



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES VISUALES
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

FEMINISMO Y REPRESENTACIÓN EN LA GRÁFICA MEXICANA ACTUAL

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
LILIANA LÓPEZ MARÍN

TUTORA
MTRA. AUREA MARÍA EUGENIA QUINTANILLA SILVA
(ENAP)

SINODALES
MTRO. JAVIER ANZURES TORRES
(ENAP)
MTRO. ALEJANDRO PEREZ CRUZ
(ENAP)
MTRA. IVONNE LÓPEZ MARTÍNEZ
(ENAP)
DR. RUBEN MAYA MORENO
(ENAP)

MÉXICO, D.F. ENERO DE 2014





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.

Agradecimientos

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a mi madre, Eloísa Marín, por su infinito apoyo incondicional y su trabajo de corrección de estilo

A Mónica Máyer, quien inspiró gran parte de este proyecto de investigación y a mis compañerxs del Taller de Arte y Género

A Carla Rippey, que amablemente me dedicó una tarde para una entrevista personal

A mis profesores de posgrado, quienes hicieron posible la realización de este proyecto, especialmente a la Dra. Blanca Gutiérrez Galindo, a la Dra. Deborah Dorotinsky y a mi tutora, la Mtra. María Eugenia Quintanilla, así como al Dr. Rubén Maya y al Mtro. Alejandro Pérez Cruz.

Al Dr. Joan Peiró, por el invaluable apoyo que me brindó durante mi estancia en la Universidad Politécnica de Valencia

A Juan Vicente Aliaga, que amablemente me acogió en su cátedra

A la Mtra. Beatríz Santoyo, que revisó y corrigió pacientemente una gran parte del texto

A Edith López Ovalle por su amistad, su inapreciable ayuda y la infinita paciencia con que me acompañó durante todo el proceso de realización de este proyecto

y muy especialmente, a mis compañerxs del colectivo Nosotrxs: lxs *Otrxs*, sin cuya motivación y cariño no hubiera sido posible concluir este viaje.

Índice

Agradecimientos	3
Introducción	7
1. ACERCA DEL ARTE DE GÉNERO EN MÉXICO	11
1.1. Antecedentes: Influencia de los movimientos feministas en el arte	13
1.2. Arte Feminista en México en la década de los ochenta	21
1.3. Arte de Género en México en la década de los noventa	32
2. ACERCA DEL ARQUETIPO FEMENINO: DEFINICIONES DEL TÉRMINO	41
2.1 El Arquetipo Femenino como estereotipo cultural: <i>La chica de rojo</i>	43
2.2 El concepto Junguiano de Arquetipo	57
2.3 Acerca de la representación del Arquetipo Femenino en el Arte Feminista: <i>Representación, identidad y memoria en el discurso de género en el arte.</i>	64
3. EL ARQUETIPO FEMENINO COMO IMAGEN: GRÁFICA FEMENINA ACTUAL EN MÉXICO	73
3.1 Influencia del Arte Feminista en la gráfica de mujeres en México	75
3.2 El Arquetipo Femenino en la gráfica de mujeres en la primera década del siglo XXI en México.	82
3.3 El empleo del símbolo arquetípico en la obra personal como parte de un proceso de búsqueda y transformación	90
Conclusiones	130
Lista de obra	132
Bibliografía	137

Introducción

El presente trabajo se llevó a cabo paralelamente a un plan de producción gráfica que se desarrolló con base en el análisis de las propuestas feministas en el arte, así como en la teoría junguiana de los Arquetipos y el Inconsciente Colectivo.

La idea inicial del proyecto de investigación se enfocó en el examen del planteamiento temático y formal presente en la obra gráfica de algunas artistas contemporáneas, con la finalidad de estudiar la manera en que los símbolos arquetípicos son o no empleados por mujeres como un recurso para la autorepresentación.

Se diseñó el plan de trabajo a partir de la búsqueda por esclarecer el concepto de arquetipo empleado en diversos ámbitos feministas, -entre ellos la esfera del arte- en contraste con el concepto junguiano del término.

Se propuso asimismo examinar referencias, semejanzas o correspondencias entre la obra de algunas artistas contemporáneas y la de creadoras anteriores, así como establecer posibles analogías temáticas, formales o sintácticas con mi propia obra.

El primer capítulo es un recorrido histórico introductorio al Arte Feminista y de Género que parte de la influencia que ejercieron los primeros movimientos feministas en el Arte, principalmente durante los años sesenta y setenta en Estados Unidos, para adentrarse en el estudio de lo que fue el Arte Feminista en México durante la década de los ochenta, así como el llamado Arte de Género en la década de los noventa.

El examen de las primeras manifestaciones artísticas feministas en los Estados Unidos y Europa durante los años sesenta, que constituyeron los antecedentes del Arte Feminista y de Género en México, sienta las bases para la comprensión de los fundamentos ideológicos que motivaron a las artistas mexicanas a abordar temas relacionados con las diversas problemáticas que enfrentan las mujeres dentro del orden hegemónico masculino.

Aunque en cierto sentido influenciado por el arte feminista estadounidense, el arte feminista en México adquirió sus propios matices, -no exentos de humor- y fomentó el desarrollo de una conciencia de género, principalmente a través del empleo de medios alternativos que le permitieron promover los principios de las líneas de pensamiento feminista en diferentes escenarios de la esfera pública.

Aún cuando a finales de los ochenta las corrientes feministas ya eran consideradas por muchos parte de una polémica “superada” y un discurso “decadente” dentro de la esfera del

arte, su influencia como trasfondo de la argumentación posmoderna de los años noventa, que defendía la pluralidad en todos los ámbitos, es evidente. El concepto de *género*, que cobraba cada día más importancia en el ámbito teórico de la posmodernidad, representó la conquista de una noción más amplia de la sexualidad humana. No fueron pocos* lxs artistas que se dedicaron a explorar la idea de la identidad partiendo de esta noción.

En el ámbito mexicano, el Arte de Género tuvo entre sus principales representantes a mujeres artistas que, mediante el extenso recurso expresivo que proporciona la utilización del cuerpo, emplearon el performance como base para desarrollar su discurso.

En el segundo capítulo se definen los conceptos de *estereotipo* y *arquetipo* aclarando el uso diferenciado que tienen en el contexto del psicoanálisis junguiano y en el de algunas teorías feministas.

Hablar de la utilización y representación del cuerpo femenino en el arte nos obliga a examinar la forma en que los estereotipos sexuales vigentes en nuestra cultura han sido generados, así como a intentar definir el concepto de *arquetipo* y distinguir entre sus diferentes nociones. En la primera parte de este capítulo se traza la genealogía de uno de los estereotipos más populares en la cultura visual: el estereotipo de belleza femenina.

En la segunda parte se definen algunos de los principales conceptos de la psicología junguiana que fueron empleados tanto en el proceso creativo del trabajo de producción, como para llevar a cabo un análisis paralelo a los planteamientos teóricos utilizados en el arte feminista.

El psicoanálisis como herramienta teórica y metodológica permite profundizar en la forma en que se originan y se reproducen constructos culturales tales como los estereotipos de género, así como estudiar las repercusiones que tienen en el imaginario colectivo.

En el ámbito del arte, desde finales de los años setenta y durante la década de los ochenta, el psicoanálisis lacaniano fue un recurso ampliamente utilizado por el feminismo posestructuralista y que redireccionó en muchos sentidos el planteamiento formal y discursivo de algunas propuestas de artistas feministas que lo tomaron como base para la fundamentación teórica de su trabajo.

Para el presente análisis, se recurrió a la teoría psicoanalítica de C. G. Jung por considerar que sus nociones de *Arquetipo* e *Inconsciente Colectivo* sirven como apoyo metodológico para clarificar conceptos actuales como el de *estereotipo* e *imaginario colectivo*, así como para

* A lo largo del texto se empleará la x para sustituir las terminaciones en a y o que determinan el género, como se hace en la mayoría de los textos feministas actuales con la finalidad de utilizar un lenguaje inclusivo.

examinar, partiendo de la simbología que Jung asociaba a cada uno de los *Arquetipos*, imágenes o representaciones específicas y la forma en que pueden influir en el espectador.

Este último punto resulta de capital importancia para el estudio de la representación del cuerpo femenino principalmente porque este tipo de representación, cuando es llevada a cabo por mujeres, suele tener connotaciones absolutamente distintas a las que tienen las representaciones femeninas hechas por varones. En muchos casos, cuando una artista utiliza el recurso de la autorepresentación, lo hace para plantear cuestiones relacionadas con el género.

Se concluye este capítulo analizando un par de trabajos de dos artistas estadounidenses que, una por la vía de la representación y otra por medio del Artivismo y el Arte Público, elaboran reflexiones en torno al género, la identidad y la memoria: Kara Walker y Suzanne Lacy.

En el tercer y último capítulo se analiza la influencia del Arte Feminista en la gráfica de mujeres en México, así como la manera en que el tema de los estereotipos y los símbolos arquetípicos es abordado, a través de la gráfica, por algunas artistas en la primera década del siglo XXI en el país.

En el ámbito del arte actual en México, la gráfica ha sido un medio retomado por algunas artistas que continúan explotando la vía de la representación para hablar de cuestiones relativas al género. Este medio, enriquecido por los múltiples recursos que proporciona en la actualidad su aplicación al arte urbano, les ha permitido acceder a la esfera pública a través de medios antes considerados exclusivos de los varones, como el graffiti y la historieta de autor.

