ideada en realidad no obedecía a la reducción, era un gesto completamente político, en gran medida destinado a promover imágenes positivas que las subvirtieran de ser fetiches y objetos pasivos en la mirada masculina.

⁵² Simone de Beauvoir. Entrevistada por Alice Schwarzer, en *Der Spiegel*, abril de 1976. Citada por Juan Martín. “Arte feminista y esencialismo”. En L.F: Cao ,Marián(coord.) *Creación artística y mujeres*. España. Ediciones Narcea ,s.f. Pág. 151.

⁵³ Gisela Ecker. “Sobre el esencialismo” *Estética feminista*. Barcelona. Edit. Icaria 1986. Pág. 19.

Judy Chicago procedió con el arte vaginal (esencialismo biológico), fundando la primer escuela de arte feminista, el Woman's Building organizado junto a Arlene Raven y Sheila de Bretteville; Miriam Schapiro; y encontró en la artesanía otro medio para propugnar el dominio masculino (esencialismo cultural). Miriam Schapiro optó por proseguir con el programa de formación artística en el CalArts con un curso de artesanía femenina tradicional que gira en torno a la utilización del tejido usando una gran variedad de patrones decorativos no occidentales (islámicos y japoneses) para erosionar la barrera entre el «high art» y la artesanía.

El vínculo que tiene México con este centro cultural feminista Woman's Building fue dada a través la artista visual Mónica Mayer quien realizó en 1978 una maestría en Sociología del Arte con el fin de intercambiar información sobre arte y feminismo, estableciendo un puente de comunicación entre las artistas de México y Estados Unidos (Joo Goodwin, Denise Yarfitz y Florence Rosen) artistas que viajan para impartir una serie de conferencias y talleres en el Museo Carrillo Gil con el fin de conocer la obra de artistas mexicanas.

Capítulo 3

Subjetividades feministas: Identidades singulares

Ni lo visto ni lo oído es suficiente para nombrar a la
mujer. Ella es. Y busca nombrarse.

Annie Anzieu¹

Pocas dimensiones se han visto tan sometidas a cambio en las últimas décadas como la identidad de la mujer, los mensajes que recibimos acerca de cómo son o deben ser las mujeres son múltiples y contradictorios. Se nos amplían los espacios públicos y se nos invita ocuparlos desde la divergencia de alternativas tanto “femeninas” como “masculinas”, sin embargo, eso no quiere decir que por ello se aniquilen las formas de constitución ya “superadas”. En la actualidad, sondear las nuevas formas de ser mujer para respondernos la pregunta acerca de los elementos que actualmente constituyen o forman parte del proceso de construcción de la identidad nos hace subjetivizarlos ante la apertura de posibilidades en su reconstrucción.

Dentro del contexto de reflexión, el rescate de las mujeres artistas dio lugar en la década de los 70 y 80 a centrar el debate en la cuestión de la subjetividad, del psicoanálisis como método de investigación, mismo que ha permitido desentrañar la especificidad de las imágenes y los símbolos singulares que dan cuenta de la posición de cada individuo como sujeto, en donde la constitución de la identidad —en este caso—, se reconoce desde las teorías feministas como objeto de una tradición que no escribió la mujer misma. Por lo cual, la tarea de ésta se vuelve a través del feminismo,

¹ Annie Anzieu. *La mujer sin cualidad. Resumen psicoanalítico de la feminidad*. Madrid. Biblioteca Nueva. 1993.

para desarticular no sólo el orden discursivo, sino para exhibir también sus equivocaciones y pregonar desde la diversidad entre las mujeres, la singularidad de la experiencia individual.

Las subjetividades feministas optaron por una dirección conceptual acudiendo a las experiencias únicas del «ser» mujer, que tenían que ver con la sexualidad, el nacimiento, la maternidad, la autobiografía o las relaciones familiares que forman una identificación como metáforas de la vida para redefinir la identidad, abriendo caminos tentativos en el arte para crear un nuevo contexto a partir de las relaciones de poder que ya se estructuraban a través de la feminización de una cultura para revalorizar su condición.

La feminización de una cultura redescubierta o manifestada tanto en las mujeres como hombres a ganado una comprensión de cómo «ser» y como «estar» en el mundo, ha alimentado la certeza de que hay muchas maneras de ser hombre o ser mujer. Hoy es evidente que no se puede seguir uniformando a la mujer desde el eterno femenino — del imaginario patriarcal—, pues existe entre las mujeres contextos, grupos sociales, y culturas diversas que no extinguen el agotamiento de diversos planteamientos que tratan de subvertir estas creencias, porque a pesar de poner al descubierto las estructuras de dominio en un grupo silenciado, es un hecho que requiere de práctica para asimilar una posible permanencia de estos preceptos.

En un tiempo en donde todavía falta mucho por alcanzar una equidad de oportunidades, no es posible hablar de una sociedad plenamente desarrollada, mientras que cada unos de sus miembros no haya desarrollado todas sus cualidades. Es por ello, que la reflexión sobre la conciencia del propio sexo y el concepto de género son temas que hoy día son muy vigentes, porque amplían las perspectivas de percepción. En el caso de la mujer, ha existido siempre una obstaculización constante para que ésta acceda con mayoría a los estados superiores de poder y de decisión; dichas dificultades, empiezan desde los contextos familiares y la enseñanza escolar que condicionan modelos críticos para que se dé el dialogo en condiciones de equidad.

Las subjetividades feministas desde su perspectiva proponen cambios en torno a una identidad idealizada, expresan los cambios singulares desde la desarticulación del sometimiento para conformar dilucidaciones, críticas y revalorizaciones de la mujer, como deseo de su propia humanidad. La ideología feminista ha venido a ser desde el imaginario femenino una construcción que busca el dialogar; primero basándose en la noción de que el sujeto femenino es un conjunto de diferencias en comparación con el hombre, pero también una idea desarrollada en comparación de las diferencias que existen entre las mujeres mismas, ofreciendo otra dimensión cultural y en este caso, referente para comprender parte de la producción plástica que producen artistas plásticas, basada en un espíritu crítico, interesado en dignificar la existencia de la mujer y por encontrar con recursos propios su significado en la sociedad.

Desde la actividad artística la mujer ha logrado su expresión para emplearlo como agente de cambio en los pensamientos y emociones fundamentales en donde el valor de la propia individualidad sirve para enriquecer positivamente el mundo; en donde el único camino que tiene ésta al igual que el hombre para encontrar y conocerse a sí

mismo (a) como ser humano, es el propio trabajo creador. Esta autoexpresión que conlleva al desarrollo de la libertad de comunicación, que implica un encuentro o contacto con nosotros mismos; ser conscientes de nuestra singularidad y diversidad, de nuestros ideales que nos conduce a la búsqueda de la identidad propia.

3.1 Mónica Mayer

“De cómo un buen día me di cuenta que yo sin el feminismo, no puedo vivir...”

Mónica Mayer nació el 16 de Marzo de 1954 en la Ciudad de México y estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en San Carlos (ENAP-UNAM), su quehacer artístico se ha distinguido en el medio cultural por sus múltiples facetas procesuales de su producción plástica, por su contribución en la reseña, crítica y difusión del arte de mujeres como promotora del arte feminista. Su trabajo se ha caracterizado por una reflexión inyectiva respecto a la condición de la mujer en sus diferentes ámbitos, sobre los mitos y arquetipos femeninos que siguen imperando en la sociedad con el propósito de dar conocimiento y continuidad a una cultura con perspectiva de género.

Su trayectoria diversificada en el extranjero con cursos de arte feminista en el Woman Building (*Drawing* con Nancy Buchanan, *Sculpture* con Bruria y *critique* con Arlene Raven), la obtención de su maestría en Sociología del arte titulada “Feminist Art: An Effective Political Tool” en la Universidad de Goodart en Estados Unidos y el proyecto conceptual *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas* han tenido un calco importante en México. La formación de grupos de arte feminista promovidos por la artista, como *Polvo de Gallina Negra* y su introducción para socorrer a *Tlacuilas y Retrateras*, han conformado un ejercicio de concientización sobre la situación de la mujer propiciando diversas publicaciones en revistas como *fem*, *Poliéster*, *Mundo Celular* y *Comunicación Visual* —por citar algunas—. También ha colaborado en libros de texto de educación artística de la SEP y para el periódico *El Universal* en la sección cultural desde 1988, se ha desempeñado como crítica en algunos programas como *Art’s Beat* en Núcleo Radio Mil (de 1992-94) e igualmente ha organizado exposiciones individuales y colectivas dentro y fuera de México sobre arte no objetual. De la misma forma, ha impartido talleres de arte y arte feminista en la Academia de San Carlos, en la Universidad Iberoamericana, en el Centro Nacional de las Artes y en el Woman Building en los Ángeles, California (E.U.). Actualmente, organiza y participa en mesas redondas, conferencias, presentaciones de libros y eventos sobre arte contemporáneo de mujeres artistas en diversos lugares de México, Estados Unidos y Europa.²

Mónica Mayer se reconoce como artista feminista desde su inicio profesional, cuenta que desde su adolescencia había escuchado hablar del movimiento feminista, pero que no fue sino a principios de los años setenta cuando asume tal postura. La

² Lorena Betancourt. *El imaginario femenino en el arte. Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippley*. CONACULTA-INBA. México, 2007. Pág.35.

creadora cita dos eventos que en su formación artística influyeron para dirigir su trabajo plástico hacia el feminismo.

[...] durante un seminario en la licenciatura en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (alias San Carlos), una compañera presentó un trabajo sobre las mujeres artistas y cuál no sería mi sorpresa cuando al final de la exposición la mayoría de los chavos afirmaron que por cuestiones biológicas las mujeres no éramos buenas artistas como ellos, ya que nuestra creatividad sólo se encauzaba a la maternidad. Aparte del asombro que me causó que aceptaran un concepto tan poco científico, [...] esa discusión me hizo entender que como artista no sólo tendría que enfrentar criterios misóginos, sino que a mí me correspondía tomar cartas en el asunto para tratar de cambiar esta situación. Comprendí que de nada serviría hacer el mejor trabajo artístico del mundo si por el hecho de ser producido por una mujer sería mal recibido. Por primera vez me entristeció el enorme potencial artístico que había desperdiciado la humanidad por estos prejuicios estúpidos.³

En otra ocasión, propiciada por los movimientos contraculturales:

[...] me tocó encontrarme un letrero en el baño de mujeres que decía “Compañeras, haced el amor, apoyad a los compañeros en su lucha.” De un brochazo habían borrado nuestra participación en el movimiento, por no mencionar la lucha que las jóvenes emprendíamos en esos momentos para apropiarnos de nuestra sexualidad y pretendían que nuestra vida se limitara a mantenerles las camas calientes y los pinceles limpios a los compañeritos.⁴

A partir de ese momento, fue crucial para la artista sumarse a las causas del feminismo, se incorporó al Movimiento Feminista Mexicano y participó en algunas manifestaciones en pro de la liberalización del aborto con la finalidad de integrar sus preocupaciones políticas en la actividad plástica; asimismo, colaboró como ayudante en la exposición de 1977 en el Museo de Arte Carrillo Gil organizada por Alaíde Foppa, Silvia Pandolfi y Raquel Tibol, paralela al Primer Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación sobre la Mujer; y más tarde, se unió al grupo de cine de Rosa Marta Fernández tomando parte de la investigación sobre la violación de la mujer para elaborar la película *Rompiendo el silencio*.

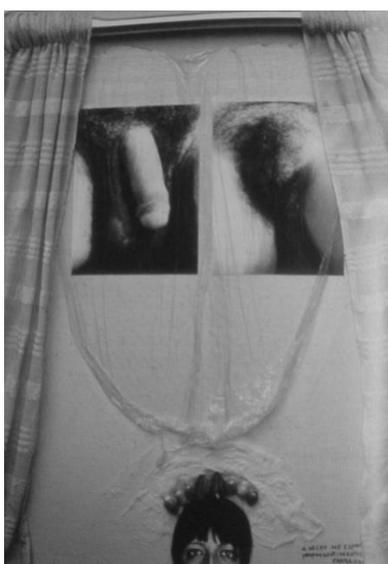


FIG.11

En la década de los setenta todavía no se cuajaba ningún grupo feminista en las artes plásticas, no obstante, surgen las primeras exposiciones con esos tintes, *Collage Intimo* (1977) fue la primera propuesta feminista en la que Mónica Mayer participó exhibiendo obra que particularmente abordaba la sexualidad, y utilizando fotografías de sí, tela, materiales alternativos y diversos objetos construyó escenarios reiterativos de falos y vaginas que llegaron a despertar polémicas y escándalo. *A veces me dan miedo mis pensamientos, mis fantasías* (1976), es un ejemplo de las obras mixtas que presentó; la pieza era similar a una ventana que constaba de un par de cortinas semitransparentes que al recorrerse descubrían un contenido atrevido e íntimo, dos zoom´s de fotografías, mostraban un pene erecto y

³Mónica Mayer. “De la vida y arte como feminista”. En (comp.) Karen Cordero e Inda Saénz. *Crítica feminista en la teoría...op.cit.* Pág. 401.

⁴Ibid.

el pubis, ambas imágenes centradas ligeramente arriba en relación a otra imagen de media cabeza —nariz y cabello de una mujer— que se encontraba centrada en la parte baja del soporte; el pene y el pubis cubiertos de plástico tipo PVC parecían descubrir lo que el título insinuaba, los deseos que se desprenden de los pensamientos, que desvanecen la boca como ideas contenidas, guardadas en la contradicción del juzgar y el calificar los impulsos (Fig.11).

En ese mismo año, la artista presentó una exhibición en el Taller de San Jacinto, titulada *Individual*, mostraba tapices y fragmentos de tejidos con ganchos adheridos en los que se visualizaban formas abstractas. La propuesta formal tenían el propósito de retomar el “arte culto” como forma de producción relegada a los espacios femeninos y domésticos sin la presencia iconográfica de la mujer. Otra de sus obras que corresponden a la misma temporalidad y propuesta iconográfica similar a la anterior, es la instalación denominada *El tendedero* —originalmente llevado a cabo en el Museo de arte Moderno—, que en 1980 pasó a formar parte del Proyecto titulado *Marking in safe* coordinado por Suzanne Lacy (Fig.12)



FIG. 12

El tendedero consistió en hileras de papелitos rosas, (que tenían caligrafiada la frase: “Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es [...]) que Mónica había repartido por las calles de la Ciudad de México a mujeres de diversas edades a las que había pedido que escribieran a cerca de las amenazas de la integridad física que a menudo sufrían en la calle.⁵



FIG. 13

Otra experiencia de trabajo en 1978, fue la Muestra Colectiva Feminista en la galería Contraste y la exhibición *Lo normal* en la galería del Consejo Nacional de Recursos para Atención de la Juventud. En esta última, montó una instalación que proponía la reflexión sobre los parámetros que definen “la normalidad” en las acciones de las personas; exhibió una serie de tarjetas postales simulando un test, cada ficha contenían diez expresiones distintas de la autora en pequeños recuadros continuos que tenían ser elegidos según el criterio del público, el cual debía encerrar en un círculo la expresión que más se acercara a su reacción según la propuesta de la tarjeta, ésta contenía la frase “Quiero hacer el amor” modificando el quién ó el lugar (con una mujer, con un violador, etc.), para determinar finalmente si su comportamiento era el adecuado o sobrepasaba los límites de la cordura convirtiéndose en perversión o peligro para la sociedad (Fig.13).

⁵ Rita Eder. “La mujer en el arte”. Revista *fem* Vol. IX. Núm.33 (abril-mayo), México 1984. Pág. 18.

En ese mismo año, Mónica Mayer pidió a Carla Stellweg la dirección de la nueva escuela feminista que se asentó en Los Ángeles y viajó a Estados Unidos para ingresar al Feminist Studio Workshop en el Woman's Building. Su estancia duró dos años participando en muestras colectivas como *Books, Posters and Postcards, Take Back the Night, Clothesline* entre otras y concluyó con su maestría y el proyecto *Traducciones*, el cual consistió en un viaje a México de artistas norteamericanas para compartir información sobre el feminismo en el arte mediante conferencias y talleres; este proyecto fue debidamente documentado y presentado por la artista en la exposición *Künstlerinnen Aus México* en el Künstlerhaus Bethanien en Berlín de 1980 y fue exhibido también en el Instituto Goethe de México, además de otros países europeos.

De regreso a México, Mónica expuso *Silencios, vírgenes y otros temas feministas* en el Instituto Anglo Mexicano de Cultura, exhibición compuesta por dos conjuntos “*Serie de nubes*”— motiva por la muerte de su madre— y “*Serie de Vírgenes*”. En esta última, presentó dibujos realizados a tinta china y lápiz en papel de arroz y obras conceptuales a partir de fotografías de la Virgen de la Dolorosa; obras que fueron censuradas por transgredir los límites de representación al cuestionar el tabú religioso imputado a través de símbolos sagrados. *Rape*, obra compuesta de fotocopias en color ocre, llevaban la imagen repetida de una caja de limosnas, que a su vez, contenía el rostro de la virgen en la parte central con una cruz cristiana yuxtapuesta en color rojo. La propuesta sugirió entre el juego de líneas exteriores la suástica nazi y la palabra «rape» (violar) citada en varias ocasiones, hasta formar un collage en donde el icono repetido termina roto al final, como una desintegración en la que las primeras repeticiones parecen tener más tratamiento y van perdiendo su unificación (Fig.14).

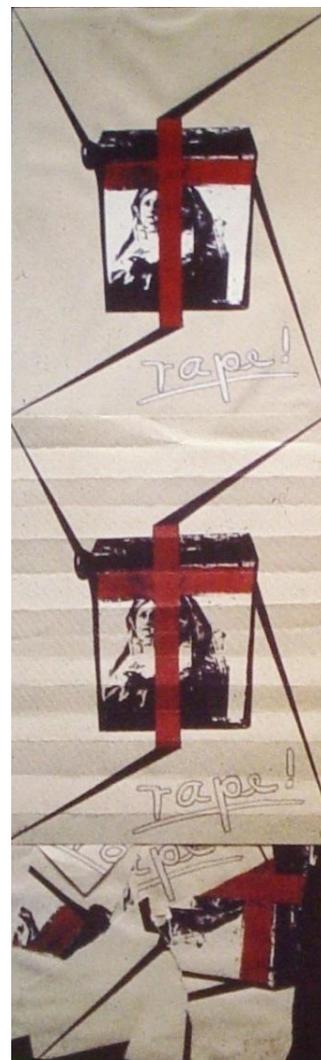


FIG. 14

Otras de sus obras como *Our shy lady. Nuestra señora de la timidez*, respondió a formas más sugestivas en relación a la anterior. Eran mujeres desnudas con el atuendo cargado, en analogía a las santidades, cubriendo sólo algunas partes del cuerpo, en algunas solamente la espalda y sus laterales como una capa, pero develando su desnudez frontal. En otras de forma implícita, dejando entrever solamente a través de líneas, mantillas encimadas; asemejando en todas la iconicidad de un falo erecto con testículos, —imágenes que incomodaron por la interacción de los símbolos religiosos y sexuales juntos— (Fig.15).