El elemento crucial de la inmersión de las mujeres en esta esfera es que desde ésta, no sólo se han ganado las prerrogativas que nos confiere el hablar con voz propia, sino el poder para quebrantar los estereotipos divulgados por la cultura de masas.

Concluyo este trabajo con una exposición detallada de la obra resultante del proyecto de producción que, paralelamente a esta investigación, realicé en el transcurso de la maestría.

CAPÍTULO I
ACERCA DEL ARTE DE GÉNERO EN MÉXICO

1.1. Antecedentes: Influencia de los movimientos feministas en el arte.

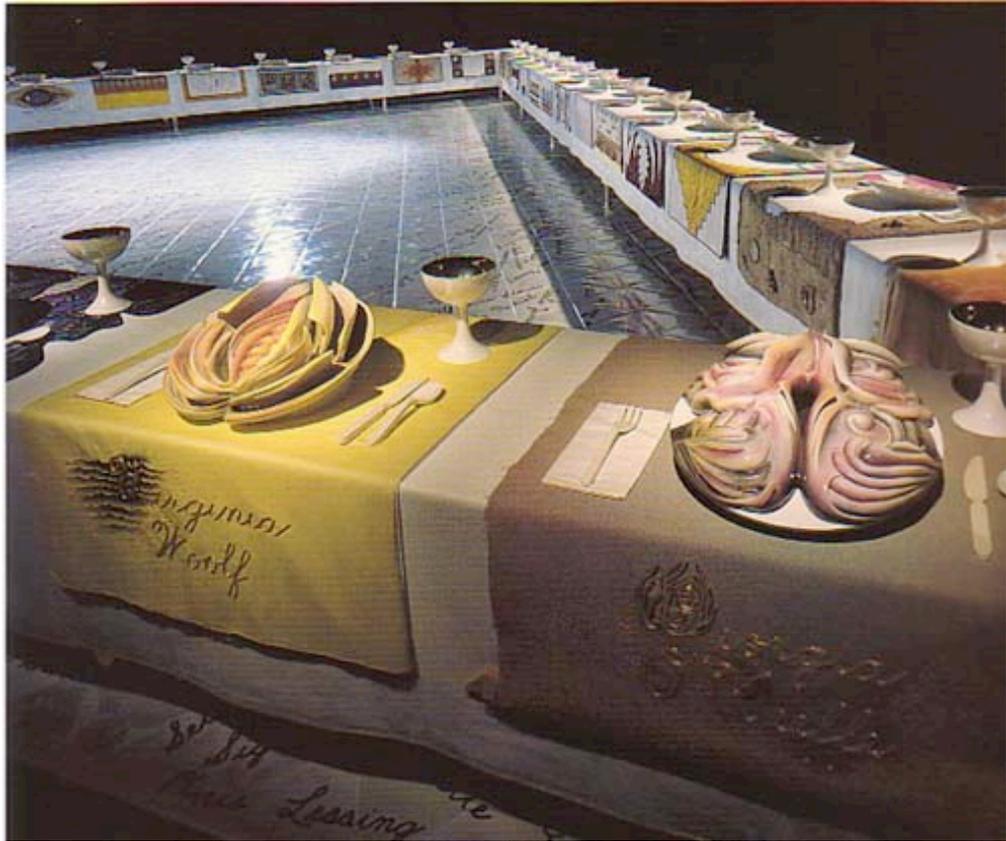
Caracterizada por una serie de movimientos sociales revolucionarios que desencadenaron profundos cuestionamientos en torno a la articulación del sistema socio-económico, la década de los sesenta marcó un hito en la historia de la cultura occidental. Mediante una intensa actitud crítica, aquellos movimientos buscaban reformar las estructuras políticas y sociales que habían afianzado la hegemonía estadounidense después de la Segunda Guerra Mundial. De entre dichos movimientos, el de liberación femenina se cuenta entre los más destacados, debido a que ha permeado varias de las disciplinas consideradas entre las más importantes del quehacer humano, a tal grado que hoy puede incluso afirmarse que las teorías feministas han incidido de manera determinante en el pensamiento contemporáneo de Occidente.

Uno de los puntos neurálgicos de la lucha por la emancipación de las mujeres -misma que cobró fuerza durante la década de los setenta gracias al creciente desarrollo de las teorías feministas-, fue la reivindicación de los derechos directamente relacionados con su cuerpo, como el derecho al placer sexual y a la interrupción legal del embarazo. Este reclamo en torno a la legítima facultad de ejercer la responsabilidad sobre el propio cuerpo, no sólo detonó fuertes cuestionamientos en los terrenos biológico, social, ético, religioso y político, sino que desató una serie de señalamientos y denuncias que confrontaban abiertamente los violentos mecanismos del ejercicio del poder en las sociedades androcéntricas.

En el terreno de las artes visuales, las artistas comenzaron a hacerse partícipes del movimiento sumando a éste diversas nociones que iban desde la crítica a la forma en que el hombre ha empleado la imagen femenina en el arte y los medios, hasta las propuestas de construcción y legitimación de una identidad femenina creada por las propias mujeres. Desde entonces, el discurso conceptual en torno al cuerpo y a partir del mismo se convirtió en uno de los más recurrentes y contestatarios dentro del arte de mujeres.

Entre las primeras manifestaciones expresamente feministas en este ámbito, encontramos las representaciones alusivas al cuerpo femenino como base fundamental de la experiencia de *ser mujer*. Durante la década de los setenta, en un intento por resignificar la imagen del cuerpo femenino, artistas como Judy Chicago y Miriam Shapiro asumieron lo que más tarde se denominaría una postura feminista *esencialista*. Dicha postura planteaba la afirmación de la identidad femenina a partir de la premisa de que lo "femenino" está biológicamente determinado y se manifiesta en la naturaleza como una *esencia* universal. Estas artistas se

enfocaron en la representación de la vulva o vagina como “núcleo central” de la experiencia femenina, para simbolizar esta supuesta esencia inmanente al cuerpo de la mujer¹.



Judy Chicago *The Dinner Party* Instalación 1975-1979

A pesar de las controversias que más tarde suscitarían el *Cunt art*² o *Arte vaginal* y la teoría del *núcleo central*, esta postura permitió a las artistas, a través de la autorepresentación, (en

¹ “[...] una de las obras más emblemáticas de J. Chicago es su polémica instalación *Dinner Party* (Cena), que presentó por primera vez en el Museum of Modern Art de San Francisco en 1979. La artista preparó una mesa en forma de triángulo equilátero levantada sobre un suelo de baldosas cerámicas también triangulares. Esta mesa ceremonial sirve a la artista para denunciar uno de los roles históricamente asociados a la mujer –el de preparar la comida y servir la mesa– y reconvertirlo. Los invitados al festín no son los hombres –en realidad no hay invitados, sino copartícipes–, sino las propias mujeres (del presente y del pasado) cuyos nombres aparecen en las novecientos noventa y nueve baldosas del suelo y en los treinta y nueve manteles (los puestos de honor) de la mesa. Sobre cada mantel una copa, unos cubiertos y un plato cerámico que no es otra cosa [...] que un coño. El coño [...] es por fin ritualizado y ofrecido al espectador en un acto de consagración y transustanciación profana.” Guash, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, pp.534-535

este caso mediante imágenes explícitas de las zonas íntimas del cuerpo), afirmarse como sujetos femeninos al apartarse de las representaciones artísticas convencionales que el hombre ha hecho de la mujer, y que tradicionalmente la exhiben desnuda como un mero objeto pasivo, erotizado para deleite de la mirada masculina, o como un símbolo alegórico de ciertos conceptos ideales propios de la cultura occidental, tales como la Libertad y la Justicia.

“*Nuestro cuerpo, nosotras*”, slogan que resume los múltiples y complejos aspectos de las demandas iniciales del feminismo por el reconocimiento legal de las mujeres como soberanas de su propio cuerpo, tomó entre las artistas el cariz de un profundo reclamo que denunciaba la violencia real y simbólica de la que el cuerpo femenino ha sido objeto en las representaciones masculinas a través de la historia del arte, así como en los medios de comunicación, al tiempo que exigía de sí misma la responsabilidad para asumir una identidad propia, vindicando la pertenencia de su imagen.

Esta postura llevaría a muchas de ellas a explorar no sólo con las implicaciones conceptuales de la representación del cuerpo femenino, sino con el propio cuerpo como materia de trabajo, soporte y fundamento discursivo de la obra, de tal manera que las artistas abordaron el tema a partir de medios tradicionales como la pintura y la escultura (e incluso de aquellos considerados como artes “menores” y típicamente femeninos como el tejido), pero también, y principalmente, a través de medios como la fotografía, el cine, el video, el performance, y las manifestaciones públicas de corte activista como las organizadas por Suzanne Lacy en los Estados Unidos. Sin embargo, las discusiones en torno a la cuestión de los recursos representacionales para la construcción y afirmación de la identidad femenina poco a poco empezaron a tomar nuevos cauces.

Basándose en la teoría psicoanalítica del francés Jacques Lacan, algunas jóvenes artistas europeas y estadounidenses comenzaron a plantear la distinción de géneros más allá de la mera cuestión biológica, evidenciando las diferenciaciones –trazadas con un fuerte matiz jerárquico- en las diversas construcciones lingüísticas de la cultura patriarcal, que fomentan y mantienen estereotipos o “estructuras arquetípicas” que definen, clasifican y delimitan a los individuos, condicionándolos dentro de rígidos esquemas de comportamiento, al imponerles roles a partir de diversas categorizaciones como son las de sexo, raza y posición social: “El sujeto está, por así decirlo, tejido por la trama del lenguaje. [...] La diferencia se constituye [...] a través de los códigos ideológicos que impone el contexto social.”³

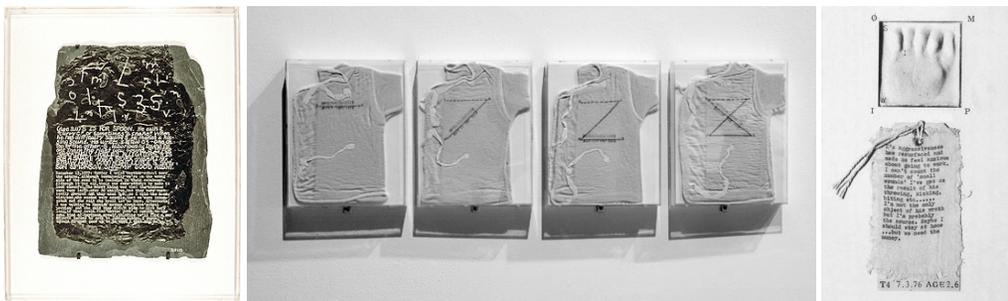
² “[...] Amelia Jones propone el término *cunt-art* o arte coño para referenciar la noción de “núcleo central”, término que fue utilizado por primera vez por Cindy Nemser en su artículo “The Women Artist’s movement”. *Ibíd.*, p.534

³ Martínez Collado, Ana María, *Tendencias. Perspectivas feministas en el arte actual*, Murcia, Ad Hoc, 2005, pp. 50-51

Según este planteamiento, el problema con respecto a la identidad de género no radica en la diferencia anatómica o biológica, sino en una construcción cultural basada en las distinciones que el patriarcado establece entre los individuos a partir de un concepto de poder que ha sido simbolizado por el falo, y que determina una estructura jerárquica en la que las mujeres, históricamente, ocupan las posiciones más desventajosas.

Para estas artistas, la representación del cuerpo femenino, y en particular de la vulva, podría estar asociada, a nivel inconsciente, con la ideología que concibe a las mujeres como *carentes* de falo, en una cultura donde éste último es un símbolo de autoridad, y por tanto, de dominio. Cualquier representación alusiva al cuerpo femenino, según este argumento, corre el riesgo de convertirse en un fetiche, debido a que las imágenes remiten a un simbolismo inconsciente, condicionado por la cultura falocéntrica, que difícilmente podría ser superado mediante los recursos de las artes visuales. Las mujeres debían, por lo tanto, evitar asociar su identidad a cualquier referente de carácter biológico o corporal, en especial a los genitales, ya que cualquier representación de este tipo las transformaría nuevamente, a nivel simbólico, en *objetos* de contemplación.

La obra de Mary Kelly atrajo una atención considerable a este respecto en los años setenta. Entre 1973 y 1979 produjo una obra [...] sobre el nacimiento y primeros días de su hijo, titulada *Documento posparto*. [...] en la obra puede verse una preocupación doble: el desarrollo socio-sexual del niño y la constitución de una identidad femenina por parte de la madre a través de esos momentos de desarrollo del niño. La obra en sí consiste en notas de Kelly y grabaciones del proceso, especulaciones teóricas sobre ello, centradas en la obra del psicoanalista francés Jacques Lacan, y una serie de documentos y ejemplos del progreso del niño.⁴



Mary Kelly *Post-partum document*, Instalación.1973-1979

⁴ WOOD, Paul, *La modernidad a debate. El arte a partir de los 40*, Madrid, Akal, 1999, p. 229.

En esta obra, -que inicialmente se presentó como instalación y más tarde se popularizó en el formato de libro de artista- Mary Kelly centra su atención en la documentación de un proceso fuertemente vinculado a su experiencia cotidiana en torno a la maternidad.

Este tipo de obra, así como la postura en que se inspira, y que se inscribe dentro de lo que más tarde se denominaría *feminismo postestructuralista*, constituyó una búsqueda por asociar la identidad femenina a nociones que trascendieran el carácter simbólico de la representación. En este sentido, y más allá del contenido feminista de su discurso, se sitúa también dentro del marco del proceso de desmaterialización del arte, -en donde el carácter formal de la obra cede importancia ante el proceso mediante el cual ha sido ejecutada- que cobró un auge significativo a partir de la década de los sesenta.

Animada por el espíritu de la postmodernidad, esta visión *antiesencialista* tuvo su apogeo en la década de los ochenta, y se inclinó cada vez más hacia la superación de las ideas decimonónicas que asocian lo femenino con la naturaleza, -sustentadas en el principio de determinación biológica del sexo-, que insuflaron algunas de las reflexiones feministas durante los primeros años del movimiento.

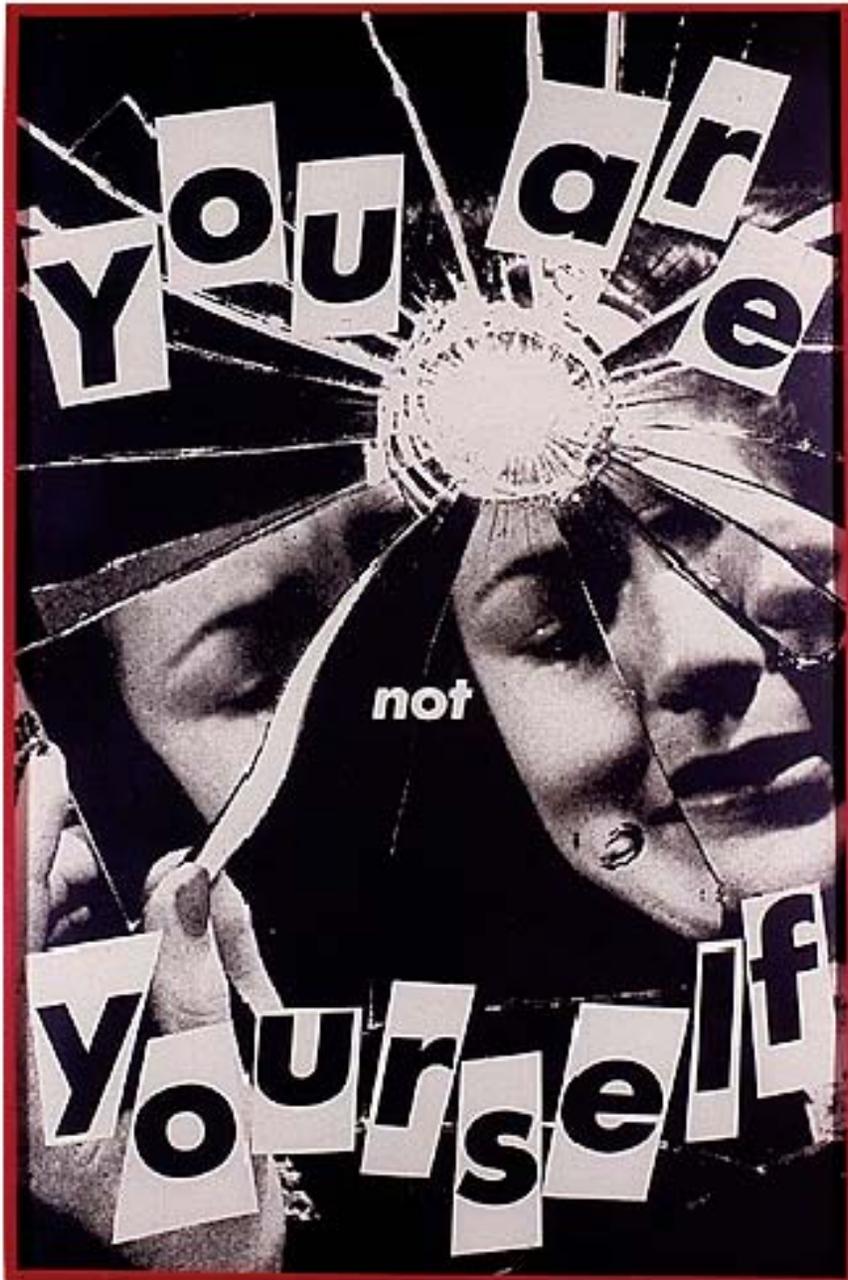
Entre las más acérrimas críticas dirigidas al feminismo *esencialista*, está la que sostiene que argumentar a partir de la determinación biológica que diferencia los sexos legitima la postura que concibe las divisiones sexuales -de trabajo, por ejemplo- como algo natural y no como un constructo social inequitativamente impuesto.

Basadas así en la tesis de que las diferencias sexuales parten de una construcción cultural, las artistas se abocaron a la crítica de la representación para más tarde centrarse en “estrategias deconstructivistas aplicadas a los roles estereotipados de la masculinidad y feminidad”.⁵ En este contexto, tanto los estereotipos sexuales como los sistemas de representación que arbitrariamente los promueven, fueron blanco de los ataques más enconados por parte de algunas de ellas. Un buen ejemplo lo constituye el trabajo de la norteamericana Barbara Kruger, quien, tras iniciar su carrera como directora artística de una revista femenina, y apropiándose de los recursos del lenguaje publicitario, elabora una fuerte crítica a los estereotipos impuestos por este enajenante sistema de representación, a la vez que denuncia el carácter opresivo de las relaciones entre los sexos.