FIG. 15

Mucha gente se siente agredida por mi trabajo y creo que sienten miedo y entonces censuran y agreden.[...] hubo quejas de gente del instituto diciendo que mi trabajo era sacrilegio y pornográfico.⁶ Lo que yo quería decir era que el que trataran a la mujer como Virgen o prostituta eran ambas [...] violaciones, pero la imagen y la palabra resultaron un asunto muy agresivo para algunos, por lo que fue inevitable la censura.⁷

Dicha censura resultó lógica en razón de la fuerte significación que tienen los símbolos religiosos en la cultura, ya que estaban siendo trasgredidos para expresar la represión sexual. Recordemos que en la mitología cristiana, el cuerpo de María fue escindido de toda manifestación erótica y transformada en un espacio sagrado en donde la vulva, la vagina y el clítoris son órganos

silenciados, la virgen es vista como una mujer desexualizada que concibió sin pecado; por ello, el mito de la concepción consigna al cuerpo femenino en gestación como un rechazo al erotismo. En este caso, la iconología de la obra plástica de Mónica Mayer es una visión que concreta a la mujer en varias posiciones según el contexto en el que se expresa; la mujer puede ser vista positivamente si oprime su sexualidad, pero estigmatizada e impura en cuanto expresa su condición sexual como lo señalan algunos textos sagrados que afirman la castidad, como una actitud que consagra el cuerpo femenino solamente a la gestación y a dar vida, no al deseo. A partir de tal exposición, Mayer declaró que su trabajo contenía objetivos claramente políticos, que la cultura feminista significaba crear imágenes positivas de la mujer; hablar de temas que habían sido olvidados por completo, como la sexualidad.

La inquietud por abordar temas como la sexualidad y el erotismo llevaron a la artista a colaborar en una instalación colectiva en 1982 para el Foro de la Mujer en el Festival de Oposición, organizado por el Partido Socialista Unificado de México (PSUM) y junto a compañeras como Rowena Morales, Maris Bustamante, Adriana Slemenson y Magali Lara, coinciden en utilizar la cama como un objeto simbólico en el que cada una expresó su visión sobre la sexualidad, para abordar los roles tradicionales en la cultura.

El trabajo colectivo propició algunas iniciativas para formar grupos de arte feminista y aunque muchas de las artistas se limitaron a participar, Mónica fue de las primeras artistas en emprender la formación de un grupo de esta índole, como *Polvo de Gallina Negra* —hecho relevante por ser la única agrupación estable durante años—; sin embargo, el trabajo individual continuo proliferando colectiva o individualmente. Mónica Mayer, señala que la época más importante para los grupos feministas dedicados al arte, fue a principios de los ochenta y recalca su importancia diciendo:

⁶Eli Bartra. "Silencios. Vírgenes y otros temas feministas; exposición de M. Mayer." *Unomásuno*. México (3 de noviembre de 1980). Pág. 23.

⁷Mónica Mayer. Entrevista realizada por Lorena Betancourt. México (4 de octubre 2001).

Para mí, fue un momento muy importante, porque algo que siempre me ha preocupado es la falta de comunicación entre el feminismo político o académico y el arte feminista. Estoy convencida de que una de las grandes debilidades del arte feminista mexicano ha sido no encontrar su público natural entre las feministas. O nosotras no hemos sabido cómo responder a sus necesidades o ellas no han entendido que nuestros planteamientos no son sólo políticos sino primordialmente artísticos.⁸

El trabajo plástico de Mónica podría dividirse en dos maneras, una de ellas consagrada a las acciones realizadas en el grupo Polvo de Gallina Negra y otra, referida al compromiso individual.

Mi obra visual significa mi trabajo personal, privado en donde expreso mis ideas, mis sentimientos, mis vivencias...que, desde luego, es feminista y por otro lado, hago un trabajo considerado en forma tradicional más militante que consiste en organizar `performances` o eventos colectivos, con otras artistas feministas, en lugares públicos.⁹

En 1987 como parte de la intervención ¡Madres! del grupo *Polvo de Gallina Negra*, Mayer concluyó el proyecto con su exposición individual *Novela Rosa o me agarró el arquetipo* en el Museo Carrillo Gil, muestra en la que desarrolló expresiones plásticas sobre la maternidad, presentando una mirada contraria de la relación madre-hijo que normalmente se espera (felicidad). Hizo de su experiencia personal una documentación visual para concientizar sobre del arquetipo materno, presentando la realidad del embarazo que para nada corresponde a un cuento color de rosa, expresando en sus imágenes el compromiso y responsabilidad que implica la concepción.

[...] el sentir que una es completamente responsable de una criatura, el verme reflejada reviviendo mis propias etapas, revivir ese nivel de indefensión que tiene un bebé, [...] la mamá realmente implica la vida y la muerte. Fue pensar en todo esto y al entrar en la depresión posparto me dediqué a trabajar porque es mi manera de ver qué es lo que está pasando y por dónde.¹⁰



FIG. 16

La exposición se integró por catorce capítulos de dibujos polisémicos efectuados con papel filtro y realizados con diversos materiales como grafito, colores, acuarela, tinta, fotocopias y transferencias recortadas, tramadas o superpuestas se integraban en marcos repetidos con diferentes texturas que se unificados con el soporte a través de efectos decorativo completados por signos y palabras (sola, sangre, lagrimas, nube, sal, estufa, secreto, caja, mi vientre, celos, etc.); resultó una especie de narración periódica relatada en primera persona en donde Mónica aparece personaje al igual que algunos miembros de su familia (su abuela, padre, hijo), serpientes, caminos, montañas, enseres domésticos, caballos, esqueletos, hachas, tanques de guerra etc., objetos que alternaban el humor positivo y negativo para manifestar incertidumbres, cuestionamientos liberados de su identidad sexual y de madre para adquirir más conciencia sobre los mecanismos

⁸ Mónica Mayer. "De la vida y arte como feminista". *op.cit.* Págs. 407-8.

⁹ Eli Bartra. "Silencios. Vírgenes y otros temas..." *op.cit.* Pág.23.

¹⁰ Mónica Mayer. Entrevista realizada por Lorena Betancourt. *op. cit.*

físicos, psíquicos y funcionales del ser femenino.¹¹(Fig.16).

En los dibujos pueden verse caminos sinuosos, convertidos a veces en enjambres o telarañas: son los caminos cotidianamente 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; o son los caminos hacia el hoyo negro de una duda existencial sin más solución ni más respuesta que dejarse vivir según las reglas del juego secular.¹²

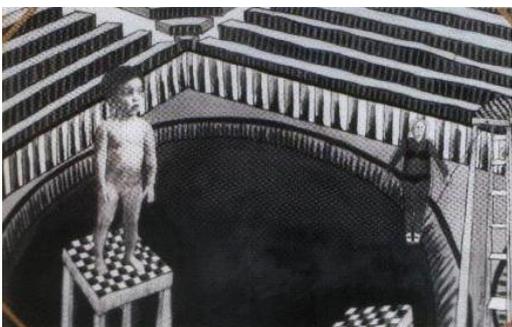
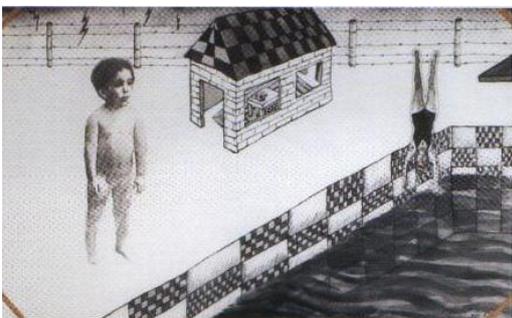


FIG. 17

Mayer hizo uso de su imagen para interactuar con elementos que tienden a asociarse a la esfera del hogar, algunos objetos desde la perspectiva psicoanalítica podrían referirse a connotaciones sexuales, que aunadas a las secuencias de palabras que introduce en sus obras —para sustituir o exaltar sus construcciones visuales—, refuerzan y crean cargas simbólicas que sugieren más allá de las imágenes un complejo conceptual que tendría que descifrarse a partir de la asociación que hace concurridamente Mayer su obra plástica, en donde la mujer suele convertirse en una madre que cumple la típica función de dar la vida o una mujer que genera destrucción a su alrededor.

Como resultado de su segunda experiencia materna, resultó su serie *De niñas y pesadillas* correspondiente al año de 1990 y presentada en la galería Lourdes Chumacero, en la cual Mónica se propuso reconstruir su identidad a través de un juego de espejos a través de sus familiares (hijos, su esposo, el entorno), pero sobre todo con su hija ya que la relación con ésta le permitió a su vez, comprender su situación con su madre. Construye una narrativa de más de 40 obras sobre papel, realizada de manera espontánea y lúdica en comparación con *Novela Rosa* —su primer experiencia materna—, y en un intento por profundizar en el cúmulo de sensaciones y secuelas del embarazo, proyectó una relación entre el mundo adulto y el infantil a partir de elementos cotidianos y adyacentes

¹¹ Raquel Tibol."Mónica Mayer interioriza su feminismo". *Proceso*. México (21 de septiembre) 1987. Pag.51.

¹²Ibid.

que reflejan el regreso de la infancia como introspección en los hijos, confrontando la madre/ artista/ hija que ya no cree en las utopías familiares, más aún, se afana en la denuncia sistematizada de las relaciones familiares: el vínculo enfermizo entre madre e hija a través del (“Hachazo I y II”), la omnipresente autoridad masculina (“pater I y II”), la maternidad (“acrobacias en Bikini” y Persa I, II y III”), la soledad acompañada (“la ciudad desde la ventana”) la neurosis acechante (“equilibrio”), entre otras.¹³ (Fig.17)

Mónica reconstruye su identidad a través de fragmentos, guiada por ese sentir camaleónico de las mujeres que no se limitan a permanecer custodiadas por los muros del hogar, sino que se permiten ir más allá.[...] nos deja vislumbrar una sabia disección de su aquí y ahora; las imágenes se van uniendo y consolidan a la equilibrista que se sostiene y evade el vacío; está la artista que de golpe confronta su universo.¹⁴

Las imágenes que le permitieron hablar en primera persona de sus sueños, pesadillas o realidades cotidianas colocaron a Mónica en la vorágine de los vínculos familiares — a veces enfermizos—, en donde ella misma llega a percibirse como equilibrista en caminos desconocidos sin evitar el espacio caótico de dudas y los desordenes emocionales que nos marcan desde la infancia.

A finales de 1990 Mayer y Víctor Lerma inauguraron su galería de autor *Pinto mi raya* —espacio de acopio y difusión de información artística—, con la exposición *Diez años de casados* en la cual Mónica presentó la serie *los naufragios del cuerpo*, conformada por 34 piezas en donde utilizó dibujos y fotocopias como reflejo de sí, motivo tratado en obras anteriores a través de elementos cercanos al agua, que referían al útero y a connotaciones eróticas. La temática del agua mantuvo vigencia en otras series como *De excesos y caprichos* presentada en 1992 en *Pinto mi raya*, incluyendo fotografías de ella y sus hijos, se dio a la tarea de realizar imágenes intervenidas por acrílicos, colores, grafitos y frases como a las que había recurrido anteriormente en sus composiciones para representar su experiencia existencial.(Fig.18) Luis Carlos Emerich escribió sobre este evento que “[...] crear para ella, es desbrozar campos de expresión invadidos aún de arquetipos y roles absurdos que si una vez fueron necesarios para

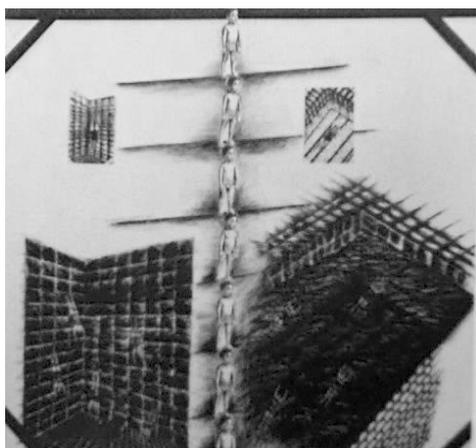


FIG. 18

demarcar dominios ideológicos y funcionales basados en la discriminación, y a favor de la sociedad dividida desigualmente, hoy son objetos de escarnio justificado.”¹⁵

En 1993 en la exposición *Algo como el agua* en la galería de la estación auditorio del metro conformada por 22 piezas incluyendo algunos polípticos se agruparon algunas piezas que ya se había visto, solo que esta vez era la primera ocasión en la que se agrupaban exclusivamente en relación a la temática del agua; aparecían escenas en albercas, regaderas, en el océano, naufragios y a parece un nuevo personaje, una

¹³Jorge Saénz. “De niñas y pesadillas. El mundo obsesivo de Mónica Mayer”. *El universal*. México (14 de febrero),1990.Pág. 3.

¹⁴Perla Swartz. Catálogo de la exposición “De niñas y pesadillas”. Enero 1990. Pág.3.

¹⁵Luis Emerich. “Mónica Mayer De excesos y caprichos”. *Novedades* México (30 de octubre) 1992. Pág. 15.

tía recientemente fallecida a la que recurrió con imágenes para trabajar la inevitabilidad de la vejez en la mujer.

En el trascurso de su recorrido, Mónica Mayer ha transitado por las concepciones sociales que regulan la conducta femenina, ha compendiado sus autorreflexiones en la plástica como reflejo de sí misma ya que en la mayor parte de su obra ha hecho uso de su imagen y aunque considera que no es totalmente autobiográfica sino más bien un modo de hablar en primera persona para exponer aspectos sociales e históricos de la condición femenina, establece un vínculo con lo personal como eco de las vivencias de muchas otras mujeres, que al igual que ella comparten un sexo significado. Mayer reconoce en Frida Kahlo un antecedente femenino como parte de su influencia pues la autorrepresentación inevitable de ésta artista para citar las realidades o fantasías de su vida se han convertido con el tiempo en icono de la mujer mexicana, además de la generación de los grupos como señal de contracultura, reconoce su influjo en el contacto feminista de otras artistas en Estados Unidos que desempeñaban su trayectoria hacia la misma dirección que Mónica escudriñaba; insertándose así como voceadora de los problemas más esenciales de la cultura femenina a través de la política y la creación artística.¹⁶

Para Mónica Mayer el arte y la vida misma son una confrontación entre la realidad y lo idealizado, por lo que nos presenta un enfoque crítico de las interrelaciones que se generan en nuestra conducta colectiva, así como el análisis que tienen estas relaciones en el desarrollo individual. Su obra es un reflejo de sus preocupaciones e intereses como mujer, artista y feminista.

Mayer ha acudido a la experiencia de nuestros cuerpos como mujeres; la sexualidad y la maternidad le han servido para plantear otra perspectiva, la femenina, y expresarla a través de diferentes medios estéticos, bajo la premisa [sic] que sí existen diferencias entre las experiencias de los hombres y las mujeres: la sexualidad, biológica y culturalmente, opera diferente en ambos. Se vive distinto, y la maternidad o el embarazo es algo que indudablemente queda fuera de las vivencias masculinas; sumado a ello está la conciencia feminista de la artista, con lo cual todo cobra un sentido de mayor peculiaridad.¹⁷

3.2 Nunik Sauret

“El cuerpo femenino es un vehículo para descifrar el enigma de mi naturaleza”

María de Jesús Dolores Sauret Rangel “Nunik” nació el 12 de mayo en la ciudad de México en 1951, empezó a dibujar desde los cuatro años y esta actividad se convirtió en una rutina que pasó a ser una actividad académica en la que aprendió los conocimientos básicos sobre anatomía, perspectiva, paisaje y naturaleza muerta. En 1967 ingresó a la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda (ENPE) y debido a que en esa época La Esmeralda no tenía talleres de grabado, Nunik decidió inscribirse en 1968 en el Molino de Santo Domingo con el maestro Octavio Bajonero

¹⁶ Lorena Betancourt. *El imaginario... op.cit.* Pág.49-52.

¹⁷ *Ibid.* Pág. 49.

durante dos años, quién dirigía desde 1963 un taller de producción gráfica —atractivo por la experimentación de calidades en la imagen—. Sin embargo, tras la reapertura de los talleres de grabado en La Esmeralda, impulsada por Carlos García Estrada e Ignacio Manrique, que integraban junto a otros colegas el Grupo de Nuevos Grabadores, Nunik encontró la posibilidad de aprender otras técnicas y tras dos seminarios, uno que ofreció Mauricio Lazansky (1976) y otro de Cornelio Van Mergerhsusen (1979), ésta acrecentó sus afinidades hacia el grabado en metal. Si bien Nunik vio como referente a Carlos García Estrada, conocido por su abstracción lírica, ésta no adoptó la misma dirección.”[...] Descubrió que su mundo íntimo tenía que ver con el mundo solitario y callado del propio grabado. El universo múltiple de técnicas y posibilidades expresivas del grabado inundó su vida”.¹⁸

Nunik Sauret presentó su primera exposición en la Galería Chapultepec en 1969 y hasta la fecha, ha realizado aproximadamente más de 30 exposiciones individuales y 90 colectivas, tanto en México como en el extranjero. Ha participado en diferentes concursos en la galería del Auditorio Nacional, la II Segunda Bienal de Grabado Machi en Miami, en el Salón de la Plástica Mexicana; la III Bienal Americana de Artes Graficas, en el Museo de la Tertulia en Colombia; en la IV Trienal de Nueva Delhi en la India, la IV Bienal de Grabado Latinoamericano en Puerto Rico; la V Bienal de Grabado Internacional en Noruega; en el Museo de Gravaura en Brasil etc. Ha conquistado un prestigiado lugar como grabadora y respectivamente ha tomado cursos que son de vital importancia como el de Arte y Feminismo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (1983), además de presentar obra pictórica contemporánea en los distintos estados de México, en la Galería de Arte Mexicano; en el Museo de Arte Moderno en Culiacán; en el Museo José Guadalupe Posada en Aguascalientes; en el Museo de la Estampa en la Ciudad de México; en la Galería Kin; en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce en Morelia; en la Galería Misrachi; en el Paraninfo de la Pinacoteca en Monterrey y en el Museo de Antropología e Historia en Ciudad Juárez, entre otras. A lo largo de más de 2 décadas ha ejercitado el dibujo, la pintura y el grabado dedicándole actualmente más tiempo a esta última disciplina.

Nunik Sauret desde 1986 ha impartido numerosas clases de grabado, en el Taller de Artes Plásticas de Rufino Tamayo en Oaxaca; en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana; en la ENPE; en la Facultadas de la Universidad Autónoma de Guanajuato; en el Centro de Formación y Producción de Artes Graficas en Colima. Ha sido acreedora de la beca del FONCA dos veces y su actividad la ha llevado a participar como jurado en diferentes concursos organizados por CONACULTA-INBA a nivel nacional y brindar asesoría a artistas en la producción gráfica de la talla de Gilberto Aceves Navarro, Leonora Carrington, Miguel Castro Leñero, Miguel Cervantes, José Luis Cuevas, Magali Lara, Joy Laville, Irma Palacios, Arturo Rivera, Vicente Rojo, Naomi Siegman, Sebastián, Roger von Gunten y otros.