La inmediatez propia del mensaje publicitario ha permitido a Kruger lanzar francos señalamientos no sólo acerca de la condición de la mujer en el contexto social, sino sobre el papel que juegan las imágenes mediáticas en la construcción de los estereotipos sexuales -y

⁵ Guash, Ana María, *Op. Cit.*, p.535

por lo tanto, de las identidades-, tema que ha sido abordado una y otra vez por distintas artistas que, pese a no coincidir en los mismos contextos espacio-temporales, se han hecho eco unas a otras para denunciar los mecanismos opresores empleados por el poder hegemónico en la cultura occidental.



Barbara Kruger *You are not yourself*, 1984

El arte feminista puede ser considerado un discurso contestatario esgrimido desde la postura de quienes han sido percibidas históricamente como el *Otro*. Pero mientras la tesis *esencialista* se valió de la representación del cuerpo femenino como una autoafirmación basada en una supuesta “naturaleza femenina”, el arte feminista *postestructuralista*, al trascender esta concepción, se convierte en una genuina réplica al discurso patriarcal hegemónico lanzada por las mujeres desde la posición de *sujetos*.

Hacia finales de los años ochenta, el feminismo comenzó a plantearse cuestionamientos más profundos en torno al concepto de *otredad*, evolucionando hacia diversos asuntos relacionados con el derecho a la diferencia. Los discursos se multiplicaron al tiempo que se desbordaban hacia otras esferas que también reflejan conflictos asociados con la identidad y la diferencia, como son los de raza, etnia, clase, generación y aquellos que se refieren a la diversidad de género y que acabaron por trascender las discusiones basadas en la dicotomía sexual.

Aunque el término comenzó a emplearse desde principios de los años ochenta, la apertura hacia la diversidad que caracterizaría a la década de los noventa desembocó, finalmente, en la construcción y asimilación del concepto de *género*⁶, que actualmente abarca cuestiones de identidad que incluyen la lésbica, gay, bisexual, transexual, intersex, asexual, etc, en resumen, todas las asentadas en el complejo epítome *Queer*⁷; pero también comprende nociones como las descritas, por ejemplo, a partir del empleo en plural de vocablos tradicionales como masculino: *masculinidades*. Ésta última expresión puede ser utilizada para referirse a las diferentes manifestaciones del ser masculino (incluidas las *masculinidades femeninas*), a las diferencias entre individuos del mismo sexo e incluso a las que existen entre individuos que no necesariamente comparten el mismo sexo biológico pero sí rasgos de género. Así, el feminismo sentó las bases para la construcción de un concepto más amplio y más abierto del término.

El movimiento feminista en el arte se atomizó, durante los años noventa, con base en las dos grandes vertientes representadas por el feminismo *esencialista*, (asociado al feminismo de la

⁶ Dicho concepto había sido ya esbozado por Simone de Beauvoir en el segundo tomo de su libro *El segundo sexo* a finales de los años cuarenta, a partir de una diferenciación hecha entre el sexo biológicamente determinado y el género como una construcción cultural, resumida en su famosa frase “*No se nace mujer, se llega a serlo*”.

⁷ “Lo *queer*, como adjetivo, es lo raro, lo extraño, lo excéntrico, lo misterioso. Como sustantivo puede emplearse familiar y un tanto peyorativamente como homosexual y como maricón. Según Lawrence Rinder, lo *queer*, sin embargo, en las últimas décadas ha tomado un sentido opuesto a lo gay y a lo lésbico o, a los mismos efectos, a la heterosexualidad, y “se está convirtiendo en un término que subvierte o confunde la definición de grupo, más que fomentarla: la identidad *queer* es espontánea, mutable e inherentemente política [...] lo *queer* alude a una forma de vida en la que la libertad sexual y la transgresión de género son simples componentes”. Guash, Ana María, *Op. cit.*, p. 530

igualdad) y el *postestructuralista*, (asociado al feminismo de la diferencia)⁸, a partir de cada una de las cuales se asumieron posturas diversas. Aún cuando la *postestructuralista* fue considerada por muchos una postura radical centrada en la cuestión de la identidad, el feminismo *esencialista* resurgiría, también radicalizado, durante la década de los noventa, principalmente a través de los colectivos norteamericanos y británicos de *Bad Girls* y que retomaron algunas de las prácticas que habían llevado a cabo los colectivos de mujeres durante los años setenta, como las actividades didácticas y los estudios acerca de la presencia femenina en el ámbito de la cultura y el arte, como los que sentaron las bases de trabajo de las *Guerrilla Girls*.

Este periodo, insuflado por el espíritu de la diversidad y denominado por algunos como *postfeminismo*⁹, se distingue por una nueva actitud que, trascendiendo los planteamientos universalistas acerca de la feminidad y las viejas discusiones basadas en la dicotomía sexual, se admite definitivamente pluralista. La variedad de posturas que le caracterizó, no sólo refleja el espíritu múltiple y complejo de la época, sino que permitió la apertura hacia nuevas formas de abordar las cuestiones de género. Ya para mediados de los noventa, coexistían distintas estrategias artísticas que iban “desde las radicales *bad girls* a las reivindicadoras de un discurso diferencial, pasando por las activistas y politizadas, y por las imbricadas en los discursos teóricos”.¹⁰

Con base en la conciencia del multiculturalismo, detonado en gran medida por los fenómenos migratorios derivados del proceso de globalización, tanto como por el acceso masivo internet, las artistas comenzaron a enfocar más su atención en la cuestión de la *otredad*, así como en la búsqueda por definir las identidades considerando también las diferencias. Aunque la mayoría juzga que la batalla feminista no está concluida, experimentan con formas más positivas de abordarla, alejándose del dogma y sumando los discursos de la igualdad y de la diferencia para ampliar sus perspectivas basadas en una tolerancia obligada por la conciencia de la diversidad.

Más allá de la búsqueda por reivindicar lo femenino, y habiendo trascendido –que no agotado- la crítica de la representación, algo de lo que se pretende es incidir en las estructuras patriarcales a partir de la recuperación del *sujeto*. *Sujeto* que, situado en el contexto de lo diverso, siempre queda, de una u otra forma, irremediabilmente ubicado en la posición del *Otro*.

⁸ Martínez-Collado, Ana, *Op. cit.*

⁹ La referencia a esta denominación se ha tomado de las citadas por Ana Martínez-Collado (*Op. cit.* pp.202-246) Otros autores identifican el *post-feminismo* en el arte con el *post-esencialismo* de los años ochenta. (Cfr. Wash, Ana María, *Op. cit.* pp.529-556)

¹⁰ Guash, Ana María, *Op. Cit.*, p. 544

1.2. Arte feminista en México en la década de los ochenta.

*Es difícil ser artista, es más difícil ser artista y mujer y es todavía más difícil ser artista, mujer y feminista.*¹¹

Impulsado por las teorías feministas de la nueva ola¹² que iniciaron en los años sesenta en Europa y los Estados Unidos, el movimiento de liberación femenina empezó a tener resonancia en México en la década de los setenta, cuando se constituyeron los primeros grupos feministas del país, mismos que promovieron el debate social y político con temáticas similares a las que caracterizaron el movimiento en otras partes del mundo, como el derecho a ejercer la sexualidad sin fines reproductivos, la despenalización del aborto, la violencia sexual y la inequidad de género manifiesta tanto en la esfera privada como en la pública.

Estos grupos iniciaron su labor denunciando la alienación femenina derivada de la histórica posición de las mujeres –impuesta y asumida– como género subalterno, y evidenciando algunas de las principales formas en que dicha alienación se perpetúa en la estructura social androcéntrica, como el trabajo doméstico, la doble jornada de trabajo y la construcción e imposición de estereotipos de género a través de ideologías religiosas, educación formal y tradición familiar, reforzados y difundidos por los medios de comunicación.

En este contexto, una de las principales coyunturas entre el movimiento de liberación femenina y el ámbito cultural y artístico del país, lo constituyó la celebración, en 1975, de la Conferencia del Año Internacional de la Mujer, que tuvo como sede la Ciudad de México¹³.

Con motivo de esta conferencia se organizaron varias exposiciones con temáticas como la participación de la mujer en el arte y/o la mujer como “objeto” del arte. Entre ellas destacan: *La mujer en la Plástica*, exposición colectiva que se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes; *La mujer como creadora y tema de Arte*, organizada en el Museo de Arte Moderno y *Pintoras y escultoras en México*, que se presentó en el Poliforum Cultural Siqueiros; en las que se exhibió

¹¹ Mónica Mayer, durante una sesión del Taller Permanente de Arte y Género, *Pinto mi raya*, México, 2009.

¹² Se denomina feminismo de la primera ola al movimiento Sufragista que tuvo lugar principalmente en la Gran Bretaña y los Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX. Su lucha se centró en la obtención del derecho al voto femenino. Feminismo de la nueva ola (también conocido como feminismo de la segunda ola) es la locución empleada para designar los diversos movimientos feministas que surgieron a finales de la década de los sesenta en varios países del mundo.

¹³ Barbosa, Araceli, *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, México, Casa Juan Pablos UAEM, 2008, p. 30

la obra de mujeres artistas de distintas generaciones y muy diversos estilos¹⁴, así como la de artistas hombres con el tema de la mujer.

A pesar de que estas exposiciones suscitaron algunas críticas justificadamente adversas - como la de haber formado parte del discurso oficialista y demagógico de Luis Echeverría, quien buscaba reivindicar la imagen del gobierno mexicano en el ámbito nacional e internacional después de los deplorables hechos relacionados con el movimiento estudiantil del 68- inauguraron una etapa de creciente participación femenina en el terreno de las artes visuales¹⁵.

Otro factor determinante para el surgimiento del arte feminista en México lo constituyó, a principios de los años setenta, la instauración de la Licenciatura en Artes Visuales en la Academia de San Carlos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en la que se matriculó un número cada vez mayor de mujeres.

La introducción de los nuevos planes de estudio, que exigían un nivel teórico más alto para la profesionalización del arte, poco a poco abrió otras perspectivas para la formación artística; impulsó la apertura de algunos jóvenes maestros a la experimentación con medios no tradicionales y despertó nuevas inquietudes intelectuales entre lxs jóvenes artistas, algunxs de lxs cuales procuraron complementar su formación académica buscando acceder a la información que por aquella época circulaba acerca de las prácticas artísticas no convencionales que desde la segunda mitad de la década de los sesenta se extendieron por Europa y los Estados Unidos.

La todavía fresca memoria de los acontecimientos en torno al movimiento estudiantil del 68, así como la herencia cultural de los principios utópicos que animaron los movimientos sociales en la década de los sesenta, no sólo determinaron el perfil fuertemente politizado de varixs artistas, sino que les indujeron hacia la experimentación con aquellas prácticas artísticas contemporáneas que se vinculaban con la acción política y la crítica social.

Ya desde la primera mitad de la década comenzaron a conformarse varios grupos o colectivos de corte urbano, de artistas que recurrieron a diversos medios, tanto tradicionales como no convencionales, para la elaboración de su discurso:

¹⁴ "En estas exposiciones se exhibió la obra de figuras femeninas ya consagradas en la plástica mexicana, así como la obra de artistas contemporáneas poco conocidas". *Ibíd.*, p. 30

¹⁵ "Durante esta etapa, la intervención de las artistas fue notable: tuvieron exposiciones individuales y fueron incluidas regularmente en las muestras colectivas más prestigiosas; asimismo, fueron representadas por galerías importantes y eran miembros de la galería subsidiada por el Estado, el *Salón de la Plástica Mexicana*. Además, sus obras se encontraban en las colecciones permanentes en el Instituto Nacional de Bellas Artes y en las dependencias de la Secretaría de Educación Pública". *Ibíd.*, p. 35

Los grupos se caracterizaron por ser una propuesta de arte alternativo, frente al de la generación de artistas que encabezaron la llamada Ruptura de los años 50; se proclaman como la antítesis de la Ruptura, cuyo arte consideraban elitista, apolítico y mercantilista. Entre otras de sus intenciones, los grupos propugnaban por crear un arte combativo. Los y las artistas que trabajaban con distintos medios y diferentes fines se asociaron (fotógrafos, ambientalistas, neomuralistas, performers, los que realizaban libro-objeto o arte-objeto, la poesía urbana, el grabado con contenido social, entre otros) [...] Se rebelaron contra la producción mercantilista del arte [...] Se salieron de los espacios cerrados como museos y galerías y realizaron eventos en la calle para tener comunicación con un público más amplio.¹⁶

La coincidencia entre este proceso de cambio en el ámbito profesional del arte y el desarrollo del feminismo en México, formó parte de la coyuntura que contribuyó a delinear el contexto socio-histórico en el cual se gestó lo que pocos años más tarde constituiría el movimiento artístico feminista de México, que terminaría de fraguar durante la primera mitad de la década de los ochenta.

Entre las artistas más destacadas de esta generación que se integraron a los grupos durante la segunda mitad de los años setenta se encuentran Lourdes Grobet, (Proceso Pentágono); Magali Lara, (Grupo Março) y Maris Bustamante, (No grupo).¹⁷

Aún cuando en ninguno de los grupos se trató directamente la temática del género, las artistas comenzaban a abordar, en su producción individual, tópicos que hasta entonces habían representado importantes tabúes -como lo íntimo y lo privado- a través de planteamientos relacionados con cuestiones autobiográficas, de manera absolutamente novedosa para la época.

Algunas se habían hecho eco de los fundamentos del feminismo. Tal fue el caso de artistas como Magali Lara, Carla Rippey, Rowena Morales, Lourdes Grobet, Maris Bustamante y Mónica Mayer, quienes, además de concentrarse en su producción individual, colaboraron conjuntamente en diversos proyectos colectivos, aún sin configurar un grupo feminista como tal.

¹⁶ Villegas Morales, Gladys, *Los Grupos de Arte Feminista en México*, julio 30, 2008, en Gladys Villegas M's Weblog [publicación en línea] Disponible en Internet en: <http://gladysvillegasm.wordpress.com/2008/07/30/los-grupos-de-arte-feminista-en-mexico/> [con acceso el 27 de noviembre de 2013]

¹⁷ Para una información más detallada acerca de la Generación de los Grupos consúltese: Sánchez, Alma B., *La intervención artística en la ciudad de México*, México, CONACULTA/Instituto de Cultura de Morelos, 2003; y Mayer, Mónica, *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, México, CONACULTA-FONCA/avj ediciones/Pinto mi raya, 2004.

Magali Lara, quien perteneció al grupo Março, formado en 1979, desarrolló un discurso con tintes autobiográficos en torno a la intimidad y la vida privada, utilizando imágenes del mundo doméstico transformadas mediante una atmósfera poética invadida por textos manuscritos.

Su producción se caracterizó por la utilización de diversos medios que van desde la gráfica, la pintura y la fotografía hasta la instalación, pasando por el collage, el arte correo, el arte objeto y el libro de artista, medio en el que pudo explotar con amplitud el recurso de la palabra escrita inserta en la imagen que ha distinguido desde entonces su obra.

Este recurso, también utilizado por el grupo Março en sus intervenciones en la vía pública, era una práctica novedosa en el ámbito de la plástica mexicana, tanto como las alusiones directas a la sexualidad femenina que conformaron una de las principales temáticas abordadas por Lara durante esa época y que le valieron algunas críticas.

Carla Rippey se inició en la serigrafía realizando carteles para el movimiento feminista norteamericano en Boston¹⁸. Arribó a México en 1973 y se incorporó al grupo Peyote y la Compañía a finales de la década¹⁹.

A través de su obra, centró su discurso en la imagen del cuerpo femenino como estrategia de construcción de una identidad sexual propia. Más allá de una elaboración meramente erótica, el cuerpo en la obra de Rippey remite a la introspección propia de la esfera íntima de la mujer, representada por la vulnerabilidad que la desnudez sugiere.

Rowena Morales, que se unió al grupo de “trabajadores de la cultura” -como ellos mismos se autodenominaban- conocido como Proceso Pentágono, abordó asimismo temáticas relacionadas con la condición de la mujer, como la sexualidad y el erotismo, a través de representaciones corporales más cercanas a lo metafórico, donde “la figura femenina resultó un vehículo medular para poner énfasis en la conciencia del propio cuerpo y plantear el erotismo como recuperación de su ser y de su identidad personal”.²⁰

Lourdes Grobet, que también perteneció al grupo Proceso Pentágono y que es ampliamente conocida por su trabajo de documentación fotográfica del mundo de la lucha libre en México,

¹⁸ Rippey, Carla; *Carla Rippey currículum*, 10 de agosto de 2007, en *el uso de la memoria* www.carla-rippyey.blogspot.mx [publicación en línea] Disponible en Internet en: <http://carla-rippyey.blogspot.mx/2007/08/carla-rippyey-curriculum.html> [con acceso el 27 de noviembre de 2013]

¹⁹ Debroise Olivier, “El dandy kitsch” en Debroise, Olivier, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México, UNAM, 2006.

²⁰ Zamora, Lorena, *El desnudo femenino, una visión de lo propio*, México, INBA/CENIDIAP, 2000. p. 88

también enfocó gran parte de su obra en el discurso feminista. En su serie fotográfica de luchadoras, Grobet no sólo retrata a estas peculiares heroínas populares, sino que las ubica como representativas luchadoras sociales. En *La doble lucha*, donde muestra la imagen de una enmascarada dando biberón a su bebé, Grobet se adentra en el discurso crítico aludiendo a la doble jornada de trabajo femenino.

Aunque es mucho más conocida por su obra fotográfica, Lourdes Grobet también incursionó en el performance y ha colaborado en diversas propuestas interdisciplinarias.²¹

Maris Bustamante, una de las artistas más representativas y prolíficas del arte feminista en México, trabajó con el No-grupo desde su fundación en 1977 hasta su disolución en 1982. Sin embargo, la estructura misma del No-grupo le permitió siempre el desarrollo de una producción individual.

Aunque trabajó con toda clase de medios, incluidos los tradicionales, se inclinó siempre por la utilización de los no convencionales como la instalación, la ambientación y, muy particularmente, el performance, que ella designaba como *montajes de momentos plásticos*.