Esta artista desde su inicio ha tomado la imagen femenina como tema, se ha afanado principalmente en el grabado y en los últimos lustros ha incursionado en la pintura, aunque en ambas ha proseguido con su mismo discurso, encontró admiración en artistas como el francés Balthus y Armando Morales; no obstante, es más bien

¹⁸Macario Matus. “Dualidades festivas de Nunik Sauret”. *Excelsior* (sección El Búho). México (14 de octubre) 1990. Pág.4.

heredera de las mujeres que han quedado en las historia y han afirmado la búsqueda de una identidad propia. Nunik ha creado una obra en la que el feminismo es patente, pero el suyo no es un discurso aguerrido y humorístico como el de Mónica Mayer y Maris Bustamante, en sus imágenes busca con profundidad reminiscencias de la creación, su atavismo hacia el cuerpo femenino, nos revela a una mujer que busca descubrirse a sí misma.

En mi obra siempre me ha preocupado la mujer. Y en esa búsqueda de feminidad y dualidad, trabajo con esa parte masculina. Lucho con ella. [...] Hay que trabajar duro junto con el hombre para ganarse un espacio, un nombre y en ese sentido nuestra parte femenina es fuerte. [...] Ver qué hay dentro de mí, no es nada más hablar por mí, sino por todas las mujeres. Tenemos mitos y cosas en común. Entonces ¿Por qué la mujer no puede hacer una intromisión en su cuerpo, en su pensamiento?. Si de algo estoy convencida, es que hay que reivindicar a la mujer, con su lenguaje propio. Sacar todo lo que sentimos, todo lo que es nuestro mundo.[...] Porque en nuestro mundo interno -como mujeres, madres y artistas- luchamos contra una sociedad reprimida, cerrada. A cada momento nos repetimos: aquí estamos, vamos a seguir.¹⁹

Raquel Tibol señaló que en sus primeras obras exhibidas en el Museo de la Estampa (1969), Nunik evocaba ya una recurrente preocupación por la representación del cuerpo femenino de una manera muy interiorizada, en donde el ser femenino y la naturaleza eran de peculiar motivo en sus realizaciones plásticas; de igual forma apuntó que en su trabajo plástico entre 1970 y 1973 se creó una pausa creativa por la clausura temporal del Taller de Grabado de Santo Domingo tras el resquebrajamiento del movimiento estudiantil del 68 y la planificación familiar que había emprendido, fructificada con el nacimiento de su hija, postergando su producción artística para hacerse cargo del hogar, pues no era frecuente que el hombre fuese quien aplazara su productividad.²⁰

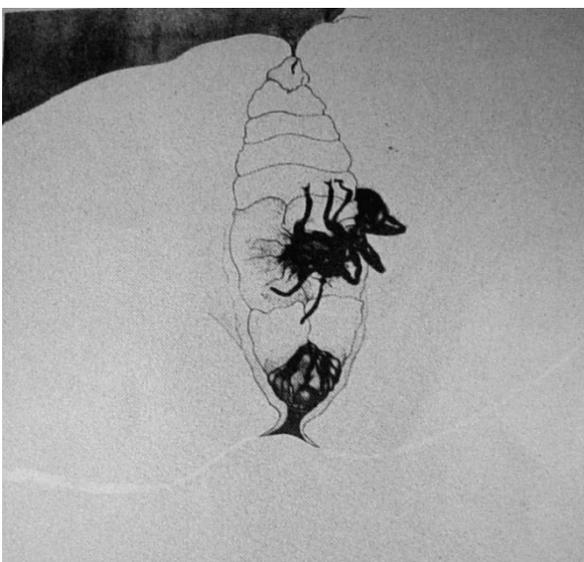


FIG. 19

Cuando se reincorporó al trabajo artístico tras su separación matrimonial, se contactó con la Galería Ponce en donde Miguel Cervantes le encomendó estudiar y hacer pruebas de grabados para sacar facsimilares de algunas placas de artistas como Julio Ruelas o Tamayo, participando también, en la restauración e impresión de grabados religiosos mexicanos del siglo XVI y XVII en la Galería Arvil. Posteriormente, inusitada por su madurez y seguridad fundó un taller de grabado en los años setenta tras el seminario impartido por Mauricio Lazansky en 1976 y estudiando las diferentes opciones que ofrecía el

material concentró gran cantidad de obra depurada en metal, y con tal bagaje e instrumental técnico, produjo varias series por temática entre las que destacan elementos como insectos, flores, diablos y otras surgidas de vivencias más íntimas,

¹⁹ Nunik Sauret. En Adriana De la Mora "Con la caída del tiempo me descubro comprometida..." (entrevista) *Doblejornada*. México (5 de noviembre) 1990. Pág.6.

²⁰ Raquel Tibol. *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*. México. Edit. Plaza Janes. 2002. Págs. 239-242.

sobre todo las que realizó cuando se quedó sola con su hija, retornando de nuevo en la actividad plástica. Muestra de ello es la serie *Insectario* (1977), que sin ser estrictamente una «iconología vaginal» como lo fue propuesto por artistas feministas como Judy Chicago —quién habló de una esencialidad de la mujer a través del cuerpo—; en la producción de Nunik Sauret, podemos denotar que han predominado estas composiciones que aluden al desnudo femenino reflejando en gran parte de su producción los cauces más íntimos del cuerpo femenino, insinuando formas vulvares a través de caracteres orgánicos como semillas o frutos abiertos, dejando a la imaginación trazos que de completarse dibujarían la anatomía (Fig.19). Raquel Tibol señala que ésta propensión de Nunik hacia simbolizaciones femeninas reconocibles en la naturaleza han proclamado y reafirmado una desinhibición identificable en artistas como Georgia O'Keeffe.

[...] reivindicando muchas energías ocultas, dormidas. Yo me evoco a mi cuerpo y al de las mujeres en general porque por lo regular se ha tratado solo por hombres.[...] Para mí el tema de la mujer es una necesidad interior, que tenía que sacudir,[...] pues hay que hacer conciente [sic] también al hombre.[...] Me interesa mucho la ruptura, que rompamos con los convencionalismos establecidos por una sociedad machista.²¹

El expresar los genitales femeninos partiendo de la representación de la vagina es aquello que me hace ser mujer. Mi arte es una cuestión de mujer a través de formas orgánicas,[...] en este proceso de que las artistas nos reconozcamos positivamente y nos proclamemos.²²

En relación a la abertura o clausura de los labios femeninos —orales y vulvares—, Milagros Rivera Garretas explica que el peso cultural de los fundamentalismos patriarcales de la virginidad y la desnudez afectan sólo al cuerpo femenino, manifiesta que en las culturas de occidente a diferencia del Islam y grupos árabes por ejemplo, la mujer no porta un velo de tela que oculte su boca, pero prolifera un mutismo contenido que promulga las normas básicas de la Iglesia, que impiden a las mujeres darle un sentido libre a su sexualidad, pensado por ellas y quedando expeditamente subordinadas por las concesiones que se le imponen a la mujer.²³ El cuerpo femenino y su interpretación desde el imaginario femenino, son experiencias construidas con contenidos emocionales, esenciales para hilar la imagen femenina en el sentido propio de la misma y de los demás con posibilidad de existencia. Por ello, el cuerpo de la mujer ha de suponer una exploración interior hacia el origen de lo que la constituye y aunque esa construcción o forma de percibirse sea algo subjetivo, puede suponer otros modos en el que el cuerpo es imaginado y simbolizado.

[...] intento crear un universo orgánico que se desprende de las formas que procesa la naturaleza en general.[...] El movimiento y la germinación de la semilla [...] me conciernen por su desnuda pequeñez y por el indiscutible asombro que representan. Expresar gráficamente, el desenlace entre lo particular y lo interno y su inmediato externo, constituyen el riesgo y la aventura de mi obra: el principio y fin de la vida.²⁴

²¹ Nunik Sauret. En Saide Sesín "La fuerza del erotismo y la energía de la mujer en el grabado de Nunik Sauret". *Unomásuno*. México (21 de mayo) 1986. Pág. 21.

²² Entrevista realizada por Yolanda López. En Gladys Villegas. *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas*. op.cit. Pág. 133.

²³ María Rivera Garretas. *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de la mujer*. Cuadernos incabados 24. Madrid. Edit. Horas y Horas. 1996. Págs. 42-45.

²⁴ Nunik Sauret. "Lo que yo hago". *Revista fem*. Vol. IX. Núm.33 México (abril- Mayo). 1984.



FIG. 20

Hacia la década de los años ochenta, Nunik presentó una exposición en la Galería de Arte Mexicano (1981) en la que reiteró en óleos y grabados la prevalencia de las formas vulvares asociadas con la naturaleza y con *El color en el grabado* (1984), muestra organizada por Raquel Tibol en el Museo de Arte Moderno, vemos emprende su soltura hacia gamas que hasta entonces mantenía sobrias, y experimentando con la pintura continúa su temática con cierta timidez, confesando una década más tarde, que su introducción en la pintura

resultó en ese momento como “colorear un dibujo”, que el grabado y la pintura eran dos lenguajes diferentes en donde el grabado le parecía más íntimo, en tanto que la pintura movimiento y emoción, como libertad. Tanto en los óleos como en los grabados aparecen las sinuosidades de la vagina desprovista de elementos externos mostrando gran congruencia a pesar de las diferentes técnicas. (Fig.20)

Nunik también trabajó el desmembramiento y la integración descubriendo a través de las alegorías, las similitudes de nuestras acciones cotidianas con lo místico, su obra cargada de simbolismos contraponen la acción y la pasividad deshaciendo el cuerpo femenino, analizándolo y recreándolo a través de relaciones oníricas plagadas de metamorfosis, en donde la figura femenina además de serle de interés interpretarla desde la naturaleza de los elementos que nos rodean es de interés interpretarla desde la teología. Inspirándose en mitologías prehispánicas, egipcias y asiática en las que rebosan diosas (es) desmembrados, Nunik evocó los vínculos de la mujer con la creación como facultad natural de dar vida, de ser un punto de origen, un concepto más amplio en donde la maternidad como función nutricia se convierte en el equilibrio entre la vida y la muerte una metáfora donde Nunik trata de entender su relación con el mundo “en cierto momento me sentí desmembrada, perdida, debía volver a encontrarme”.²⁵ (Fig.21)

Hacia 1990 se celebró la exposición *retrospectiva de Nunik Sauret :grabado en metal 1969-1990* en el Museo de la Estampa, conformada por una compilación de más de 90 obras seleccionadas por Raquel Tibol, misma que realizó una remembranza de la

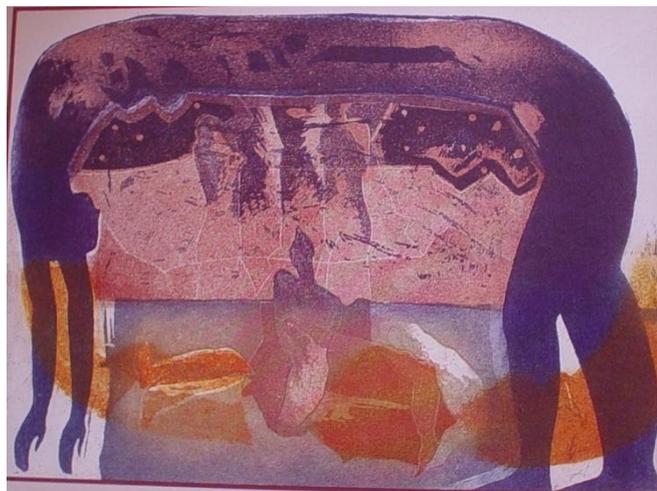


FIG. 21

²⁵ Entrevista realizada por Yolanda López. *op. cit.*

artista en el catálogo de la muestra al igual que Carlos García Estrada, narrando a cerca de su vivencia en el taller de Nunik y retomando su opinión acerca de la retrospectiva de la creadora; éste último añadió que bajo la tranquilidad existe una calidad inquietante:

“[...] la delicadeza de la línea, las texturas sutiles, sirven para acentuar la sensualidad y a veces la sexualidad de la imagen.[...] A través de su visión, sus sentimientos y sensaciones, las artistas han dado fé [sic] del mundo interior de una naturaleza en constante cambio. No hay respuesta definitiva.”²⁶

Señalando que lo masculino y lo femenino son desde tiempos remotos, conceptos que sin importar tendencias culturales son esfuerzos empeñados en explicar una fuente del ser que permanece siempre inalcanzable, valorando el ahínco de la creadora.

Esta retrospectiva expresó la congruencia de Nunik, en su compilación de obras se recabaron imágenes de la serie *Insectario* (1977) y obras como *Inventario* (1989), en donde insinuaba la parte fálica masculina en relación con las formas que las acompañan e integran las composiciones orgánicas del cuerpo femenino, cohesionando a éstos con transparencias en donde la multiplicación o generación dada a través de las distintas tonalidades y texturas de los cuerpos femeninos fragmentados de brazos y cabeza desdibujan apenas los senos, torso, pubis y piernas de la mujer que se mezcla con la figura del pene, dejando entre líneas la correspondencia o analogía de lo que podría incumbir a una contabilización de siluetas que tratan de unificar los sexos ó bien, a un predominio del pene sobre la mujer significando su poder como capacidad de proveer placer. “El varón es el que fecunda la naturaleza que está representada por la mujer virginal, sexual y carnal. [...] Juego múltiple de lo vegetal, y mineral, flor y falos, valvas y vulvas en constante movimiento sutil”²⁷

En *las parcas* (1989) se acentúa aún más esta actitud, la aparición de marcadas siluetas pétreas femeninas que omiten las cabezas y brazos pueden corresponder a la falta o necesidad de generar una identidad que ha sido traslapada por una perspectiva hegemónica en donde la mujer desprovista de rostro, extremidades, se va sintetizando hasta desproveerse de ella misma como sujeto; al respecto Nunik diserta “¿Porqué carajos no integrar la vagina, el falo, esa dualidad, para generar vida y, esto integrarlo a un TODO? Yo soy



FIG. 22

²⁶ Carlos García. Catálogo de la exposición “Retrospectiva de Nunik Sauret. Grabado en Metal 1969-1990”. México 1990.

²⁷ Macario Matus. *op. cit.*

parte de ese todo.”²⁸ (Fig.22)

Hacia 1992 con *Bifurcaciones* celebrada en la Galería Kin, Nunik presentó obra plástica, 12 óleos ,10 acuarelas, 4 esculturas de alpaca y carey, y 2 grabados conformaron la variedad y el hilo conductor de disímiles medios y técnicas plasmados en el estilo particular de la artista, combinando el óleo con piedra pómez, produciendo la apariencia pictórica de una superficie seca en tonalidades neutras y oscuras en donde preexistía la predominancia de las mujeres incompletas en diversos planos y posiciones, planteando de forma eficaz con el color “el mundo fragmentado de una visión femenina [...], donde lo nebuloso, lo entrecortado, lo supuestamente parcial parece encubrir una determinación férrea.[...] Podrían ser bodegones o retratos, o imaginería abstracta, pero son mujeres artísticas las que salen de rectángulos pintados”.²⁹ (Fig.23) Así mismo, Josu Iturbe hace hincapié de la sensibilidad opuesta a lo melifluo de la agresividad a primera ojeada, en donde el efecto estético convertido también en moral e ideológico muestra la lipidez de un juego erótico en el proceso eterno.



FIG. 23

Las imágenes de Nunik cargadas de sensualidad y erotismo reivindican la idea de que toda mujer posee el derecho de descubrir quién es, de despojarse de roles culturales y develar dentro de los mismos prejuicios lo que desde su persona considera ser. Para Nunik el erotismo es análogo a una libertad que debería estar presente en todos los ámbitos de la vida, no reducirlo a un carácter sexual pornográfico y por esto censurarlo.

Para mí el erotismo es como una voz interior que siempre ha estado ahí y que se expresa a través de la obra en un contexto de velada represión que siempre ha sufrido la mujer. El erotismo no se toca, como no se toca el cuerpo o el deseo y sus posibilidades.³⁰

El desdoblamiento de Nunik en las dualidades, arroja el temblor de lo inesperado hacia otra nueva etapa, encontrando una investigación sobre las infinitas posibilidades que surgen de las variables del color, dejando constancia en forma evolutiva en *La naturaleza de las cosas* (1996), conformada por catorce óleos que replantean a través de un viaje a la India las polaridades de la riqueza y la miseria, las similitudes y diferencias de pensamiento expresados con vestiduras y sitios opuestos, afirmando que ella al igual que muchos, buscaba simplemente sus arquetipos, que su intención era dejar salir esa parte noble y femenina de la mujer, no olvidando que también a los hombres les han dicho a lo largo del tiempo que hay que ocultar parte de su expresión; que si la humanidad nace y se balancea gracias al día y la noche, al calor y el frío, lo seco y lo húmedo, lo mismo sucedía con la mujer y el hombre “ quizá en una forma intencional de continuar el

²⁸ Nunik Sauret en Adriana De la Mora. *op.cit.*

²⁹ Nunik Sauret. En Josu Iturbide. “La esquivo sensualidad de lo fragmentado”. *El Universal*. México (26 de junio) 1992. Pág.2.

³⁰ Entrevista realizada por Yolanda López. *op.cit.*

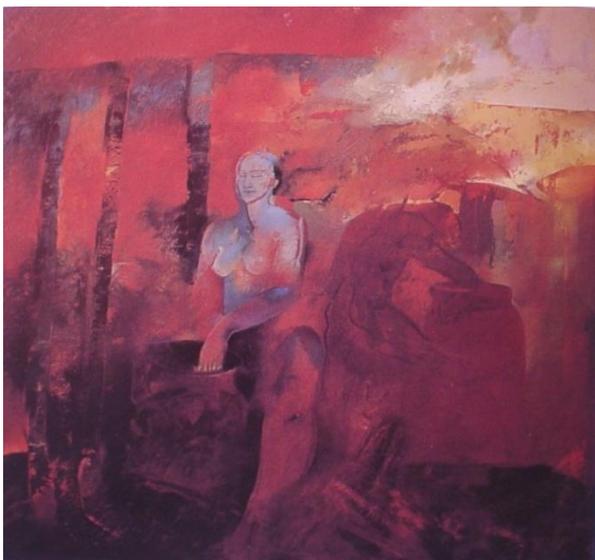


FIG. 24

eterno juego de ver quién conquista a quién, de ver qué prevalece sobre lo demás, quién domina.”³¹ Y en su caso, desde su lugar hablar de su sentir como mujer. En la obra *de las operaciones* la mujer parece predominar con toques grises de una composición en donde se desdibuja de espaldas la figura del hombre, realizando ambos una misma actividad quizá artesanal, la mujer aparece con los ojos cerrados emanando una gestualidad tranquila, de intromisión hacia sí dejando la ingravidez como única muestra de satisfacción(Fig.24).

Durante la década de los noventa participó en muestras colectivas como “6 artistas” en la Galería Misrachi, “Las mujeres y el arte contemporáneo”, “Erótica” en la Galería Juan Martín; “Diálogos místicos”, Trazaduras en algunos circuitos artísticos regionales, “Espejos y palabras visuales” y “Desnudo: tradición y modernidad”(1996) en el Museo Jose Luis Cuevas. En enero de 1997 llevó a cabo *La humedad de la vivencia*, exposición individual presentada en la Galería Misrachi, haciendo analogías de sus pinturas con las figuras que se dibujan en la humedad “en cada momento de la contemplación del cuadro hay al menos tres lecturas .Lo que uno ve. Lo que va surgiendo de eso que uno va dejando de ver. Y el proceso de transformación. [...] Nunik trabaja un lienzo hasta encontrar el punto de desequilibrio en que cada posible lectura al completarse desintegra otra.”³² (Fig.25). Recientemente también ha incursionado en el arte objetual muestra de ello son algunas talaveras de su serie *salamandras* con el mismo motivo y algunas obras objetualistas como *memorias*.

La autora indica que sus pinturas son etapas como analogía al crecimiento de la mujer, en la primera, corresponde a la relación externo-interno extenuando en el transcurrir del velo de la adolescencia a mujer, del descubrimiento; en su segunda continuidad, el renacimiento que sucede en el útero como un viaje lúdico y sensual a través de los elementos naturales y capas subcutáneas de la sexualidad. En la tercera etapa, donde las mujeres pétreas hacen su aparición en espera de su momento, espacio y extensión



FIG. 25

³¹ Nunik Sauret. En Alfredo Rodríguez. “Los ciclos eternos de Nunik Sauret”. *Novedades*. México (26 de junio) 1996.Pág. 4.

³² Sabina Berman. Catálogo de la exposición de Nunik Sauret “La humedad de la vivencia”. .México, 1997.

para proclamarse y la cuarta en donde recurre al inframundo, a la mujer que con la conciencia de su transformación y otredad continúa la búsqueda del principio que genera la vida y la muerte como renovación.

En toda su producción plástica se advierte la preocupación por describir los paisajes internos como formas de entender la experiencia del cuerpo; de manera dúctil y misteriosa, procurando invocar sensualidad y gozo que se deja adivinar, reconociendo en su zona erógena el placer y la maternidad como emblemas. Se propuso confrontar su realidad vivida como entorno, con voz y conciencia retomando las contradicciones de una sociedad con su trabajo plástico, resultando de medular importancia para poner énfasis en la conciencia del cuerpo como naturalidad y plantear el erotismo como recuperación de su ser e identidad personal que imagina y recrea el cuerpo con una visibilidad descubierta en la posible existencia simbólica de la mujer, en donde el lenguaje estético pueda construir una lectura polisémica que desprenda significados intrínsecos.

3.3 Marís Bustamante

“Las mujeres no pueden hablar, quisieran hablar pero no pueden

... entonces sus objetos hablan por ellas”

Nació el 20 de noviembre de 1949 y estudió en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda del INBA. Es esencialmente desde sus inicios, una creadora radical en los soportes no tradicionales, autodefiniéndose como una productora visual neopostransconceptualista estridente, además de feminista. Desde los años setenta ha formado parte de diversos grupos artísticos como el “No grupo” y “Polvo de Gallina Negra”. Ha realizado más de 21 exposiciones individuales y participado en más de 200 exposiciones colectivas, nacionales y extranjeras como *Pintura y dibujo* en la Galería José Clemente Orozco y el Instituto Anglo Mexicano de Cultura, y en Estados Unidos con *Nuevas direcciones :Mujeres artistas de México*. Ha incursionando en todas las disciplinas artísticas como el dibujo, pintura, mural y grabado incorporando temáticas femeninas; también ha incursionado en el arte-correo, arte objeto, libros de artista (en Frankfurt, Dusseldorf, Bélgica, Valencia, Holanda, Nueva York y México), en escenografías para teatro de vanguardia y diseños para televisión, cine y publicidad.

Desde su primer happening en 1971 ha realizado más de 750 performances, instalaciones y ambientaciones. Entre 1979 y 1983 realizó diversos eventos plásticos, de los que destaca “La patente del taco”, uno de los más difundidos por los medios comerciales, “Ves, oyes, hueles y te vas “(1982), “Ni tú eres yo, ni yo soy”(1983) en la Galería Metropolitana de la UAM, entre otros. Desde hace más de 30 años abrió un taller de producción artística *La araña de Peluche*, en donde se han realizado utilerías, ambientaciones y escenografías artísticas. De sus labores más actuales, destaca su colaboración en CAHCTAS,S.C. (Centro de las Artes, Humanidades y Ciencias en

Transdisciplina) el cual tiene sus oficinas centrales en Casa Vecina, pero se lleva a cabo en la Universidad Autónoma de México en Azcapotzalco promoviendo la unión entre diseñadores y artistas para crear un arte integral. En el área teórica, desde hace algunos lustros coordina y dirige la investigación Primer Inventario de las Formas Pías en México 1922-1992, un estudio poco revisado y al que Maris denomina “Pías” para referirse a las estructuras narrativas del performance, instalaciones y ambientaciones, ya que considera que las acciones son actitudes que siempre han estado implícitas en el ser humano y que en los últimos años, apenas están viviendo su nacimiento autorizado.

Desde antes de su introducción al grupo *Polvo de Gallina Negra*, Maris Bustamante enfocaba ya su preferencia sobre las situaciones que vive la mujer, y marcada por el favoritismo hacia el arte no tradicional, se dispuso a trabajar con su imagen como vehículo de meditación, para acercarse al entorno en el que nos desenvolvemos; resultando natural que el interés de Maris por retomar objetos cotidianos —de uso doméstico—, fuese para evocar la problemática social de la mujer, descontextualizando e invitando a la reflexión sobre los estereotipos impuestos sobre el sexo femenino, añadiendo que su autorrepresentación no era ninguna egolatría sino “una forma de trabajar con la realidad que uno tiene más cerca, que es uno mismo”.³³ En este contexto, Maris definió su postura ideológica sobre la mujer, concretando desde su actitud, el significado del feminismo.

El feminismo es una posición de tipo político-ideológico, en donde les corresponde a las mujeres, como minoría, defender sus derechos de igualdad de condiciones respecto de los varones, en cuanto a seres humanos.³⁴

En su integración con el No-Grupo estuvo presente la influencia del dadaísmo, realizando performances o “montajes de momentos plásticos” —como prefiere llamarlos— de carácter lúdico, irónico y humorístico. En el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, llevó a cabo un performance junto a Magali Lara, un montaje sobre los códigos eróticos femeninos en el cine que señalaban los censores que definían una acción como pornografía ó erotismo. Maris retomó una anécdota que le comentó el crítico de cine Emilio García Riera sobre los criterios subjetivos que clasificaban las escenas de desnudos femeninos: si en una cinta cinematográfica aparecía una actriz desnuda hasta la cintura sin moverse y en la lejanía, la escena se calificaba como erótica, pero si ésta se encontraba cerca y con movimientos, la escena era considerada pornográfica y debía censurarse. Lo que motivó a Bustamante para realizar un cuadro donde mostraba un falo estático y el otro en movimiento, explicando la diferencia entre estos dos conceptos. (Fig.26)

Yo presenté un objeto, un cuadro estilo pop usado anteriormente, donde mostraba un falo, [...] cuando mostraba mi cuadro y preguntaba cual era la diferencia entre lo erótico y lo pornográfico decía: esto es un cuadro que plantea lo erótico y lo artístico, y lo pornográfico es esto, y activaba un mecanismo que hacía que el pene, a través de un resorte, cayera horizontalmente y se moviera de arriba abajo, o sea, lo pornográfico se mueve. Si las mujeres nos movemos somos pornográficas, no podemos movernos, porque tenemos que ser objetos amorosos artísticos.³⁵

³³ Maris Bustamante. En Antonio Espinoza. “La picardía de Maris”. *El Nacional*. México (7 de abril de 1991).

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Entrevista realizada por Gladys Villegas .México (junio 1997).



FIG. 26

En ello quedó una reflexión sobre la experiencia del placer ante el estímulo visual, la metáfora del estatismo y el movimiento al que aluden comúnmente los censores cinematográficos. Esta contraposición (arte y pornografía), abre un abanico de diferenciaciones culturales respecto al cuerpo; dos extremos que se muestran

tenués porque las imágenes no dependen tan sólo de su contenido, sino también de las condiciones en las que son percibidas, pues las representaciones del cuerpo no consisten sólo en evaluar lo que aparece, sino en quién las mira y en el contexto —además de tomar en cuenta, que las imágenes no solo producen un significado sino que contribuyen a producirlos—.

Factores como la regulación de espacios y lugares en los que el cuerpo es exhibido, nos muestran claramente los hábitos de la mirada. Lynda Nead nos explica que “en la galería [de arte], el cuerpo femenino es exhibido como símbolo de una cultura pública legítima; en la librería para adultos, su exhibición se convierte en un signo de los aspectos encubiertos e irregulares del consumo cultural”³⁶.

El desnudo femenino en el arte, ha sido construido como un objeto de apreciación estética fuera de lo profano desde la antigüedad, ó como pornografía desde otras aras que desestetizan el cuerpo carnalmente, a fin de estimular la eroticidad con el único fin de satisfacer sus deseos personales, transformando en un bien público, un aspecto privado del ser individual; mientras que en el arte, los placeres se relacionan con valores opuestos, con una contemplación distante y tranquila, con una continuidad y fin ideológico que difunde el desnudo con ciertas medidas de control, regulando los límites socialmente aceptables; distinciones que como observa Lynda Nead, introducen la defensa del mérito artístico y su valor trascendental. Aunque cabe aclarar que el desnudo, no se encuentra obsoleto de obras que han mostrado un alto contenido pornográfico, de ahí que el reforzamiento de leyes contra imágenes obscenas establezca la opción de compensar un daño físico, moral o emocional.

Maris Bustamante es una artista que también desafió los convencionalismos al afrontar el tema psicoanalítico de *la envidia del pene*, que cuestionaba los postulados de la teoría clásica de la feminidad³⁷ elaborados por Sigmund Freud, estimando que existe un complejo de castración femenina iniciado por la visión genital del hombre, en donde la mujer “manifiesta con gran frecuencia, que también ella “quisiera tener una

³⁶ Lynda Nead. *El desnudo... op. cit.* Pág.162-163.

³⁷ Según Freud, en la primera etapa de la mujer: la infancia o también llamada pre- edípica la niña ve a la madre como un objeto de deseo, sin embargo esta se aparta de ella para reprimir sus deseos masculinos y como consecuencia de su reconocimiento de su castración (comparación clítoris-pene) es presa de su sentimiento de inferioridad asumiendo una posición pasiva.

cosita así”, y sucumbe a la “envidia del pene”, que dejará huellas perdurables en su evolución y en la formación de su carácter.”³⁸

El evento que aludió este dilema, se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno en 1982 y se tituló ¡Caliente-caliente! (Fig.27). En este performance, Maris Bustamante utilizó una fotografía de su imagen en la que portaba unos anteojos con armazón grueso y la figura de un falo en la nariz, en la que con actitud burlesca llena de sarcasmo, criticaba la formación psicológica de un complejo de masculinidad. Bustamante expuso su idea:

Yo decía que este Freud es gacho, porque él decía que siempre las mujeres andábamos envidiando el pene. Siempre que queríamos echarle 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 instrumento de trabajo”.³⁹

Para este evento Maris había diseñado aproximadamente 300 mascararas con “la nariz de falo” y una etiqueta que decía “instrumento de trabajo”, con la intención de que las mujeres la portaran y escribieran en un pizarrón su opinión, para después utilizar esas ideas en un trabajo posterior. Maris explayó a través de su acción cómo se da la adquisición de la feminidad a partir de los postulados de Freud, emitiendo una opinión sarcástica, para contrarrestar su posible castración reducida a un clítoris que a su vez, disminuía la capacidad de intelecto por ser una variante sublimada de su carácter y fisiología.



FIG. 27

[...] las mujeres todavía sufren las consecuencias por “envidiar al hombre” masculinizando su feminidad, y atentando contra su naturaleza biológica y fisiológica solo por aspirar a desarrollar sus cualidades intelectivas.

Esta herencia de conocimientos y comportamientos “artificialmente” escindidos se ha inyectado en la especie, tal vez hasta orgánicamente, en donde ambos campos se encuentran en general en autoexclusión y hasta con equivalencia en su conformación cerebral, es decir cada uno por su lado (dos cerebros) y sin posibilidad para una integración orgánica armónica.⁴⁰

Retomando el uso de los pizarrones en el proceso que Maris consideró abierto al reutilizar material de los performances anteriores, llevó a cabo *Los pizarrones son para*

³⁸ Sigmund Freud. *Lección XXXIII. La feminidad*. En Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis. Obras completas. Vol.III. Biblioteca Nueva. Madrid. Pág.1372.

³⁹ Maris Bustamante. En Álvaro Vázquez. *Los grupos: entrevista a Maris Bustamante*. Programa videocatálogos. Museo de Arte Alvar y Carmen T.de Carrillo Gil. Citado por Araceli Barbosa. *Un arte feminista... op. cit.* Pág. 53.

⁴⁰ Maris Bustamante. “Moda, Glamour y seriedad en el trabajo interdisciplinario y transdisciplinario artístico”. *Antología: Laboratorio Transdisciplinario del Arte no Tradicional*. México. (Sep-Nov.1997)Pág.6-7.

hablar (1983), y enfocándose esta vez en el trabajo doméstico, recurrió a reunir todo tipo de mandiles de muchos diseños en el que cada uno por sus particularidades representó a toda clase de mujeres —sin discriminar edad, condición o clase social—. Maris planteó que si mujer no hablaba, no era porque no tuviera ganas sino porque no le permitían expresarse adecuadamente; por lo que sus objetos cotidianos serían la voz que no podía emitir sus pensamientos.

En este performance, Maris se maquilló y colocó 20 mandiles encimados, durante 40 minutos se fue quitando uno a uno explicando las singularidades de cada uno según su estilo (procedencia, tela, formas etc.), asociando los distintos objetos colocados en las bolsas de cada mandil con las situaciones diarias de cada mujer (las preocupaciones, la casa, la tristeza, la cocina etc.). Al quitárselos, los fue colgando en un tendedero y cuando se despojó del último, quedó al descubierto un vestido típico de XV años, después se sentó frente al público para que observaran como emprendía la limpieza del maquillaje —como descubrimiento y realidad—. Una vez realizado esto, pintó sus labios de nuevo y dejó la impresión en un cartón; paralelo a este acto, pintó su cara completamente de blanco para convertir su rostro en una pantalla, mientras se exhibía una película de super-8 —que había realizado con anticipación—, y proyectó la acción que había hecho antes (maquillarse), colocó unos cartones entre su cara y la película para provocar una comparación y finalizó el evento. Se quitó el vestido e invitó al público a expresar su conclusión en unos pizarrones —uno de ellos mostraba la fotografía del evento “la envidia del pene”—.⁴¹

En 1990 llevó a cabo performances-gráficos como *Saliva llena de virus asquerosos de carroña*, *Obsenikus Kama Sutra águila con avioncito*, *Obsceno*, *Hay muchas ratas y Buscando sexikitch: águilas con pendejuelas*. Este último fue basado en un chaleco múltiple de hule espuma —diseñado por la artista—, a partir del cual nos hablaba de los ideales estéticos de belleza como una especie de códigos en donde la mujer nunca es ella misma.

Al inicio de su presentación apuntó que en México—como en otros países—, las mujeres hemos aceptado determinados patrones de comportamiento sobre nuestra sexualidad y, rompió un chaleco de papel que le funcionaba como envoltura de todos los demás. En su primer chaleco debidamente diseñado, mostró un torso rosado, encima de él encaje para cubrir adornos europeos que hacían referencia a la estética de los años cuarenta-cincuenta —cuando artistas de cine utilizaron ropa interior transparente para no mostrar más allá de lo permitido—. Como acto consecutivo, dejó caer el chaleco anterior sobre sus piernas, quedando así, como una especie de faldilla o mandil que descubriría dos lecturas distintas de la sexualidad, la parte de arriba reveló cánones de belleza importados y la de abajo, el ámbito doméstico. El segundo chaleco personificó a la mujer fisicoculturista con los músculos marcados, mientras imita movimientos tratando de exhibir la fuerza, asimilando el concepto de belleza en el cuerpo.

[...] a las mujeres pocas veces nos gustan los hombres musculosos, como son los fisicoculturistas, más bien nos gustan los hombres “normalitos”. En general entiendo que ahí hay una especie de identificación de lo que era el hombre para el hombre, pero que poco tiene que ver con las mujeres. Cuando las mujeres hacen fisicoculturismo se hacen un poco masculinas, y a la vez

⁴¹ Gladys Villegas. *La imagen...op.cit.* Pág.105-6.

asumen esos códigos, como carambola de tres bandas, donde primero debes gustarle a los otros, a través de gustarle primero a un hombre, y ese hombre gustarle a otro, y entonces, como mujer puedo gustarle a alguno.⁴²

Continuó diciendo que cuando la mujer descuida la regularidad de esta práctica deportiva, el cuerpo femenino se asimila más al hombre, mientras pinchó unos globos que se encontraban debajo del chaleco —a la altura de los pechos—, y cerró el discurso manifestando que las mujeres se debían hacer como los hombres para gustarles. Al bajar ese chaleco, apareció uno con piel morena y un brassier que consistía en unos nopales con espinas, explicando que al entrar al tema de los códigos sexuales no deja de existir esta contradicción entre el placer y sacrificio materno, “la mujer como madre tiene que sacrificarse, porque se es madre o mujer, además de que en este país (México) no se puede decir que no se quiere ser madre. De todas maneras siendo una u otra se tiene un nopal encima (prejuicio, ignorancia, mandamiento, creencia); y empezaba a hablar de la transformación del cuerpo hacia lo mexicano, el cuerpo ya no es acinturado, ni blanco y es más bien gordito”.⁴³

La propuesta principal en relación a este performance fue el último chaleco —de lo que objetivamente se tiene en México—, en donde la imagen de la mujer mexicana viene a ser lo “*kitsch*”. Maris abrió en la parte superior, un calzón del que se desprendían peluches, se ponía cejas, pestañas y un lunar del mismo material para lucir el canon mexicano de forma sarcástica; y así, se dirigió al público y preguntó a los hombres que tipo de sexikitsch tenía en casa, pues el objetivo era darse cuenta de la contradicción que vivíamos ante los patrones de belleza importados.