Feminista declarada, Bustamante abordó críticamente, a través del performance, temas como la teoría Freudiana acerca de *la envidia del pene*, la alienación relacionada con el trabajo doméstico, el erotismo y la pornografía, en un tono profundamente satírico. Un ejemplo es el *montaje de momentos plásticos* titulado *¡Caliente-caliente!*, realizado por el No-grupo en el Museo de Arte Moderno en 1982, en el que la artista utilizó una fotografía donde aparece con la figura de un pene en el lugar de la nariz, y distribuyó entre el público asistente máscaras con esa fotografía etiquetadas con un letrero que decía: "herramienta de trabajo". Maris Bustamante aducía que, si la mujer sublima su complejo de castración a través de la aproximación a las labores intelectuales, -según apuntó Freud-, y si la capacidad, la aceptación social y el éxito de un ser humano dependen del hecho de poseer y portar dicho órgano -como insinúa la teoría psicoanalítica- a ella le bastaba con ponérselo. "No es que quiera ser hombre, es un instrumento de trabajo, si para hacerla me lo tengo que poner para que me acepten, pues me lo pongo [...]"²²

²¹ Mayer, Mónica *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, México, CONACULTA-FONCA/avj ediciones/Pinto mi raya, 2004. p.19

²² Vázquez Mantecón, Álvaro; (1994) *Los grupos: entrevista a Maris Bustamante*, México, D. F., programa video-catálogos, México, Museo de Arte Álvaro y Carmen T. De Carrillo Gil.

Como acertadamente señala Araceli Barbosa: “En su alegoría Freudiana sobre la *envidia del pene*, Bustamante consigue resaltar con la sinécdoque el símbolo del “falo” como el significante por antonomasia del privilegio del poder del varón en la sociedad falocéntrica”.²³

El performance fue un recurso que no sólo le permitía acceder momentáneamente a la vida cotidiana del espectador e incidir de algún modo en ella, sino que le permitía invitarlo a la reflexión y a la participación activa. Algunos de sus performances incluso fueron transmitidos por televisión, como *La patente del taco* y *Las amas de casa*, en el que también participó Mónica Mayer. Éste último se emitió en 1983 en el programa *Hoy mismo*, conducido por Guillermo Ochoa, y tuvo una audiencia de millones de espectadores.²⁴

Mónica Mayer, por su parte, se matriculó en la Academia de San Carlos en 1972 y poco más tarde se integró al movimiento feminista de México.

Su profundo compromiso con este ideario político, aunado a su férrea vocación artística, no sólo la llevaron a la militancia, sino que la impulsaron a ingresar al Feminist Studio Workshop en el Woman’s Building de Los Ángeles, California, en el año de 1978.

Su estancia en el Woman’s Building resultaría determinante en su formación como artista declaradamente feminista y más tarde en la conformación de los grupos feministas que comenzaron a configurarse a su regreso a México, a principios de la década de los ochenta.

La enseñanza en el Woman’s Building incluía la aplicación de una serie de herramientas teórico-prácticas que habían sido directamente extraídas del movimiento feminista y que constituyeron una parte crucial de su programa educativo.

El movimiento artístico feminista de los Estados Unidos, que había sido fundado por la artista Judy Chicago y la historiadora Arlene Raven²⁵, retomó algunos de los principios y estrategias que el feminismo radical había difundido durante la década de los sesenta, principalmente la tesis que revolucionó “la teoría política al analizar las relaciones de poder que estructuran la familia y la sexualidad”²⁶, sintetizada en el slogan *lo personal es político*, y la práctica del pequeño grupo, también conocida como grupos de autoconciencia (*consciousness-raising*), misma que consistía en que las integrantes hablaran de su experiencia personal acerca de la

²³ Barbosa, Araceli; *Op. cit.*, p. 56

²⁴ Una descripción detallada de este y otros performances de Bustamante se encontrará en Barbosa, Araceli, *Op. cit.*, pp. 51-70

²⁵ *Ibid.*, p.45

²⁶ De Miguel, Ana; *Los feminismos a través de la historia. Capítulo III. Neofeminismo: los años sesenta y setenta*, en *Mujeres en red. El periódico feminista* [publicación en línea]. Disponible desde internet en: <http://www.mujeresenred.net/historia-feminismo3.html> [con acceso el 27 de noviembre de 2013]

opresión con el propósito de crear conciencia de que la problemática individual entraña, en muchos sentidos, una problemática social, y de que la transformación política implica también una reinterpretación de la vida propia.

Otro de los elementos que, desde la militancia feminista, incidieron profundamente en el proceso educativo de las artistas en el Woman's Building, fue el activismo político, que se desbordó en manifestaciones públicas en las que se llevaban a cabo actos de denuncia y protesta. Surgieron algunos grupos artísticos de perfil profundamente politizado. Tal fue el caso del grupo *Ariadne: A Social Art Network*, con el que Mónica Mayer colaboró en algunos proyectos de acción social: "Uno de ellos fue *Making it Safe*, y su objetivo fue reducir el índice de violaciones en la comunidad de Ocean Park organizando exposiciones, mesas redondas, performances, sesiones de denuncias públicas, clases de defensa personal y cualquier otra cosa que creara conciencia entre el público."²⁷

Otro de los eventos importantes que se llevaron a cabo durante su estancia en California, fue la inauguración del *Dinner Party* de Judy Chicago en 1979, que se acompañó de un proyecto paralelo de Suzanne Lacy titulado *International Dinner Party*:

Lacy [...] convocó a mujeres de todo el mundo a organizar una cena en honor de una o varias mujeres importantes de su comunidad. En México se efectuó una para festejar a Adelina Zendejas, Amalia Castillo Ledón y Concha Michel. En el museo, Lacy tenía un enorme mapa del mundo con pequeñas banderillas en cada ciudad de la que recibía un telegrama avisando de una cena-homenaje.²⁸

Aunque Mónica Mayer ya había desarrollado una significativa obra individual en torno al feminismo antes de su estancia en el Woman's Building, esta experiencia le aportó una formación más amplia y sólida, a la vez que le permitió afianzar su postura y crear lazos con otras artistas del medio tanto nacional como internacional.

A su regreso a México, Mayer inició, en 1983, un curso de arte feminista en la Academia Nacional de San Carlos, mismo que propiciaría la conformación de los grupos feministas que se originaron a principios de los años ochenta:

[...] nos abocamos a investigar la situación de las artistas en México, a estudiar diversos aspectos teóricos del arte feminista y a desarrollar nuestro trabajo creativo utilizando las técnicas que aprendí en

²⁷ Mayer, Mónica; "De cómo un día me dí cuenta que yo sin el feminismo no puedo vivir", en Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, p.404

²⁸ *Ibid.*, p.405.

Estados Unidos. Después de un año, decidimos que era importante formar un grupo de arte feminista y en 1984 nació Tlacuilas y Retrateras.²⁹

Ana Victoria Jiménez, Karen Cordero, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Nicola Coleby, Consuelo Almeda y Marcela Ramírez integraron el grupo.

La fiesta de quince años fue el tema que seleccionaron para la realización de su primer proyecto artístico. Después de meses de trabajo de organización, y tras convocar a varios miembros de la comunidad artística, críticos, medios de comunicación y vecinos de la Academia, en agosto de 1984 se llevó a cabo el evento titulado *La fiesta de quince años*. “El día de la fiesta, a la entrada de la academia, la *Victoria de Samotracia* recibió al público vestida de quinceañera entre nubes de hielo seco”.³⁰ El evento integró diversos proyectos: una exposición, lecturas de poesía, la presentación de una obra de teatro y varios performances, dos de los cuales estuvieron a cargo de *Polvo de gallina negra* y otro más fue realizado por *Bio-arte*, ambos grupos de arte feminista que también se conformaron en 1983.³¹

La propuesta de este proyecto era invitar a la reflexión acerca de los orígenes y el significado de esta tradición tan arraigada en nuestra sociedad, a través de un evento de gran magnitud que involucrara activamente a un número considerable de artistas, intelectuales y participantes de la comunidad en general. A través de él se planteó un cuestionamiento acerca de los contenidos profundos de una costumbre que, entre otras cosas, exhibe a la mujer como objeto disponible para una transacción y cuyo significado como rito de iniciación escapa a la inmensa mayoría de sus practicantes. Sin embargo la crítica, que por aquella época carecía de suficientes herramientas teóricas para el análisis de este tipo de evento, en general se mostró desfavorable. El grupo se desintegró poco tiempo después.

Bio-arte se formó a partir de una propuesta de representación de los procesos y transformaciones biológicas de la mujer y estuvo integrado por Nunik Sauret, Guadalupe García, Laita, Roselle Faure y Rose van Lengen. Utilizaron como medios para la realización de sus proyectos principalmente la gráfica, la pintura, la instalación y el performance. Aunque *Bio-Arte* tuvo colaboraciones en algunos proyectos conjuntos –como *La fiesta de quince años*, en el que participó con un performance titulado *Nacida entre mujeres*- su duración fue muy corta.

²⁹ *Ídem*.

³⁰ Mayer, Mónica; *Op. cit.*, p. 30

³¹ Para una descripción detallada del evento consúltese Barbosa, Araceli; *Op. cit.*, pp. 100-113; Mayer, Mónica, “De cómo un día me dí cuenta que yo sin el feminismo no puedo vivir”, en Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda (comp.) *Op.cit.*, pp.405-407 y Mayer, Mónica, *Op.cit.* pp. 29-33

Destaca entre sus integrantes Nunik Sauret, quien centró su discurso de representación del cuerpo femenino en el tema de la sexualidad y el erotismo.