[...]el brassier eran dos cajas de crema Nivea, ya que el *Kitsch* es la basura reciclada, al abrir las cajas de crema se veía el pecho adentro, ejemplificando que para los varones en México prepondera la imagen de la madre que alimenta más que la mujer que puede dar placer con los pechos. Todo esto no lo decía pero estaba implícito en la imagen. En México se busca la imagen europea o americana cuando en casa se tiene el Kitsch, lo cual presenta una serie de contradicciones.⁴⁴

La reflexión de Maris extendió la necesidad de crear una identidad que no solo se evocó al papel personal sino al nacional, como también lo expuso Shifra Goodman en “Blanca Nieves y el espejo en la pared”, diciendo que “los espejos solos, son obviamente insuficientes para la mujer latinoamericana” que ésta necesita crear nuevos estándares basados en las realidades mestizas de sí misma y sus hermanas.⁴⁵ Sin duda, en las últimas dos décadas las mujeres han modificado el discurso

⁴² Maris Bustamante. Entrevista realizada por Gladys Villegas. *op. cit.*

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid. Dentro del primer renglón de la cita Maris anota: “basura reciclada”, recordemos que la basura no tiene posibilidad de ser reciclada, es probable que se refiriera a los “desechos”.

⁴⁵ Shifra externa que hay una dimensión más de Blanca Nieves que requiere escrutinio: la palabra “Fairest” (más hermosa, más blanca), al menos en inglés, tiene dos significados: pertenece a la belleza y a la blancura de la piel, a la “Blancura de la Nieve.” En efecto, los dos se han hecho sinónimos, y de este punto de vista es donde necesitamos examinar críticamente un aspecto del autorretrato femenino como género. Propongo hacerlo desde el punto de vista de las artistas latinoamericanas que tienen que soportar tres cargas: la del género, la del color, y la de *no ser europeas* en un mundo en el cual el egocentrismo todavía ocupa una posición central. Además, en las Américas, ellas son artistas dentro de países, o grupos, considerados subdesarrollados y colonizados, una extensión global de diferenciación de clases entre el Primer Mundo y el Tercer Mundo. Shifra M. Goldman. *Blanca Nieves y el espejo en la*

ampliando sus posibilidades como seres humanos involucrando la reconstrucción de modos y modelos alternativos de representación.



FIG. 28

En 1991 Maris Bustamante presentó una exposición titulada *Picardía femenina*, presentó 2 instalaciones: *el cubo escatológico* (4 actividades: defecar, orinar, escupir y vomitar) y *Galería adentro de una galería* (crítica a la comercialización de galerías) 12 serigrafías monotípicas y 14 fotocopias a color, en las cuales empleó su imagen y el albur, argumentando que éste último no podía ser utilizado libremente por las mujeres “a las mujeres se les prohíbe emplear groserías. En la sociedad mexicana está mal visto el albur y hasta la mujer pícara. De ahí que mi exposición presente objetos que retratan y parodian esta situación”⁴⁶ ; por lo que la imagen de la autora, estuvo presente en todas las obras con la idea de hacer mofa de su propia persona y la de de todos; empleando como ejemplo de *La vida es un nopal*, en el cual Maris representó a Frida Kahlo como la virgen de Guadalupe en un cuadro que tituló *esto*

no es un rompecabezas, es un rompe-existencias ó escuchando a las dos imágenes en donde refleja la dualidad de Frida. (Fig.28)

Hacia 1994 el palacio de Hierro ofreció sus aparadores como un espacio alternativo para la realización de instalaciones plásticas, en donde si bien el tema principal es la navidad, no se cuartó la libertad artística para retomar el origen de esta temporada como rescate o denuncia —los códigos de tradición popular, la miseria de la materia o el espíritu—.

Maris incorporó a través de *Navidad para todos* escenas cotidianas en las que aparece su hija Neus para ejemplificar el arquetipo materno e implementando imágenes de la vaca recreó el concepto de la maternidad, el concepto de vida, de especie y el erotismo (Fig.29). Hacia 1995 con motivo de la celebración de sus 25 años años de dedicación al servicio del arte no convencional, llevó a cabo la presentación del “meganopal” de 25 metros en el Museo Universitario del Chopo,



FIG. 29

pared. Texto de la conferencia magistral impartida en el auditorio del Centro León (19 de octubre de 2004).

⁴⁶ Maris Bustamante. En Guadalupe Soberanis. “Picardía femenina de Maris Bustamante”. *El Nacional*. México (16 de marzo de 1991). Pág. 12.

emparejándola con discursos nacionalista Maris externa que está contra la polución visual que restringe, donde lejos de brindar opciones a las personas en esta cultura de masas, lo que se ha conseguido es restringir el acceso a la información.

Dentro de los planteamientos feministas, estos performances denunciaron y continúan revalorando el mundo íntimo, donde la mujer vive sus deseos, frustraciones y contradicciones. Maris pretendía que sus planteamientos y preocupaciones llegaran no sólo a la conciencia superficial del espectador, sino al inconsciente; mostraba que las mujeres éramos capaces de hablar de estos temas, de plantear alternativas como un testimonial de ver las cosas. Trabajar con los medios no convencionales la ha ligado a feministas que prefirieron utilizar otras técnicas (foto-collage, ready-made, instalación, video, etc.) ya que estas propuestas le permitían proponer nuevas formas de comunicar y exponer de manera cercana las situaciones de forma objetiva. Visto a distancia, quizá ahora sus performances pueden ser menos controvertibles, pero en décadas anteriores lo subversivo de sus ideales escandalizaron por tocar fondo de manera cáustica en la problemática de la mujer.

3.4 Lourdes Grobet

“Lo que me rodea son condiciones que llevo dentro desde niña”

Nació el 25 de julio de 1940 en la ciudad de México, estudió artes plásticas en la Universidad Iberoamericana; diseño grafico en el Cardiff College of Arte y fotografía en el Derby College for Higher Education, ambos en Inglaterra. Desde el inicio de su trayectoria se ha dedicado principalmente a la fotografía, aunque recientemente ha incursionado en otros medios como performance, video, instalación y otros medios digitales. Ha participado en más de 100 exposiciones individuales y colectivas, entre ellas el MOMA de Nueva York y San Francisco, festivales como Photo-España en Madrid y participado en dos salones internacionales en Japón, ha obtenido el premio de la Bienal de Fotografía de Bellas Artes en 1982 y también ha sido becaria del CONACYT y el FONCA.

Otra vertiente de su invención ha sido el trabajo en equipo, en la década de los 70 formó parte del grupo “proceso pentágono” y desde 1986 es parte del Laboratorio de Teatro Campesino, de forma aleatoria también ha realizado obra plástica en colaboración con jóvenes.

El trabajo de Lourdes Grobet ha tenido como constantes la provocación y el humor, la mayoría de su producción plástica ha estado marcada por la exploración conceptual del arte de grupos y el feminismo. En el arte, dice Rubén Ortiz que Lourdes “aglutina preocupaciones personales, de género, de identidad, políticas, sociales y culturales”.⁴⁷ Su antecedente familiar, le fue de gran influencia para que decidiera retomar la lucha libre mexicana a través de la fotografía, desde su infancia recuerda que los problemas

⁴⁷ Lourdes Grobet. Edit. Turner, México 2005. Pág. 44.

surgían cuando su padre decía que la lucha libre no era un espectáculo para mujeres, por lo que su educación en la Academia de San Carlos tampoco figuró por su ambiente liberal, por ello, su introducción en las artes se dio a través de la Universidad Iberoamericana y ahí, con la influencia de maestros como Mathias Goeritz, Katy Horna, Gilberto Aceves entre otros, emprendió sus primeras expresiones en la pintura, la fotografía, arte conceptual y otras corrientes efímeras, hasta que después de un viaje a París, encontró su dedicación a la fotografía.

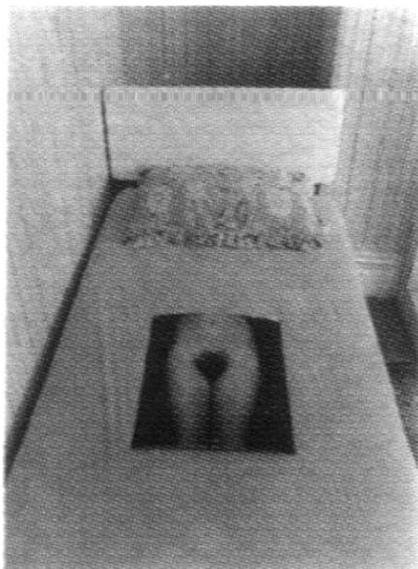


FIG. 30

Uno de sus primeros trabajos en el proceso de familiarización con las expresiones plásticas, fueron unas acciones a través de fotomurales, una de ellas realizada en Santo Domingo (1973), consistió en 5 imágenes de un hombre impresas en tamaño natural, perforó las cavidades (boca, ano y orejas) de las imágenes y colocó una bolsa detrás de éstas llena de vísceras; finalmente invitaba a las personas a introducir sus manos para saber cómo era el ser humano por dentro. La otra, *Hora y media* (1975), tuvo la intención de romper con la pretensión de lo eterno, la inutilidad del fetiche. Hizo de la Galería un cuarto oscuro, le tomaron 3 fotografías que la descubrían rompiendo un papel que atravesó para después revelar ella misma sus imágenes sin fijarlas en el químico, mientras el público al encender la luz observó su desaparición

en la imagen. Consecutivamente a ésta acción y tras su estancia en Inglaterra, realizó la serie *Reflections* 1976, se trataba de fotografías que hablaban sobre la sexualidad y el erotismo, jugaban con las dos acepciones de término reflexiones: la acción y el efecto de reflejar y reflejarse en un autoanálisis de los distintos sentidos culturales que giran en torno a la sexualidad, en éste caso, a partir de la suya. Una de las fotografías de esta serie, advierte la presencia de una cama tendida y sobre ésta, la imagen del pubis (del ombligo a la entrepierna), colocada en el lugar que se encontraría si ella estuviese recostada. "Hice un análisis de lo que sentía viviendo en otra cultura y concluí que tenía una vida despersonalizada y hermética. A pesar de ser una cultura sensual, los instintos se reprimen terriblemente."⁴⁸ (Fig.30)

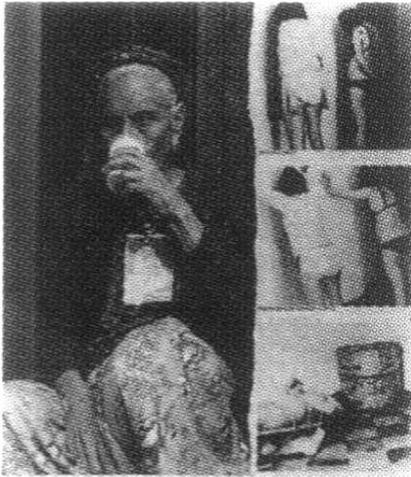
Lourdes utilizó el cuerpo como un instrumento simbólico para exaltar la represión al deseo, dice Sallie Tisdale que:

[...] el deseo sexual es involuntario, que cualquiera de nosotros puede hacer el intento de no actuar según sus impulsos, [...] pero el deseo sigue vivo [...], Y algunos deseos son más resistibles que otros. Tendida en la cama de un hotel, escuchando el tenue y rítmico chirrido de la cama al otro lado de la pared, se está condenada a sentir un impulso de alguna especie."⁴⁹

Hacia 1979 en respuesta a la convocatoria para reinterpretar las cartas de la lotería mexicana, Lourdes trabajó sobre la dama, el catrín, el soldado, la bandera y el

⁴⁸ Ibid. Pág.466.

⁴⁹ Sallie Tisdale. "El deseo. Sexualidad: teoría y práctica." *Debate feminista*. Año 6. Vol.11. México 2005.Pág.3.



LA DAMA

FIG. 21

borracho. El collage de fotos que presentó sobre “La dama” se concretó en una dualidad entre la imagen de una anciana sencilla que sorbe algún líquido desde un vaso de unicel, y a tres pequeñas fotos de mujeres jóvenes semidesnudas que están a la izquierda de espaldas con las manos sobre la pared, reprendidas, evadiendo una acusación o delito. En otro tiempo, “la dama” no hubiese estado representada por ninguna de ellas pues la que era llamada de ese modo aludía a una mujer de alta sociedad, distinguida y con carácter. La visión que nos ofreció Lourdes Grobet es más subjetiva y crítica ante los calificativos que autodenominan a la mujer; ahora los conceptos que nos describen se califican más en relación a nuestras actitudes y fortalezas, no en cuantificación (Fig.31).

Hablando sobre estas determinantes que sujetan a la mujer, Grobet ha transgredido desde su espacio personal una temática no común de abordar por la mujer, la lucha libre. A través de una serie de imágenes de luchadoras, Lourdes expuso *La doble lucha*, como se titula una de sus fotografías que abordan el trabajo doméstico y la jornada laboral —independiente de la familia—. Ésta mostró, a una mujer enmascarada con un mandil, los labios y uñas pintadas, un arreglo personal preocupado y a su lado, un bebé al cual alimenta con una mamila. Grobet nos remite a la mujer que moldea sus tiempos convirtiéndose en madre, en una profesionalista del deporte, y en otra que sobrelleva y existe debajo de la máscara —más espiritual—. Metaforizó la conceptualización de la lucha libre en su doble acepción, transformando la visión tradicional de la mujer débil y sumisa en un particular hecho que contrapuso el papel resignado de la mujer golpeada, en una mujer determinante y heroica, utilizando su fuerza física en señal de evitar ser más una víctima (Fig.32).

Otra fotografía similar, nos exalta más la relación de la mujer enmascarada y el ritual del arreglo personal antes de salir a luchar, aunque ésta parezca haber perdido toda estabilidad de su imagen al dar el espectáculo en el ring, lleno de fuerza, agresividad y coraje —actitudes que son mejor consideradas en el hombre—, las contrapone. Sin titubeo, la lucha libre parece haber otorgado a la mujer, mayor libertad a través del anonimato y éste a su vez, funcionando como defensa y protección, facilitó una mancuerna entre lo público y lo privado en su autorrealización.

En su evolución técnica y experimental, Lourdes mezcló la fotografía con otros medios, realizó objetos como *De vírgenes y otras madres* (1983) conformado por 13 fotocopias de fotografías y



FIG. 32

otros dibujos, los insertó en una caja serigrafiada con una mujer al centro que portaba unos aretes con el símbolo femenino, en el pecho de ésta se abría una ventanita en la cual podían recorrerse las imágenes mediante unos palos que giraban las fotocopias por dentro. Lo interesante de éste proyecto consistió en la forma que representó a éstas mujeres; un aspecto llano y cotidiano nos expresó “la letanía cristina” para “celebrar a las mamacitas rebeldes” el 10 de mayo —dijo Lourdes—. En efecto, la caja nos sugirió la idea de un álbum ó libro religioso, en la que percibimos a través de varios fragmentos de adoración a la madre una forma radical de percibirla; no tienen un halo immaculado, ni mantos encima, sino tubos para ondular el cabello, un rostro desatento, más cercano a la madre que desvela por sus hijos y por mantener el hogar en orden (Fig.33).

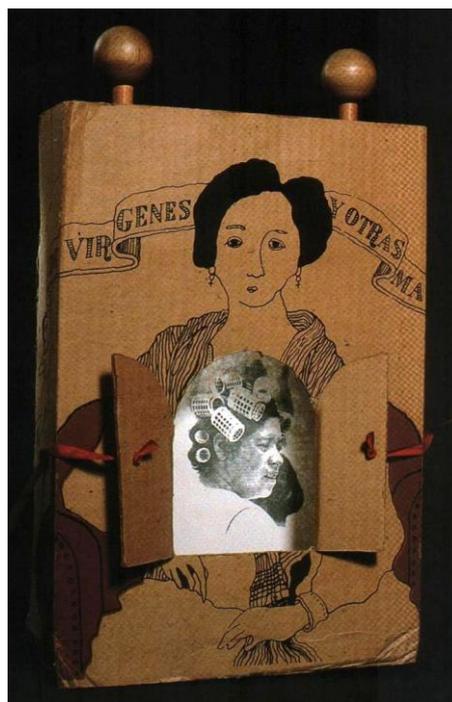


FIG. 33

Otra obra del mismo carácter, es una pequeña antología de imágenes que contienen las letanías de la Santísima Virgen, en ella Lourdes asoció cada oración a un dibujo o foto de su creación. Por ejemplo, “Espejo de Justicia” (letanía prerrogativa), fue equivalente a un sartén que contenía dos huevos estrellados. Originalmente la iglesia representó ésta letanía con la imagen de María convirtiéndola en una superficie reflejante, en un medio imparcial que expresa la verdad de su hijo Jesús —hombre—; y desde éste contexto la imagen que propone Lourdes, parece sugerir una recriminación a la revelación de la “realidad” que transfiere el hombre. En otra de sus representaciones como “Causa de nuestra Alegría” (letanía prerrogativa), revela a través de la fotografía de una mujer inclinada mostrando sus nalgas el rompimiento de la mujer desexualizada creada en el cristianismo. El mito de la virginidad de María —sostenido en una concepción “divina” —, ha sido causa de que la práctica de la sexualidad sea estigmatizada, antagónica a la espiritualidad, una contradicción que termina por constituir la eroticidad en pecado o delito.

Otra de sus representaciones como “Madre Castísima” (letanía de atributo), expresada a través de un candado abierto — su orificio de cierre con un ojo dibujado—, impugna la virtud de la virginidad y la pureza, las cuales son condiciones necesarias para que la mujer a través de Dios pueda acceder a la consagración. Otras imágenes como “Madre Inmaculada”, “Madre sin Mancha” “Madre Amable” nos exhiben los atributos de La Virgen de forma alterada, mientras que Iglesia promueve a una Virgen pura, bondadosa y maternal; las fotografías de Lourdes parecen citar otro tipo de revelaciones, a una mujer amable en su sentido de prostituta y a otra, evocando su realidad corporal y menstruante. Otras como “Madre de la Iglesia”, resulta interesante porque presenta a la mujer como estribo de la Iglesia y nos recuerda que los valores de la cristiandad son fundamentos que la mujer también refuerza y castiga sobre las demás, de tal modo, que no sólo es la idealización del hombre la que imputa, aplica y recrimina, sino que la contribución de la mujer es percibida en autocastigos, oración,

obediencia y juicios de valor que fortalecen la dualidad del bien y el mal en la mujer (FIG.34).

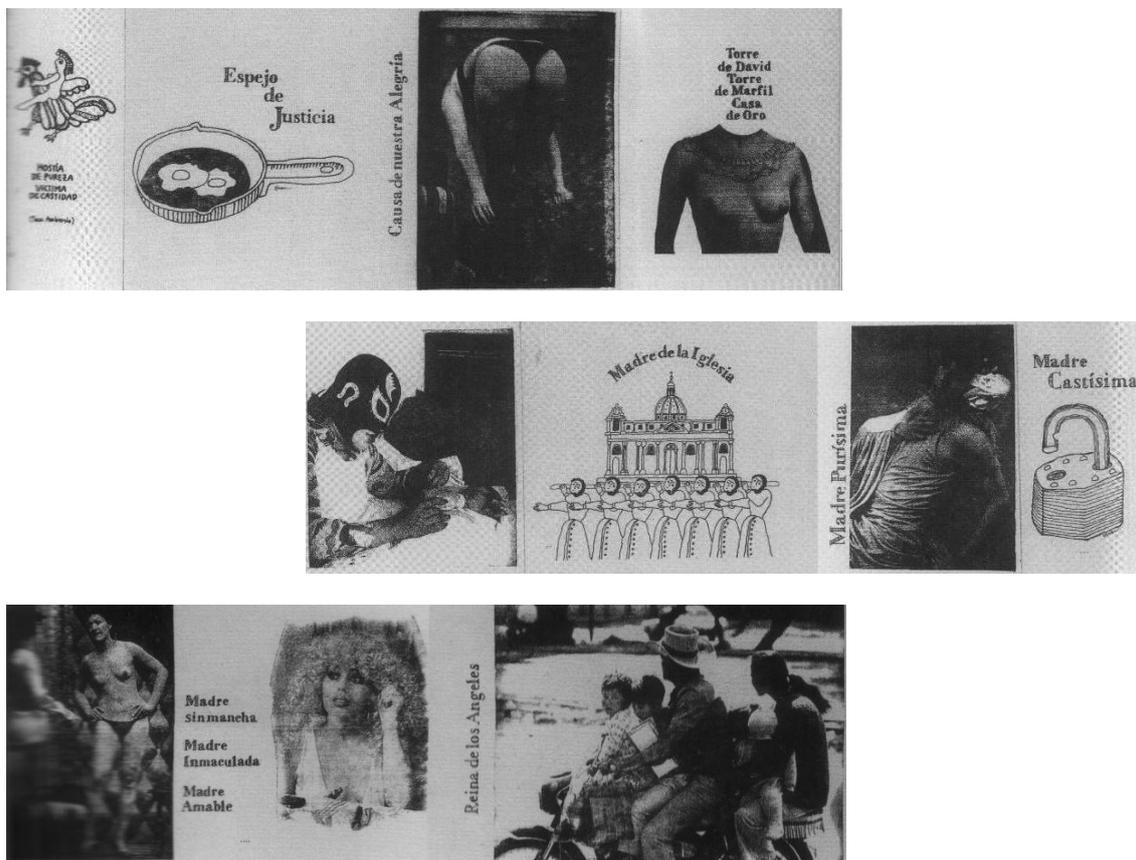


FIG. 34

En general, la antología de Imágenes que nos presenta Lourdes Grobet nos expone que la Virgen es una mujer, no sólo madre y que aún siendo ésta madre no deja de ser mujer. Nos expresa a la Iglesia como una de las formas de dominio más poderosas porque en ella subyace la espiritualidad y ésta en su sentido religioso, no ésta ligada al erotismo como espacio de goce o autoconocimiento sino a la santidad, a la abstinencia erótica para alcanzar la divinidad que asigna otro. Dice Marcela Lagarde que el enfrentamiento entre la divinidad y el erotismo es un enfrentamiento político que comienza en el territorio del goce y cuando es practicado, las mujeres alcanzan la dimensión del pecado trasformando su realidad vívida —tenga o no fe religiosa—, en la cual su sexualidad es reducida a la animalidad y corrupción de un cuerpo pobre de espíritu, que define su existencia social.⁵⁰

En ese mismo año, Lourdes Grobet llevó a cabo buen proyecto de creación colectiva junto a Ariela Ashwell (bailarina-actriz), Margie Bermejo (cantante), Patricia Cardona (periodista) Berta Koltenuk (pintora) , Ethel Krauze (poeta) y Marcela Rodríguez (compositora). La pieza *De mujir a mujer-Imaginerías de 7*, se conformó por un espectáculo-monólogo en el que se desarrollaron historias dentro de un escenario; casos de hijas, madres, esposas y amantes, desmoronando el mito del príncipe azul,

⁵⁰ Marcela Lagarde. *Los cautiverios de las mujeres...* op.cit. Págs. 308-324.

confesando sus frustraciones, decepciones, casos de agresividad o burla, entre otros temas. Ambra Polidori, una de sus colegas invitada, opinó a cerca del proyecto:

De mujir a mujer no sólo es un espectáculo de denuncia, lo es mucho más de comunicación y de gozo. ¡Vivan las mujeres! ¡Soy mujer! Nos dicen con orgullo, con convencimiento. No soy ese ser desgraciado que no conoce el amor y el placer sexual, que no es capaz de pensar ni crear. Soy una mujer, una mujer que siente, que piensa, que lucha que vive. Valgo por lo que soy: un ser humano. No he arreglado el mundo, ni la situación de mi sexo, pero vivo para ser, para producir, para crecer, para dar y pedir lo que me corresponde, al igual que el hombre.⁵¹

Para esta propuesta Lourdes presentó un performance vinculado a la fotografía, realizó 26 foto-murales que se colocó encima —de un vestido blanco— sostenidos por una cadena alrededor de su cuello. El conjunto de fotografías narraban un *striptease* que había realizado con anterioridad a desfilar por el escenario. En la presentación, a manera de libro fue deshojando las imágenes haciendo gestos, acariciando e imitando posturas de las mismas (Fig.35).



FIG. 35

La acción se concretó en una representación que ofrecía un recorrido a la sexualidad de la mujer, en este caso, Lourdes nos guió en la exploración de su propio deseo, le dio otro giro al *striptease* en donde ese otro que mira también es ella. Efectuó una escenificación para mostrar que tanto el hombre como la mujer tienen un impulso sexual, además de burlar una actividad que comúnmente cataloga a la mujer como “objeto de deseo”. En este proceso, Lourdes fue su objeto de deseo ante sí y los demás, rompiendo no sólo tabúes que censuran la desnudez, sino prohibiciones que reprueban mirarse a sí mismo con admiración o coqueteo. Al respecto, Lagarde menciona que “Las prácticas eróticas de las mujeres con ellas mismas son calificadas como

perversas por el poder, porque no tienen como finalidad la procreación ni sirven para fincar la dependencia”.⁵²

La experiencia que tuvo Lourdes en éste proyecto interdisciplinario, resultó una especie de terapia colectiva por su improvisación, fue una pieza que recapituló innumerables conversaciones y enfrentamientos que duraron más de un año en escena. Sobre esto, Lourdes comentó:

Me abrió los ojos en torno al ser femenino. La obra de teatro la llevamos a provincia ante mujeres de diversas perspectivas sociales y culturales, hicimos talleres y compartimos nuestro ser de

⁵¹ Ambra Polidori. “De mujir a mujer. Notas y presencias.” *Unomásuno*. México (20 de enero) 1984.

⁵² Marcela Lagarde. *op.cit.* Pág. 493.

género. Ese acercamiento, aunado a mi experiencia con las luchadoras, amplió mi concepto de feminismo.⁵³

A lo largo de su profesión alterno la fotografía con otros medios, en 1987 inventó en un relicario de oración titulado *Las magnificas*, éste era una cartera de plástico que contenía 13 fotografías, medallas, dijes y pulseras. La pieza era un recordatorio de las “madres rebeldes”, estaba conformada por una variedad de imágenes, desde retratos familiares hasta escenas íntimas; una compilación que variaba de oficios y de clases de mujeres. También contenía un pequeño escrito con dibujos, en una parte de él decía: “pa’que puedan criticarnos los pendejos. Hay algo magnético en nosotras un sitio insaciable de locuras...”; confesiones y descripciones que acentuaba las características de la mala mujer (Fig. 36).

Los relicarios sagrados son remembranzas de veneración a los santos y Lourdes quiso hacer de *Las magnificas* un recuerdo de las mujeres que no son alabadas ni “divinas”. Hizo de su estuche un “sitio insaciable de locuras” y ¿quiénes son esas mujeres con sus locuras?

Las mujeres locas son las suicidas, las santas, las histéricas, las solteronas, las brujas, las embrujadas, las monjas, las posesas y las iluminadas, las malas madres, las filicidas, las putas, las castas, las lesbianas, las menopáusicas, las estériles, las abandonadas, las políticas, las sabias, las artistas, las intelectuales, las mujeres solas, las feministas.⁵⁴

El modelo de “la mujer loca” se asoció desde la antigüedad a las mujeres que desafiaba el poder, su asignación era dada de acuerdo a la ideología del bien y del mal y a través de ésta calificaban su nivel de cordura; las actitudes y los sentimientos eran esenciales para conceptuarla, pero el miedo social fue imprescindible para asociarla por completo. Ahora bien, contextualizando la locura que se fundó en un orden moral y que imposibilitó la realización de «estar» y «ser», podría decirse que hubo quienes desafiaron ese miedo para articular su lugar en la sociedad.

Entre otros de los proyectos de Lourdes, se encuentra la serie *Se escoge el tiempo*, conformada por 40 fotografías coloreadas en serigrafía, en ellas expone el baño porque siendo un lugar público es privado. La serie presenta variedad de baños y combina las imágenes con algunas frases, como “el agua no me basta para beberme la vida”, “la dignidad impone” “oxidada” “el adiós siempre se cierra...el espejo...en el cajón”. Crea una narrativa conforme a los objetos del baño y personaliza un estado de ánimo



FIG. 36

⁵³ Lordes Grobet. *Op.cit.*

⁵⁴ Marcela Lagarde. *op.cit.* Pág.687.

según los objetos que se encuentran dentro, a veces de soledad, de pobreza, de la observación de uno mismo a través del espejo.

Entre sus obras recientes, también se encuentra una servilleta ó *textil texturizado*, elaborado con dos fotografías en blanco y negro, cortadas y entreteljidas con su derredor bordado, éstas contenían el retrato de una joven de frente y perfil, combinando las perspectivas. Entre otros objetos también se encuentra un *vestido fotográfico* realizado con 70 imágenes en blanco y negro, unido por medio de listones y el cual utilizó ella misma en algunas ocasiones. En el año 2000, realizó un video análogo de 7 minutos, inspirado en el mural de José Clemente Orozco “El hombre del fuego”, sólo que Lourdes hizo una versión más contemporánea que involucra el “ser electrónico”, un *Prometeo Unisex*, sin dependencia de divinidades en donde la mujer y el hombre no tienen distinciones, aludiendo también a los cuatro elementos como símbolo de liberación.

Lourdes se ha desenvuelto en diversidad de técnicas y temas, pero siempre le ha concedido un lugar especial a la mujer, y ha introducido junto a ésta otros temas como educación, cambios de vida, desplazamiento, límites que rompen distancias y que la acercan más al presente de nuestra situación social; redefiniendo fronteras sociales y personales, de edad, género, discapacidad, preferencias sexuales, como parte fundamental de nuestro comportamiento.

Capítulo 4

una mirada particular: Experiencia y proceso personal en la formación artística

No basta siquiera descubrir lo que somos, hay que inventarnos.

Rosario Castellanos¹

Mi experiencia particular ha estado determinada por las condiciones de vida que incluyen la autoconciencia, una transformación constante que constituye y organiza la composición de mi identidad a partir de diferentes combinaciones entre profundidad, complejidad y conflicto; una incidencia ideológica que se resignifica continuamente y ante las dudas congrega al sentido común para deliberar la intersección de lo individual y lo social creando la carga de un determinado sentido. La manera de imbuir en mí, hace una colección de laicismos que me permiten reflexionar sobre mis propias construcciones ó tejidos —como los llamo— porque me permiten retroceder o avanzar viendo tras y frente a mí lo que voy produciendo para poder regenerarme, para hacer visible mis aproximaciones, para ver mis acciones y actitudes también a través de otras mujeres como reflejo directo o maquinal que resuelvo como construir, y donde mi imagen puede fácilmente ser tejida o destejida para redescubrir otra cara sin ninguna contricción, porque entiendo que cada uno de esos rostro puede describir mis gestos y la manera particular de cómo me observo, de cómo observo al otro y a su vez de como me observan.

¹ Rosario Castellanos. *Letras mexicanas*. FCE. México, 1975. Pag.194.

Retomar parte de mí a través del arte ha sido como un recordatorio de lo que transcurre cada día a mi alrededor, una especie de agenda que compila mi presencia de forma intrínseca y que al abrirse, presenta la infinidad de ideas en palabras, imágenes y objetos que se han ido adherido a través del tiempo. En el intento de traducir y darle orden a ese acumulamiento que proviene de la convivencia y la observación, me introduzco en la reflexión y en la colección de mis memorias conformadas por mi infancia, historias, gustos, personas, saberes y cosas, para recrear una perspectiva nueva de ellos. Cuando empiezo todo se convierte en un rompecabezas con piezas de un mismo color, surge la planeación y todo un proceso intelectual que configura un lenguaje para emitir mis emociones, dudas o sobresaltos, me doy a la tarea de construir y proyectarle al otro lo que pienso y vivo, ya sea algo que me atañe desde lo personal ó del mismo entorno que se deja sentir en la cotidianidad de los hábitos.

Somos tema y uno muy amplio, evocados desde diferentes puntos cada uno(a) busca sus particularidades, desencadena, modifica y recrea; somos cuerpo y éste no es únicamente sexo, sino una situación de ser, de volcarse hacia sí mismo (a) y escudriñar, hurgar no solamente en lo que se advierte pero sí ampliar lo que vemos— hablando de realidades físicas y subjetivas—. Justo en esa ampliación de repasar lo que vemos, me hizo sentir más cercana a la mujer, así que abrigué mis propios brotes enunciativos en retomar toda esta temática que ha sido análoga a la construcción de mí como sujeto. Sin duda, este reconocimiento se gestó desde la cotidianidad en la que no consideraba mi condición de mujer importante ó al menos no sentía el gran impulso de otras a quienes comenzaba a leer, quizá por el concepto entrecomillado y trabajado a estas alturas sobre la libertad y el sentido de “ser mujer” —liberado o esclavizante— según el contexto; pero viviendo en una sociedad plagada de contrastes, no fue difícil darme cuenta que aún en los contextos más insubordinados, existen cabos sueltos.

4.1 Identidad y cuerpo

Dándole continuidad al ciclo donde se reproducen estos modelos y departiendo sobre esto, me gustaría citar la ideología de lo que apareció alguna vez en tono reivindicativo para las mujeres, la cuestión del cuerpo como existencia porque de algún modo me remite a ese proceso individual que responde a la expresión de una realidad biológica y el logos femenino.

En lo que respecta al modo de existencia de la mujer a partir de su relación « yo soy mi cuerpo y desde mi cuerpo», advierto que mi cuerpo es mi sede, mi caja/casa en la que habito y desde la cual encuentro la experiencia de «ser», es el sitio desde donde vivo las cosas, donde surge la historia singular partida de sensaciones y mensajes cuya particularidad pareciera a veces indecible o conflictiva al expresar, es tapia que nos permite descubrir la profundidad de lo social en lo individual ó viceversa, esta doble dimensión —privado, público; objetivo, subjetivo— que permite analizar tal interiorización a nivel mental y de experiencia. Ante ello, he comprendido la posición que la mujer adoptó para defender su existencia ante los discursos patriarcales que organizaron simbólicamente su cuerpo a una condición de dominación, definiendo

sus espacios y actividades en las que el trabajo doméstico, el derecho al trabajo, la discriminación sexual y sus cotidianidades fueron temas que se iban encaminando al terreno específico de la corporalidad.

Desde mi condición y como parte de esta senda encontré los vínculos que me acercaban a estas mujeres de distintas épocas, hallé *affindamento* a partir de su enunciación y encontré también y sobre todo, la necesidad de hacer una recapitulación de mí, en todo sentido. Su avidez de nombrarse y de remover su construcción cultural como producto de su realidad psíquica que hizo conciencia de su existencia me motivó a hacer un autoanálisis.

4.2 Escritura e Imagen

Una de las formas en la que muté fue la escritura y la comprendí con mayúsculas cuando analicé la de figuras literarias que cultivaban este medio en los que cavilé pensamientos e ideas que, como parte de mi expresión y costumbre, practicaba con regularidad para citar presidios cotidianos, revelaciones y devenires que pretendían actuar sólo dentro de sus límites, sin pretensión de incorporarla al espacio profesional hasta que esos fragmentos de situaciones se esclarecieron como pequeños testimonios cuando los releí, y de esa manera consideré incluirlos. Estos son algunos fragmentos:

“No puedo controlar nada, caótica me quedo mirando y siento como la garganta se me va cerrando como si por momentos quisiera nombrar algo, estando inmóvil desaparecen pensamientos, me quedo sin contenidos y empieza a predominar una parte con la que no suelo tratar, por momentos de lucidez en los que camino recuerdo que quizá lo anterior tiene sentido, pero las circunstancias hacen que mis encuentros se disten de maneras inconclusas, quedando fija aún creo que todavía existe lo que nos empalma... ojos, boca, lengua, pies calles, quisiera escribir cuerpos completos...pero es mejor que sólo pasen...”

“...he notado que no me canso y que empiezo a ser devota a un credo... de esos que se disuelven, que dejan de ser para flotar y acompañarnos como una duda, como peripecias...de esos que no viene por escrito y que son más insistentes...empiezo a ser fiel a una idea llena de más ideas que rondan y caminando doy inicio a un rezo marañado...de mi boca sale lo inesperado, lo continuo, lo que une, lo que agrede, lo que corta, lo que endulza, lo que amarga, lo que empolva...lo que suaviza, lo que atempera...de mi boca sale cosas para recordarme lo que punza como péndulo en mi carecer...”

Estas acumulaciones que consentía en su inicio como formas subversivas, y que prefería dejarlas en la intimidad por su fragilidad y proximidad con el receptor, fueron más digeribles cuando inicié cierto jugueteo con las palabras. Las reminiscencias a través de una narrativa dislocada, sin un orden y coherencia exactos, me parecieron ideales para desarmar un lenguaje bastante directo. Jugar con el sentido de las letras y congrega otro tipo de recursos en los que estaba más familiarizada, completaron parte de mi expresión. La escritura ha sido pauta para trabajar en ocasiones el texto como imagen, crear objetos con texto ó hacer de cada uno de los elementos, algo por separado u otras.

4.3 Obra plástica

4.3.1 Fotografía

De la producción que corresponde al texto como imagen se encuentra una serie de 12 fotografías en plata/gelatina **Palabras visuales**, la cual proviene de un proyecto de arte-objeto (FIG.37). Éste constó de 20 carretes de distintos tamaños, similares al de los listones, cada uno de ellos tenía escrito a lo largo de su tela tipo tul, acciones ó pensamientos sueltos que iban surgiendo de forma improvisada, como: “tengo un par de moños en mis pies para no preguntar...”, “Quiero la verdad... no más rojo...quiero exactitud... no más rojo...quiero sinceridad... no más rojo...”, “al entrar a mi refugio recorría como mis manos la piel extensa de mi hogar...”, “envolviendo diez sentidos que se anudan, agregando dos más, uno de intuición y otro de instinto, doce en total para mantener temperaturas, índoles de ropa diaria...” etc.; cada carrete tenía una palabra en su circunferencia para referir la temática.