Sin duda, el grupo feminista más importante que se formó en nuestro país fue *Polvo de Gallina Negra*. En sus inicios estuvo integrado por Mónica Mayer, Maris Bustamante y Herminia Dosal, sin embargo, esta última lo abandonó poco tiempo después.

A diferencia de los otros grupos de arte feminista, que tuvieron una corta duración, *Polvo de gallina negra* desarrolló su trabajo por un periodo de aproximadamente diez años, durante los cuales sus dos integrantes, individual y conjuntamente, se dedicaron a una labor de concientización y crítica de los roles de género habituales que tradicionalmente se asumen como “naturales” por la sociedad.

“Los objetivos de PGN eran: Analizar la imagen de la mujer en el arte y en los medios de comunicación, estudiar y promover la participación de la mujer en el arte, crear imágenes a partir de la experiencia de ser mujer en un sistema patriarcal, basadas en una perspectiva feminista y con miras a transformar el mundo visual y así alterar la realidad”.³² Estos objetivos se transformaron en principios que han regido el quehacer artístico de ambas artistas a lo largo de toda su carrera.

*El respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz*³³ fue el primer performance que presentaron durante una marcha contra la violación en el hemicycle a Juárez en octubre de 1983, y consistió en la elaboración de una pócima, (de la que posteriormente se repartieron sobres entre los asistentes), para causar “mal de ojo” a los violadores. La receta apareció en varias publicaciones y en televisión.

Las mujeres artistas o Se solicita esposa fue un proyecto que el grupo realizó en 1984 y que inició con la presentación de un performance que, bajo el mismo título, se realizó en la Biblioteca de México. El proyecto consistió en impartir una serie de treinta conferencias *performanceadas* en diversas instituciones educativas del Estado de México con el fin de promover:

[...] temas feministas utilizando como punto de partida las imágenes. Así, las fotos de las luchadoras de Lourdes Grobet nos daban pie para hablar de las mujeres golpeadas; los dibujos de los diarios de infancia

³² Mayer, Mónica; *Op.cit.*, p.30

³³ Mayer, Mónica; “De cómo un día me dí cuenta que yo sin el feminismo no puedo vivir”, en Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda (comp.) *Op. cit.* p.410.

de Magali Lara, de la educación de las niñas; el trabajo de Maris para hablar del erotismo; el mío para referirnos a la violación, y el de Ana Victoria Jiménez, respecto al trabajo doméstico.³⁴

¡Madres! fue quizá el proyecto más importante y representativo de *Polvo de Gallina Negra*. Realizado durante 1987, *¡Madres!* constituyó un largo proceso de trabajo que las artistas definieron como “proyecto visual”, mediante el cual se propusieron superar los límites entre el arte y la vida integrando a él lo que en ese momento constituía su propia experiencia en torno a la maternidad. La pieza consistió en una serie de proyectos que se realizaron a lo largo de varios meses y comenzó con un envío de arte correo a la comunidad artística, a las feministas y a los medios, en donde planteaban diversos aspectos de la maternidad. Paralelamente, organizaron el concurso “*Carta a mi madre*”, en el que convocaban al público “a escribir una carta con todo lo que hubieran querido decirle a su madre, pero no se habían atrevido”.³⁵

Después llevaron a cabo una serie de performances en diversas instituciones, dos de los cuales se realizaron para la televisión. En uno de estos últimos, Guillermo Ochoa, conductor del programa *Nuestro mundo*, fue nombrado por las artistas *Madre por un día* después de haberle colocado una panza de unicel, un mandil y una corona de “reina del hogar”.

El complejo proyecto *¡Madres!* abrió canales para hablar de temas que, con respecto al estereotipo femenino son aún hoy día considerados tabú. A través de él, *Polvo de Gallina Negra* señaló algunos de los aspectos negativos de la maternidad -que por lo general son negados u ocultados-, para cuestionar y confrontar el estereotipo cultural que más bien corresponde a una idealización en muchos aspectos y que torna invisible a la mujer real, además de mantenerla en una posición desventajosa dentro de la estructura androcéntrica. Por otra parte, al abordar el tema del trabajo doméstico y descontextualizar al ama de casa transformándola en un personaje, evidenciaron, a partir del retrato irónico, aspectos de la vida cotidiana que por lo general permanecen ocultos en un rincón de la vida privada que es casi absolutamente ignorado por los varones.

¡Madres! finalizó con la exposición *Novela rosa o me agarró el arquetipo* de Mónica Mayer en el Museo Carrillo Gil. Una vez concluido este proyecto, el grupo participó esporádicamente en algunas conferencias y performances hasta su desintegración en 1993.

Polvo de Gallina Negra fue el único grupo feminista que logró consolidarse como tal durante un largo periodo.

³⁴ *Ibid.*, p.408

³⁵ *Ibid.*, p.410.

Aunque la conformación de los grupos de artistas feministas fue parte de un proceso de autoconciencia que se desarrolló durante la década de los setenta y del que tomaron parte varias artistas, lo más común entre ellas fue la participación en proyectos conjuntos fuera de las agrupaciones. Así, a partir de *Collage Íntimo*, la primera exposición expresamente feminista que fue presentada en la Casa del Lago en 1977 y en la que participaron Rosalba Huerta, Lucy Santiago y Mónica Mayer, las exposiciones colectivas y las colaboraciones en proyectos nacionales e internacionales entre mujeres artistas fueron lo más común.

Durante los ochenta, la mayoría de las artistas continuaron con sus proyectos individuales, (aunque no todas con una propuesta abiertamente feminista o de género), y se mantuvo el trabajo conjunto sin constituir un grupo formal.

Más que centrarse en el problema de la representación, las artistas feministas se enfocaron, durante este periodo, en el señalamiento y la denuncia pública de los estereotipos sexuales, en un trabajo social de concientización y cuestionamiento de los roles de género establecidos y en la ruptura real y simbólica de los mismos mediante sus acciones.

El trabajo que realizaron los grupos de artistas feministas fue un esfuerzo significativo por fracturar paradigmas importantes respecto a los estereotipos femeninos. Se trataba de una lucha que debía librarse en la esfera pública para incidir en la esfera privada y viceversa. Algunos de los principales puntos que abarcó esta batalla fueron:

1. El esfuerzo por apropiarse del discurso en torno a cuestiones relacionadas con la sexualidad y la forma de ejercerla, lo que implicaba una desestabilización de las esferas pública y privada,
2. La ruptura con el estereotipo femenino heredado de la cultura judeocristiana,
3. La ruptura del paradigma de la maternidad.

Así, temas como el erotismo y la sexualidad, el aborto, la maternidad, el trabajo doméstico y la violencia sexual, fueron ampliamente abordados a través de un discurso visual, elaborado por mujeres, hasta entonces inédito en el panorama artístico del país, mismo que marcaría una pauta para el posterior desarrollo del Arte de Género en México.

1.3. Arte de género en México en la década de los noventa.

La producción artística en México dejó de ser apoyada después del 68, cuando lxs artistas comenzaron a distanciarse del discurso nacionalista difundido por el Estado, (cuyo registro de la historia del arte en México se detenía en el movimiento de Ruptura), y a emplear medios no objetuales como soporte estructural de un discurso de protesta política y social. Lxs artistas entonces tuvieron que buscar y generar espacios alternativos a las instituciones oficiales.

El ambiente represivo que caracterizó al periodo posterior al 68 no se limitó al ámbito de lo político, sino que invadió también la esfera cultural:

[...] además de la persecución política misma, la crisis de 1968 marcó el inicio de una etapa de represión cultural, centrada especialmente en las manifestaciones de contracultura juvenil que el régimen identificó con el desafío de los estudiantes al autoritarismo. De ahí que la contracultura juvenil, y en especial el rock, hayan sido censurados y operaron de un modo más o menos subterráneo hasta muy entrados los ochenta³⁶

El fenómeno de los grupos, durante los setenta, respondió a esta represión como una manera de sostener y fortalecer el movimiento artístico fuera del marco institucional.

Así como la generación de La Ruptura había echado abajo aquello que José Luis Cuevas denominó “la cortina de Nopal”, la Generación de los Grupos marcó un hito en la historia del arte en México, no sólo porque contribuyó a romper con la cultura oficialista que había terminado por absorber al abstraccionismo, sino por que impulsó el posterior desarrollo del trabajo de lxs jóvenes artistas de los noventa. Su influencia sobre la generación más joven se generó, en gran medida, gracias a que varixs de lxs integrantes de los Grupos se involucraron directamente en la formación de éstos jóvenes, impartiendo clases tanto en talleres independientes como en escuelas de arte.

Su postura fuertemente politizada desembocaría en algunos de los discursos en torno a la identidad que caracterizaron los años ochenta, como los referentes a las cuestiones de género, que coexistieron con el de un neomexicanismo relacionado con la recuperación de la identidad nacional. El ámbito artístico mexicano no escapó a la seducción del espíritu posmoderno, que contrapuso al modelo universalista del periodo moderno sus reflexiones en torno a la

³⁶ Debroise, Olivier y Medina, Cuauhtémoc; “Genealogía de una exposición” en Debroise, Olivier, *La era de la discrepancia*. *Op.cit.*, p. 21.

diversidad y la diferencia, asociadas a los discursos sobre sexo, raza y clase social y no exentas de la influencia de las teorías feministas.