FIG. 37

Para realizar las fotografías utilicé alrededor de 10 carretes y amplié las fotografías en blanco y negro porque quería obtener un resultado distinto que se desprendiera del objeto, ya que los carretes eran de color beige y su tela rosa. Las estructuras de los carretes no se hicieron depender de los pensamientos citados anteriormente para realizar las fotografías, pero el carrete en sí, fue prioridad para darle sentido a la

imagen porque construyen las composiciones. La serie advirtió un enjambre de carretes, la cualidad de cordura que tenían siendo objeto, se perdió entre una niebla de tela calada, carretes destruidos e indicios de palabras incompletas de oración; “allá”, “metáfora”, “aquí”, “silencio”, “lados” y “certeza” chocaron evocando actitudes, lugares y cosas, pero sobre todo significaron una ausencia de lo que nombraban. Las palabras se convirtieron en una proposición abierta en cuanto al cómo es “allá” ó a qué “lados” se refiere, de qué “certeza” habla, si el “silencio” se refiere a una voz, a un secreto ó indicación. Citar la palabra como imagen parece un acto análogo a la nota en la pared, un recordatorio que en el contexto plástico invita a la reflexión del mismo término.

Palabras visuales es un rompecabezas que se hace depender del recorrido del observador para formar una idea personal sobre la circunstancia desmantelada, es la analogía a un paisaje cuando se trata recorrer y vincular emocionalmente. Generalmente utilizamos el lenguaje escrito como una forma de expresión que se queda resguardado en un libro y al leerlo nos entrega continuidad en cada página; propongo que la continuidad de esas palabras sea imágenes que puedan no sólo leerse sino contemplarse y reflexionarse desde su desarticulación.

Confeción-confusión de fibras es un proyecto fotográfico conformado de 14 imágenes en plata/gelatina y algunos fragmentos de texto externos a éstas. Para

realizar la serie, me valí de un montaje entre las imágenes del negativo y figuras que obtuve de revistas que describen cómo elaborar un bordado o tejido.² Las figuras que seleccioné de las revistas las trasladé a acetatos y posteriormente al ampliar, las yuxtapuse sobre el papel en donde se reflejaba la imagen del negativo. El procedimiento me permitió obtener una sola imagen. Respecto a las imágenes del negativo, éstas se concretaron al espacio de una habitación y en ella, escenas de una niña postrada en una cama en diferentes posiciones.

En conjunto existen varios elementos que significan las composiciones de la serie fotográfica: la cama como espacio de reflexión, propiedad íntima desde la cual se observa ó contempla, y a su vez como zona que instala la pausa y la interrogación, encuadrando las emociones en reposo ó comprimiéndolas en la quietud de su delimitación. Se encuentra también una de las etapas de la mujer, la niña, la cual retomo en señal de vulnerabilidad y en afinidad a mi ser de género, y finalmente, las agujas como significante de secuencia (FIG.38).

Completando la lectura, las agujas son conductores que unen y crean desde un imaginario, en éste caso el mío aparece implícito —nunca aparecen mis manos—, pero las direcciones de la aguja indican la intromisión, la cual señala, infringe o traspasa la superficie a través del revés y anverso que sugiere el tejido y el bordado. Éstos últimos, al menos como lo han aprendido la mayoría de las mujeres³ es una actividad manual, desde mí propuesta el manejo es simbólico. Traslado este “arte culto” al pensamiento y propicio que las puntadas comuniquen, y que ésta actividad del tejido y el bordado no sea entendida en la mujer, como una labor que realiza únicamente porque “no tiene nada que hacer” ó bien, que sea vista positivamente sólo si ésta produce algo “útil”. Por ejemplo, en uno de los cuentos de Julio Cortázar *Casa tomada*, su personaje masculino narra:

No sé porque tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mi, mañanitas y chalecos para ella.⁴

Mis puntadas no son “el gran pretexto para no hacer nada”, por el contrario, construyo en mi necesidad de hacer algo a partir de éstos, para mí cada puntada es el trozo de un pensamiento que ha sido materializado, es lo tangible del

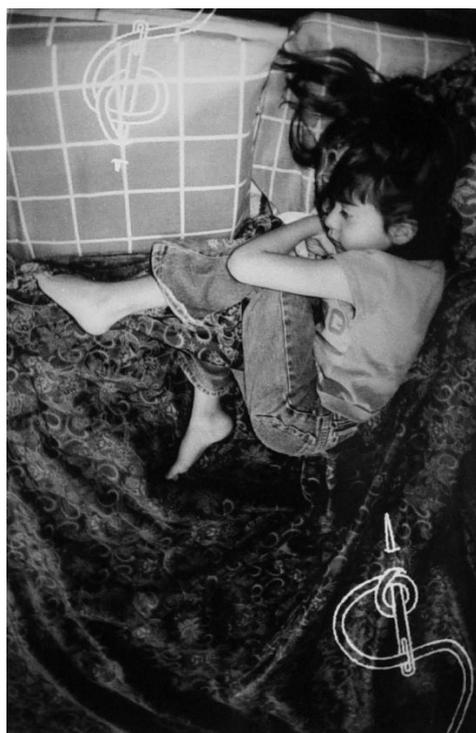


FIG. 38

² Las figuras elegidas (en la mayoría) se redujeron al procedimiento de cada técnica de bordado ó tejido, Por ejemplo, “punto de nudo”, “punto festón”, “punto de margarita” etc., agregando elementos orgánicos.

³ El tejido y el bordado han sido durante siglos actividades que ejercen con mayoría las mujeres, casi no hay hombres, y los que hay, están más familiarizados con el diseño para realizarlas.

⁴ Julio Cortázar. *Bestiario*. Edit. Alfaguara. México, 1991. Pág. 14

proceso-pensar; y respecto a las (os) que tejen o bordan, siempre he pensado que ahí depositan parte de sus reflexiones.

Mis puntadas fotográficas son un reflejo de mis continuidades diarias, en *confección-confusión de fibras*, las agujas aparecen en tono fantástico para desentrañar en el pensamiento de una niña que a su vez es mi vulnerabilidad interrogándose, su habitación es mi cabeza, su sueño mis meditaciones, su mirada mi intrusión al espacio de los demás. Ella mira y la miran, y entra en el juego del confeccionar y confesar ideas.



FIG. 39

Uno de los trabajos que evocan situaciones personales es **Versiones**, una serie en formato digital que comprende 10 autorretratos en blanco y negro, en los que asocié mi rostro con distintos panoramas a través de yuxtaposiciones. La propuesta de la serie se definió en la **evocación de recuerdos** y sensaciones a partir de paisajes y expresiones del rostro. Los paisajes que seleccioné fueron lugares abiertos (intemperie) y cerrados (habitaciones), no obstante, todos coinciden en la familiaridad que tengo con ellos.

En esta serie, mi rostro funcionó como sede y apoyo para darle un sentido particular a las escenas de paisajes. Si recordamos, el rostro es la parte más desprotegida y también la más expresiva del cuerpo, y como tal, valúo los paisajes ó escenas, sin embargo el mismo rostro guarda incógnita, por lo que los paisajes ó escenas son de utilidad para descifrar la relación personal con el derredor. Los paisajes en comparación con mi rostro, resultan en ocasiones más atenuados para referir que se trata de algo sucedido en otro espacio y tiempo distinto, su invocación se debe al contexto en el que está ubicada mi imagen, la cual provoca el recuerdo a partir de su contexto.

Este proyecto, es un compendio, un diario personal en el que no cité palabras ni frases, hice uso sólo de la imagen para comunicar estados de ánimo ó impresiones sobre algún evento. Por ejemplo en la imagen (FIG. 39), el rostro está en relación a una habitación, de ésta solo se percibe la geometría del piso, unos soportes en la parte de abajo y unas botas vinculada al rostro por medio de una textura símil a un liquido derramado —una mancha—. Los objetos hablan y la bota como tal, es lo más distinguible entre los demás, ésta tiene voz y da cuenta de un recorrido, su solicitud es escuchada por unos ojos que giran a su derecha, es percibida y en complicidad provoca la reminiscencia de un lugar.

Otras fotografías muestran lugares abiertos aunque en el caso de la fotografía de abajo (FIG. 40), el lugar se convierte en espacio cerrado al encontrarme del lado de unos barrotes —donde recargo mi brazo, el interior de una casa—, la línea vertical del lado derecho es una varilla de ventana que señala el lado izquierdo de la fotografía como interior y el pequeño espacio a la derecha como intemperie. La acción de estar recargada en la varilla señala prisión, observación hacia lo que puede estar

físicamente afuera, pero los ojos cerrados marcan introspección hacia un “exterior” más amplio cambiando el sentido del “encierro”, lugares que pueden encontrarse en puntos distintos y recordar personas o sucesos brindan la libertad de crearlos en la imaginación.



FIG. 40

Otras fotografías hacen referencias eróticas, pero siempre como constante se encuentran las ventanas porque son elementos que nos ubican como observadores, nos constriñen a mirar ó a ser observados, son un marco que simbólicamente proporcionan diferentes perspectivas de las cosas, se citan para hablar de lugares dentro de una realidad ó por el contrario funcionan para señalar las dimensiones de otra realidad. El proyecto *Versiones* desde mi exploración, se fue transformando en un elemento secundario cuando en calidad de acto —proceso—, exploré mi capacidad para conceptuarme y la vez, situarme en diferentes contextos que pueden ser o no parte de mi cotidianeidad.

Otras de mis producciones es **Falleba** (FIG.41), un tríptico digital en blanco y negro que proviene de una sola imagen, su tamaño va en escala —ascendente— y la parte central de éste es la que define sus laterales. La imagen que compone al tríptico de forma general se trata del cuerpo incompleto de una mujer —del cuello a las piernas—, la prioridad son las manos y esto se refleja en las tres partes de la obra. En la imagen central se encuentra la repetición de una acción: las manos recorriendo y dividiendo el pecho conceptualmente desde el cuello hacia adelante; éste movimiento fue indicado a través de transparencias y comenzó con una pequeña línea blanca que dibujé para acentuar la acción —escindir—, por lo que resta, el atuendo oscuro ayudó a resaltar la expresión. La parte izquierda del tríptico repite una fracción del central y completa la imagen de su costado, de forma semejante sucede con el lateral derecho, sólo que la mano no se encuentra en la misma posición que correspondería al central, la tiene abierta; ambos laterales convergen hacia el principal.



FIG. 41

La intencionalidad de la obra fue sugerir con las manos una situación de introspección, manifestar visualmente un repaso de nuestra abstracción como metáfora, un viaje interior, una autopsia de «ser», de abrir *Fallebas* de pecho —cierres— y materializar lo que en segundos se escapa, entrar en juego con las emociones y trascender la piel que nos recubre, aunque ésta a su vez nos permite jugar e inventar

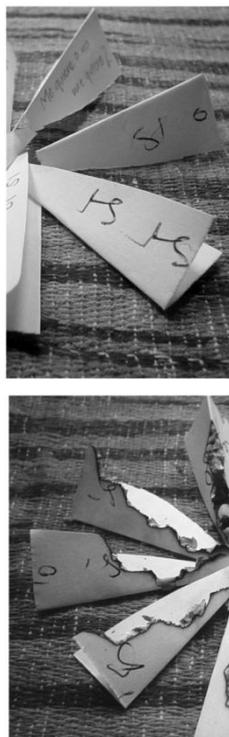


FIG. 42

nuevos modos de representatividad de esa emoción ó búsqueda personal. Bifurcar el cuerpo —en *Fallebas*—, desde mi perspectiva es un modo de hacer notar al otro la existencia de una necesidad de nombrarse, de buscar, rasgar la vida; una invitación para acudir a sí mismo.

Entre otros trabajos, se encuentra un díptico ***Por cada pétalo la misma duda***, una fotografía digital en blanco y negro dividida a la mitad, la primera parte, muestra el deslizamiento circular de una serie de trozos de hoja doblados por la mitad, uno de los pétalos contiene una pregunta: ¿Me quiere ó no me quiere?; los demás trocitos de hoja contienen la posible respuesta (si, no) en diferentes tamaños —escrita una o varias veces—. La segunda parte del díptico (abajo), completa la imagen del primero, la escena es similar pero los pétalos son convertidos en ceniza (FIG.42).

Su lectura es simple, la primera parte representa, las ilusiones, fantasías, sueños, etc., es la clásica duda romántica que frecuentemente se representa con una mujer arrancando los pétalos de una flor; la otra parte es totalmente antagónica, muchas acciones en las relaciones afectivas son llevadas a cabo a través de la idealización del “amor” como sometimiento. Las “mascaras del amor” generan violencia y éstas provienen de las inseguridades individuales, no sólo del otro; celos, fanatismo y diversas patologías conforman otro tipo de “amor” destructivo.

4.3.2 Objetos

Hablando sobre las relaciones afectivas citaré ***Mujer no me digas “puta”***, esta pieza es un salero blanco de cerámica que tiene tapa metálica y una franja rosa debajo de ésta; en el cuerpo del salero, se encuentran marcadas unas huellas digitales (FIG. 43).

La pieza más que una reflexión sobre la virginidad — antes entendida como una condición básica en la mujer—, es una introversión hacia el liberalismo que subyace en el modo de vivir la sexualidad hoy día, las cuestiones morales siempre han existido y continuará siendo tabú en la sociedad, así como lo será el hecho de que la mujer sea desvalorizada, pero el descuido ó ignorancia que ésta sigue teniendo sobre su cuerpo (enfermedades venéreas, embarazos no deseados etc.), se deben a que la misma refuerza un tabú sobre su erotismo; todavía existe un miedo a ser categorizada como “puta” si exterioriza su deseo erótico y aunque hay menos importancia de ésta “al qué dirán” diciendo “no me importa” —en soliloquio se crean



FIG. 43

inseguridades—. El problema ahora, ya no es si me dejan ó no ejercer mi sexualidad —la práctica va siendo cada vez más insubordinada— se realiza, la mujer en sentido metafórico puede ir de “mano en mano como salero” por elección, el problema es que ni siquiera ha visto su “mano” (mirar su sexualidad para sí misma y no para el otro), lo que nos hace caer en el mito arcaico de nuevo, en el “**no quiero ser señalada**”, pero ¿ser señalada por el hombre como “puta” solamente o por las mujeres también?

Hablamos mucho de lo señaladas que somos por el hombre, pero las mujeres también reafirman estas conjeturas. La pieza es una invitación a que las mujeres reflexionemos sobre las demás, porque agrupadas conformamos una imagen en conjunto.

Entre otras piezas se encuentra un libro-objeto *Cuestión de cordones*, éste es una metáfora del cuerpo de la mujer “**creación y crear para ser**”, su cubierta es la piel y siguiendo la lógica, el interior de éste —hojas de papel— es la carne; el libro abarca sólo el aparato reproductor femenino. En el interior, todas las hojas del libro están perforadas con formas redondas, son aberturas irregulares que forman un túnel; en la cubierta trasera —por dentro—, ésta la imagen del útero y tiene hilos pegados en tonalidades rojas, rosas y beige, éstos fluyen a lo largo de todo el túnel hasta llegar a la portada (piel), la cual tiene una perforación pequeña por la cual salen, éstos al final tienen pegada la imagen de un feto (FIG.44).



FIG. 44

El libro narra a través del desdoblamiento del cordón umbilical, el vínculo de la mujer-madre con el futuro hijo(a), por un lado nos señala unión, pero también el desdoblamiento de éste marca lejanía; el cordón como conductor nutricional mantiene la vida y la vida es otorgada por la mujer; esto implica una decisión.

La maternidad transforma completamente la vida de las mujeres porque modifica completamente su modo de vida —al igual que la menarquia y la menopausia—; la gestación, el parto y la lactancia provocan cambios físicos y psicológicos. Dar la vida implica la decisión de un cuerpo que tiene la posibilidad, pero también aún en posibilidad es dependiente de un imaginario no autómatas; la maternidad como realidad biológica de un cuerpo es natural, pero socialmente no es aceptable que ese cuerpo con su realidad biológica decida sobre su condición. La mujer siempre permanece en esa encrucijada y expone no sólo su condición de dar vida, arriesga la suya también.

En la sociedad el aborto es un tema pendiente y para la mujer misma, resulta conflictivo no sólo porque su decisión sea calificada, sino porque experimenta juicios de valor sobre sí. La maternidad es un hecho que transforma la vida y cuerpo de la mujer, desde sus diversas formas es vista y vivida positiva ó negativamente de acuerdo a la ideología y al contexto personal que envuelve a cada mujer.

Uno de los trabajos fotográfico que trascienden a objeto es **Eres una hoja**, se trata de una caja de madera que contiene una serie de 14 fotografías en blanco y negro (7.5 x 6 cm), dobladas a manera de zig-zag —como en una línea del tiempo—; la tapa de la caja tiene una foto similar a las que se encuentran adentro, pero ésta resume los movimientos. Las imágenes del interior manifiestan el acto de arrugar una hoja, por lo que las manos y el papel, son renuentes en toda la pieza (FIG.45).



FIG. 45

Eres una hoja es equivalente a nosotros, narra el proceso de la vida y muerte en movimientos, la vida representada por una hoja extendida —sin texto—, va arrugándose a través de las 12 imágenes restantes hasta llegar a la última —la muerte—, simulada por unas manos cerradas que “ocultan” el papel completamente. Los puños no dejan ver el papel, no podemos confirmar la muerte y esto sugiere que “Ocultar” es permanencia, es una muerte que como energía se transforma, trasciende.

4.3 Video

Casi..., es un video en blanco y negro que narra durante 2 minutos por medio del ejercicio, la imposibilidad de alcanzarse estando a pocos centímetros del espejo. Para realizarlo en la forma que es presentado, utilicé algunos filtros de edición para recalcar el tiempo, agotamiento y sobre todo, acelerar la acción que originalmente era de aproximadamente 20 minutos. El personaje que intentó alcanzarse fui yo, y el espejo fue la cámara al igual que el espectador, éste lo único que pudo ver durante el corto, fue mi cara y una parte del derredor, aunque ésta último se encontró oscurecido para darle mayor contraste a mi expresión (FIG.46).

Del lado donde me encontraba empecé a caminar mientras me miraba con normalidad al espejo, comenzaba a calentar y sucesivamente fui acelerando conforme avanzaba el tiempo, aumenté mi velocidad y en determinado momento mi aspecto estaba desalineado, me encontraba sudada, con algunos cabellos en la cara y con falta de oxígeno, aunque intentaba reponerme y



FIG. 46

sostenía el soporte de la caminadora me desequilibraba, la agitación se convirtió en ansiedad cuando me vi más lejana al espejo, con una mano intenté tocarlo mientras continuaba corriendo sin bajar el ritmo, transcurrió el tiempo y me encontré más descompuesta e intranquila, corrí hasta que el cuerpo ya no resistió, la imagen que aparece al último da por hecho que todo el tiempo estuve mirándome, después, la imagen de la cámara se vuelve borrosa y se oscurece completamente.

Este video cuando es observado, le hace parecer al espectador que trato de alcanzar algo —ó a ellos— hasta el final; la intencionalidad de la pieza, fue precisamente que el observador se enfocarse más en notar el esfuerzo que realizaba para alcanzar ese “algo” —que soy yo—, y no se cuestionara directamente durante el recorrido la confrontación que estaba teniendo conmigo, un proceso que también experimenta el que mira de distintos modos.

Y con el fin de retomar afrentas, de romper con mutismos grandes o mínimos de hacer al pensamiento más nítido, de utilizarlo como fuente para producir una red de mensajes, la ligadura entre la escritura, el objeto y la imagen dada en sus distintas mezclas me ha permitido consentir o formar espectros interiores de diversos modos para relatar situaciones habituales, jugar con el espacio y los puntos de vista, citar a la memoria de manera arbitraria, señalar emociones, estados, recorridos y escenarios usuales que necesitan ser deliberados en soledad para producir el calco de uno mismo, de las reminiscencias que suceden como lo describe Lola Álvarez Bravo:

La soledad te prolonga la vida enormemente, si yo vivo sola tengo tiempo para pensar, para resolver todo lo que es mi vida, para estar dando vueltas conmigo misma: y entonces estas más preparada, sabes apreciar y gozar más la convivencia, tienes más amplitud para pensar y repensar que los que siempre están con gente encima. Tienes tiempo de hacer un juicio profundo de ti mismo, de pensar si piensas bien o si no piensas, si sientes bien o si no sientes. Llegas a hacer un culto de tu soledad y además la sientes como un imperio que has formado a tu alrededor, en el que dejas entrar a toda la gente que tú quieres y que el día que no quieres que entre nadie, nada más lo cierras con llave y sanseacabó.⁵

La soledad en su sentido positivo que me provoca expresar trozos autobiográficos y temas que me invaden en mi ser de género, ha sido la estela que me permite asentir lo que encuentro cuando los pasos se hacen más reducidos, a medio desarmar en la tónica espiritual, y que me permite recuperar los segmentos que se encuentran dentro y fuera de mi perímetro, en los sentidos, en la corporalidad en donde cito mis ojos, mis manos, mis pies, mi sexo a partir de mis hábitos y de los rasgos que comparto como denominadores con las demás.

⁵ Lola Álvarez Bravo en Raquel Tibol *op.cit.* Pág.76.

CONCLUSIONES

Como conclusión de la presente investigación podemos decir que en el trabajo plástico presentado contiene una reflexión de lo femenino; no implica que en la producción de lugar incisivamente a una propuesta feminista, pero se considera que existe una influencia de esta ideología en la propuesta visual presentada, y que es manifestada a través de elementos que han sido muy recurrentes anteriormente por las artistas feministas. Tal es el caso del *enunciamento del cuerpo (sexo)* y lo que se desprende de él. Éste visto no sólo desde su morfología sino como estructura moral, fue retomado por las artistas en su contexto principalmente para trasgredir tres aspectos: la polarización de lo privado, deconstruir “la anatomía como destino” y visibilizar su “sexo construido” (o culturalizado) para cambiar su situación histórica derivada de una visión patriarcal. De estos objetivos políticos expresados a partir de la experiencia personal, se puntualiza que el cuerpo fue sobre todo una vía de autoconocimiento para comprender su «ser» y «estar» en el mundo ante la necesidad de re-significarse y nombrarse desde su imaginario —situación que encuentro recurrente a través de mi obra—.

El cuerpo como lo más cercano y accesible que tenemos para expresarnos, lo considero medio para manifestar y a su vez discurso para plantear diversas situaciones en relación al mismo, ya que uno de mis intereses es comprender fuera y dentro del arte, cómo las condiciones anatómicas revestidas de significado nos marcan de forma decisiva, y siendo más específica, evoco mi inquietud en hacer dicho análisis en la mujer. Por ello, en algunas piezas evoco lo visceral, la histeria planteada a través de la matriz y otros comportamientos que se desprenden de las realidades del cuerpo sexuado.

Hablando del discurso, éste en mi trabajo plástico se configura desde mi perspectiva de dos formas: la primera que expresa lo femenino sin aprehender una propuesta feminista y se encuentra presente en textos desarrollados que evocan el erotismo, el mirarse a sí misma, describir momentos y sensaciones vividas desde la peculiaridad de lo personal, así como obra que se refiere a la introversión, en la que ambas no emiten lo femenino como un arma para cuestionar actitudes machistas o sexistas como lo exteriorizó el arte feminista; no obstante la afinidad que existe en retomar la temática de la mujer, lo íntimo y la necesidad del “emitirse”, que las artistas desarrollan con mayor fuerza en esas décadas es patente, aunque estos son aspectos que siempre han estado presentes desde antes que se desplegara una mirada feminista.

La segunda, se desprende de la anterior y sí retoma de forma evidente valores cimentados por la ideología feminista para exponer preocupaciones que en su particularidad cobran tintes de crítica para reflexionar sobre los artificios sociales; obra como *Por cada pétalo la misma duda*, *Mujer no me digas puta* o *Cuestión de cordones*,

provoca que se medite la construcción y condición cultural que viven todas las mujeres aún encontrándose en un contexto más abierto y amplio a nuevas ideas.

Es preciso decir que como resultado de esta apertura que se ha desprendido en estas últimas décadas a partir de la emergencia de un momento histórico, provoca que los temas sean manifestados en este contexto de forma distinta y que los objetivos que se persiguen sean otros, por lo que mi propuesta artística más que reproducir un arte con objetivos concretos que concernieron a una determinada época, no tienen el propósito de producir un arte estratégico o que funcione como antítesis del patriarcado, sino que tomando su influencia, los convierto en referente para exponer en el proyecto de tesis una *propuesta de género o de conciencia de género* como también se le ha nombrado, porque es justamente esta problemática de género (femenino, masculino en correspondencia al cuerpo) de donde se han desprendido las inquietudes, reflexiones, necesidades y valoraciones del feminismo que se han realizado en la indagación. La propuesta plástica desarrollada tiene como constante lo femenino con una clara conciencia de la carga cultural que representa abordarlo, del mismo modo se pretende emitir una visión más consciente al esgrimirlo, ya que se puede caer fácilmente en estereotipos que lejos de contribuir a una postura más analítica puede reproducir modelos patriarcales que generalmente son reforzados por las mismas mujeres.

En definitiva en la propuesta artística es constante la conciencia de lo femenino, y considerando que a través del género se permitió comprender lo femenino y masculino como actitudes que no están inherentes en el cuerpo liberándolo de una memoria de agravios, mejorando la situación y condición de la mujer que en nuestro días es percible a través de la libertad que cada una vive dependiendo el entorno; éste ha venido a ser fundamental en la propuesta plástica porque me ha permitido reinterpretar las diferencias sexuales como una auto-reflexión de lo que culturalmente hemos sido, formando parte del conjunto mujer u hombre durante siglos y que invita también a éste último sabiéndose constructo cultural, a que reexamine su condición y participación histórica deconstruyendo el modelo patriarcal desde su perspectiva.

La exploración emprendida en este trabajo nos expone que tanto el feminismo como lo femenino son términos que tienen una estrecha relación, el feminismo como posición política que buscó librarse de una imposición sobrentendida y alienada de la femineidad, y ésta última, que no podría ser comprendida sin hacer una revisión histórica de cómo se ha aprehendido a lo largo del tiempo. Por ello, en el presente proyecto se realiza una visión de lo femenino desde una perspectiva feminista, porque ésta en su necesidad de crear una re-significación diferente de lo femenino, además de deconstruir supuestos patriarcales en relación a lo femenino, se acerca más a la idea que propone a la mujer reconocerse, recuperarse y redefinirse a sí misma desde el lenguaje que elija, creando una visión propia de la femineidad.

Lo femenino como todo aquello que se encuentra marginado, requiere que se desarrollen perspectivas que no correspondan al modelo patriarcal, porque promueve no sólo una concepción distinta y mejor de la mujer, sino porque ésta vislumbra en su capacidad de redefinirse una relación mutua entre los sexos proporcionándole a cada uno un valor único, sin algún tipo de subordinación.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

ARTEGA, Agustín y otros. **Frida Kahlo y sus mundos**. Museo de Arte de Ponce. España, 2005.

ATWOOD, Margaret. **El cuerpo femenino**. (Traducción: Mónica Mansour) Debate feminista, año 3.Vol.5 .México 1992.

AZPEITIA, M. y otras (eds.), **Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos**. Icaria, Barcelona, 2001.

BARBOSA, Araceli. **Arte feminista en los ochenta en México**. Casa Juan Pablos UAEM. México 2008.

BAKEWEELL, Elizabeth. **El legado de Frida Kahlo: toma de conciencia del cuerpo político**. (Comp.) Pasión por Frida. CONACULTA-INBA, México 1992.

BEAUVOIR, Simone de. **El segundo sexo**. 2 vols. Ediciones siglo veinte, Editorial Alianza. México 1994.

BERGER, John. **Modos de ver**. Gustavo Gili, Barcelona, 1875.

BORNAY, Erika. **La cabellera femenina**. Ediciones Cátedra, Madrid 1994.

BOVENSCHEN, Silvia. **¿Existe una estética feminista?**. Gisela Ecker (ed.), Barcelona, 1986.

CAO, Marián. (coord.) **Creación artística y mujeres: recuperar la memoria**. Ediciones Narcea, España, 2000.

CHADWICK, Whitney. **Mujer, arte y sociedad**. edit. Destino, 2da. Edición, Barcelona 1999, 447pp.

CLARK, Kenneth. **El desnudo**. Alianza forma-alianza editorial. Madrid 1993.

CORDERO, Karen; SAENZ, Inda. **Crítica Feminista en la Teoría e Historia del arte**. CONACULTA-FONCA. México, 2001. Pág. 432.

ECKER, Gisela. **Estética feminista. Sobre el esencialismo**. Edit. Icaria, Barcelona 1986.

EDER, Rita. **La mujer en el arte, fem Vol. IX**. Núm.33 (abril-mayo). México, 1984.

FERRER, Estela. **El género y lo simbólico: la constitución imaginaria de la identidad femenina**. UAM-Azcapozalco, México, 2001.

HERRERA, Hayden. **Frida: una biografía de Frida Kahlo**. Editorial Diana, México, 1985.

HIGONNET, Anne. **Mujeres, imágenes y representaciones**. En Historia de las mujeres (siglo XX). Tomo 5, Taurus ediciones, Santillana. Madrid 1993.

IRIGARAY, Luce. **El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir**. Trad. De Mireia Bofill y Ana Carvalho. La Sal, Barcelona, 1985.

LAGARDE, Marcela. **Los cautiverios de las mujeres: madres, esposas, monjas, putas, presas y locas**. UNAM 2da. Reimpresión. México 2003.

LAMAS, Marta. **Feminismo. Transmisiones y retransmisiones**. edit Taurus, México 2006.

— .(comp.) **El género: la construcción cultural de la diferencia sexual**. PUEG. Porrúa, Mexico, 2003.

LAU, Ana. **El nuevo movimiento feminista mexicano a fines del milenio. Feminismo en México, ayer y hoy**. México,UAM-Xochimilco, 2002.

LOZANO, Luis. (Coord.) **María Izquierdo: una verdadera pasión por el color**. CONACULTA. México, 2002.

MALVIDO, Adriana. **Nahui Olin: la mujer del sol**. CIRCE ediciones, Barcelona 1993.

MAYAYO, Patricia. **Historia de las mujeres, historias del arte**. Ediciones Cátedra. Madrid, 2003.

MAYER, Mónica. **Rosa chillante. Mujeres y performance en México**. Avjediciones. CONACULTA-FONCA. México 2004.

— . **Propuesta para un arte feminista en México**. *Fem* , v. IX, n. 33, p. 12-15, 1984.

MENDÉ, María. **La participación política a partir de la identidad femenina**. Revista La ventana Nº 12, 2000.

NEAD, Lynda. **El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad**. Edit. Tecnos. Madrid 1998.

NOCHLIN, Linda. **Why have there been no great woman artists?**. Arts News, enero de 1971.

— . **Women, art and power and other essays**. Tames and Hudson.Londres 1989.

PACHECO, Gilda. **De la otredad a la identidad: perspectivas de la teoría feminista de fines del siglo XX**. Revista de Lenguas Modernas. Nº 10. 2009.

PORQUERES, Bea. **Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental**. Horas y horas. Madrid 1984.

QUILES, Amparo. **Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX**. Universidad de Málaga, 2002 175 pp.

RIVERA, Milagros Ma. **Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista.**, Icaria, Barcelona 1998.

— **El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de la mujer**. Cuadernos inacabados 24. Edit. Horas y horas. Madrid 1996.

RODÓ, Andrea. **El cuerpo ausente**. Debate feminista. Año 5. Vol. 10.México, 1994.

ROUSSELOT, Jean. **La mujer en el arte**. Argos, Barcelona 1971, 335 pp.

SANCHEZ, Alma. **El feminismo mexicano ante el movimiento urbano popular: dos expresiones de lucha de género (1970-1985)**. Plaza y Valdés. México UNAM-2002.194pp.

SAURET, Teresa. **Historia del arte y mujeres**. Málaga 1996, 202 pp.

SERRANO, Amparo. **Mujeres en el arte**. Plaza & Janés editores. Barcelona 2000. 147pp.

STELLWEG, Carla. **Mujeres, arte, Feminidad**. Revista Artes Visuales. México, 1976.

SOSA, Roxana. **Factores sociales e ideológicos vinculados al desarrollo del arte feminista**. Revista de Antropología Experimental. UCM, 2009.

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

VILANOVA, Mercedes. (comp.) **Pensar las diferencias**. Universitat de Barcelona-Institut Catalá de la Dona. Promociones y publicaciones universitarias. 1994.

VILLEGAS, Gladys. **La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas**. Universidad veracruzana, México 2006.

WOOLF, Virginia. **Una habitación propia**. México, Seix Barral, 1983.

ZAMORA, Lorena. **El desnudo femenino una visión de los propio**. INBA. CENIDIAP. México 2000.

ZIMMERMANN, Patricia. **La batalla por el cuerpo femenino**. Debate feminista. Año 5. Vol.10. 1994.

HEMEROGRAFÍA

BARTRA, Eli. **Silencios. Vírgenes y otros temas feministas; exposición de M. Mayer**. Unomásuno. México (3 de noviembre de 1980). Pág. 23.

DE LA MORA, Adriana. **Con la caída del tiempo me descubro comprometida...** Doblejornada. México (5 de noviembre de 1990).Pág.6.

ESPINOZA, Antonio. **La picardía de Maris**. El Nacional. México (7 de abril de 1991).

ITURBE, Josu. **La esquivia sensualidad de lo fragmentado**. El Universal. México (26 de junio de 1992). Pág.2.

MATUS, Macario. **Dualidades festivas de Nunik Sauret**. Excelsior (sección El Búho). México 14 de octubre de 1990. Pág.4.

RODRIGUEZ, Alfredo. **Los ciclos eternos de Nunik Sauret**. Novedades. México (26 de junio de 1996).Pág. 4.

SAENZ, Jorge. **De niñas y pesadillas. El mundo obsesivo de Mónica Mayer**. El universal México (14 de febrero de 1990).Pág. 3.

SESÍN, Saide. **La fuerza del erotismo y la energía de la mujer en el grabado de Nunik Sauret**. Unomásuno. México (21 de mayo de 1986).Pág. 21.

SOBERANIS, Guadalupe. **Picardía femenina de Maris Bustamante**. El Nacional. México (16 de marzo de 1991). Pág. 12.

ÍNDICE DE IMÁGENES

- 1.- *Autorretrato, s.f.*
Óleo/cartón
- 2.- *Autorretrato, s.f.*
Óleo sobre cartón
- 3.- *Mujer ante el espejo, 1934*
20.6 x 27.3 cm.
- 4.- *Esclavas en paisaje mítico, 1936*
Acuarela
20.6 x 27 cm
- 5.- *Cabello corto, 1940*
Óleo/lámina
40.6 x 50.8 cm.
- 6.- *Mi nacimiento, 1932*
Óleo/lámina
30.5 x 35 cm
- 7.- *Lo que el agua me dio, 1938*
Óleo/tela
69 x 88 cm.
- 8.- *La fiesta de XX años, 1984*
Performance
Foto: Ana Victoria Jiménez
- 9.- *Las mujeres artistas o se solicita esposa, 1984*
Performance
Foto: Ana Victoria Jiménez
- 10.- *Proyecto ¡Madres!, 1987*
Performance
- 11.- *A veces me dan miedo mis pensamientos, mis fantasías. 1976*
Collage
60 x 70 cm.
- 12.- *El tendadero, 1978*
Instalación
Foto: Victor Lerma
- 13.- *Quiero hacer el amor, 1978*
Técnica mixta
- 14.- *Rape, 1978*
collage
60 x 80 cm.
- 15.- *Our shy lady. Nuestra señora de la timidez, 1978*
- 16.- *Ya, de la serie XII de la reaparecen de serpientes, 1987*
Técnica mixta
- 17.- *La última, de la serie de niñas y pesadillas, 1987*
Técnica mixta
155 x 75.5 cm
- 18.- *Un pequeño grano de arroz, de la serie los naufragios del cuerpo. 1990*
Técnica mixta
- 19.- *De la serie insectario (s/t), 1977*
Aguafuerte, barniz suave y aguainta
48.8 x 40.8 cm
- 20.- *s/t. s.f.*
Óleo/papel
16.6 x 17 cm
- 21.- *Inout, 1989*
Huecograbado
- 22.- *Parcas, 1989*
Huecograbado
- 23.- *Profusión de sombras, 1992*
Óleo /tela
- 24.- *De las operaciones, 1996*
Óleo/tela
100 x 120 cm
- 25.- *Triangulo de las bermudas, s.f*
Óleo/tela
160 x 140 cm
- 26.- *Diferencia entre lo erótico y lo pornográfico, 1980*
Performance

- 27.- *El pene como instrumento de trabajo*, 1892.
Performance
17 x 11cm
- 28.- *Escuchando a las dos imágenes*,
Serigrafía
43 x 27.6 cm
- 29.- *Navidad para todos*, 1994
Instalación
- 30.- *Reflections*, 1970
Fotografías plata/gelatina
- 31.- *Lotería*, 1979
Collage de fotografía plata/gelatina y
fotocopias
- 32.- *La doble lucha*, 1981
Fotografía
- 33.- *De vírgenes y otras madres*, 1983
Mixta (carácter objetual)
- 34.- *Letanias de la Santísima Virgen*,
Mixta (libro-objeto)
- 35.- *Streaptease*, 1983
Performance
- 36.- *Las magnificas*, 1987
Mixta (relicario)
- 37.- *De la serie palabras visuales*, 2008
Fotografía plata/gelatina
- 38.- *De la serie confección-confusión
de fibras*, 2007
Fotografía plata/gelatina
18 x 12cm
- 39.- *De la serie versiones(s/t)*, 2010
Fotografía digital
Medidas variables
- 40.- *De la serie versiones*, 2010
Fotografía digital
Medidas variables
- 41.- *Falleba*, 2009
Fotografía digital
Medidas variables
- 42.- *Por cada pétalo, la misma duda*.
2010
Fotografía digital
- 43.- *Cuestión de cordones*, 2011
Objeto
13.5 x 8 x 1 cm
- 44.- *Mujer no me digas "puta"*, 2011
Objeto
5 cm diámetro, 12 cm altura.
- 45.- *Eres una hoja*, 2011
5x 6.5 cm (cada fotografía)
46. *Casi...*, 2010
Video (2min)