Durante los ochenta, algunas estrategias feministas comenzaron a reproducirse –consciente o inconscientemente- en la obra de artistas interesados en desarrollar el tema de la identidad. Tal fue el caso de artistas como Adolfo Patiño (integrante del grupo Suma), quien utilizó su trabajo en torno al cuerpo masculino como una táctica para contraponer al estereotipo una imagen basada en la reflexión acerca de una masculinidad personal; o el de artistas como Nahum B. Zenil y Julio Galán que, mediante la exhibición abierta de su homosexualidad, remontaron la problemática de la identidad gay. Podría decirse que el neomexicanismo incluso se apropió de estrategias feministas como la representación del cuerpo a modo de deconstrucción y afirmación de la identidad. Según Osvaldo Sánchez:

El neomexicanismo pervierte el uso moderno del cuerpo como alegoría nacional, cuyo ideal físico del mestizo mexicano –de una masculinidad sobreexpuesta- inscribió por décadas nuestra pertenencia territorial. La apropiación deliberada de este cuerpo simbólico por parte del neomexicanismo, propició hacer explícito en lo político el discurso del cuerpo como portador de la identidad individual. Se trata de una desnacionalización –sustracción al dominio del Estado-Nación- de la representación del cuerpo, y el replanteamiento de su valor icónico ahora como cuerpo propio, autolegitimado, en la trama del discurso público.³⁷

Los ochenta suponen el periodo en que las diferencias entre los conceptos de sexo y género empiezan a cobrar mayor importancia, en que las distinciones entre los discursos feministas y de género comienzan a perfilarse en el ámbito del arte mexicano.

Aunque desde los años sesenta las teóricas feministas -retomando las primeras reflexiones sobre el tema planteadas por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo-*, comenzaron a exponer la cuestión de las disparidades de género como consecuencia de constructos socioculturales, es en este periodo en el que dicho planteamiento resultaría crucial para la lucha gay, que coexistía con la batalla feminista; así como para la elaboración de los discursos de identidad de género en el arte, porque permitió reconsiderar las múltiples posibilidades que la noción de género dejaba abiertas y mediante las cuales era posible trascender la estrecha concepción hegemónica de una sexualidad humana de carácter binario y exclusivamente heterosexual.

En México, donde la primera marcha del orgullo gay a finales de los setenta significó el inicio de una nueva apertura hacia las cuestiones de género, se abrieron espacios que apoyaron el

³⁷ Sánchez, Osvaldo, "El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización", *Curare*, núm. 17, enero-junio de 2000, pp.138-139,

movimiento por los derechos de los homosexuales y lesbianas, como la Semana Cultural Lésbico-Gay, para la que año con año se organizaron exposiciones desde mediados de los ochenta hasta principios del nuevo milenio en el Museo Universitario del Chopo, o las exposiciones presentadas en los noventa con la temática del SIDA, como *100 Artistas contra el Sida* (Centro Cultural San Ángel, 1992 y 1995) y las organizadas por la Asociación Cultural Unidos Contra el Sida, también en el Chopo.³⁸

Aunque el trabajo que se exhibía en estas exposiciones era casi exclusivamente pictórico, la naturaleza misma de la temática estaba centrada en el discurso en torno al cuerpo y a la problemática en cuanto a la representación del mismo.

Desde el momento en que comienzan a surgir las cuestiones de género en el arte, lxs artistas recurrirán, generalmente, a una o ambas de las siguientes vías para abordar el tema: la vía representacional y/o la que involucra directamente el cuerpo del artista. En los dos casos, el cuerpo suele ser el referente en torno al cual se estructura el discurso.

Si bien las artistas feministas durante los setenta y ochenta utilizaron ambos recursos, el proceso mismo de politización del arte, que las llevó a preferir el empleo de lenguajes no convencionales con el objeto de incorporar el arte a la vida cotidiana e insertar su discurso en la esfera pública, las inclinó significativamente hacia el performance.

Aún cuando la lucha feminista había alcanzado una resonancia significativa en varias esferas del ámbito público y privado, y las artistas feministas Mónica Mayer y Maris Bustamante habían realizado durante más de diez años una intensa labor de concientización en torno a la problemática de las mujeres, el impulso diversificador que invadió la atmósfera a finales de los ochenta culminó en un periodo en el que las luchas sociales se fueron atomizando mientras varios de sus discursos contestatarios parecían disolverse en la vorágine globalizadora que arribó con la década de los noventa. Paulatinamente, los discursos feministas comenzaron a aparecer, en ciertos ámbitos sociales y culturales, como "superados" y cada día más en desuso; como una lucha trascendida por la pluralidad que caracterizó el periodo posmoderno. El ámbito artístico no fue la excepción y esta actitud de desdén hacia el tema fue la que prevaleció durante los noventa. A decir de Mónica Mayer:

[...] hay una gran cantidad de excelentes artistas jóvenes nacidas entre los sesentas y los setentas que empezaron a destacar en la última década del siglo XX. Ellas nacieron durante el

³⁸ Mayer, Mónica, *Op. cit.*

surgimiento de un feminismo que muchas de sus mamás acogieron, [...] nacieron durante la revolución sexual, pero el SIDA las ha obligado a practicar el sexo seguro. Su adolescencia se vio rodeada por la desilusión y el desengaño generados por el derrumbe de las utopías. Su vida está marcada por la larguísima crisis económica nacional, por una sociedad civil que surgió entre los escombros del terremoto de 1985, por el neoliberalismo y su Tratado de Libre Comercio con todo y la imitación de programas culturales estadounidenses como el sistema de becas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes al que ya se acostumbraron. No es difícil pues, entender que su visión difiera de la de generaciones anteriores y que parezca desordenada, desordenadora. Es como si la falta de límites en esta sociedad medio abierta a golpes durante los últimos veinte años les impidiese tomar posiciones más radicales, tanto en lo artístico como en lo político.³⁹

En efecto. Nuestra generación creció con la crisis. Heredó de sus padres y escuchó de sus maestros la prédica de las utopías y la promesa de un mundo mejor, envueltas en los aterradores relatos del genocidio en que habían culminado los movimientos de resistencia estudiantil del 68. Vivimos nuestra infancia bajo una constante amenaza que se mantuvo latente en medio del transcurrir de cada uno de nuestros días durante la Guerra Fría, alimentando la mítica imagen de “alguien” que en cualquier momento podía “apretar el botón”. Muchas crecimos también en medio de una lucha feminista a partir de la cual nuestras madres libraron una batalla campal en el corazón de nuestros propios hogares, no sólo con nuestros padres, sino también con sus propias madres y hasta consigo mismas, y pertenecemos a la primera generación de hijxs de padres divorciados. Crecimos contemplando una serie escalonada de derrumbes que como efecto dominó se sucedieron uno al otro y que comenzaron con la primera gran devaluación de nuestra moneda en el año de 1976 y culminaron con el actual colapso del sistema económico global, pasando por el que desintegró a nuestras propias familias con los primeros divorcios en México, el del centro histórico del D.F. durante el terremoto del 85, la caída del muro de Berlín y el desplome de las Torres Gemelas, y con todos ellos, el de nuestras ilusiones acerca de aquella vieja promesa de “un mundo mejor”. Lo que es más: cuando pensamos que nada podía ser peor que setenta años de dictadura priísta, el ascenso de la derecha mexicana al poder mediante un simulacro democrático mal llamado “alternancia” y el regreso del PRI a la presidencia, nos han convencido de todo lo contrario.

Aunque algunas de nosotras nos identificamos con el feminismo, o con cualquiera otra de las múltiples luchas políticas y sociales que se libran en la actualidad, en un mundo en el que hay

³⁹ Mayer, Mónica; *Op. cit.*, p.45

tanto que defender, quizá muchas otras no encontraron razones para lidiar en medio de tanta ruina. Lo cierto es que, detrás de cada una de esas identificaciones u omisiones evasivas, siempre hay un motivo de índole netamente personal, o como afirma la misma Mónica Mayer: “[...] si bien para nosotras “lo personal era político”, para las artistas noventeras “lo político es personal”⁴⁰.

Por otra parte, el incremento en las filas de mujeres artistas en México coincide con el fenómeno de la diversificación: en este periodo se multiplican tanto los medios como los temas, y algunas artistas utilizan varios medios y/o abordan distintas temáticas para la elaboración de sus discursos.

Entre las artistas de este periodo destacan Silvia Gruner, Mónica Castillo, Patricia Soriano, Sofía Taboas, Minerva Cuevas y Teresa Margolles, entre otras.

Aquí es importante hacer una distinción entre tres tipos de mujeres artistas:

1. Artistas que se asumen como feministas, como es el caso de algunas de las que pertenecen a la Generación de los Grupos, como Carla Rippey, Magali Lara, Nunik Sauret, Maris Bustamente y Mónica Mayer; o de artistas más jóvenes como Elizabeth Romero, Lorena Wolffer y Laura García.
2. Artistas que manejan un discurso de género en su obra, pero que no se asumen como feministas, como Mónica Castillo y
3. Artistas mujeres que no manejan exclusivamente un discurso de género ni se asumen como feministas, como Minerva Cuevas o Teresa Margolles.

Si bien el género no fue un tema central en el ámbito artístico de los noventa en México, es posible rastrear la influencia del feminismo en el trabajo de algunxs artistxs, principalmente mujeres; en particular en el de aquellas que han elegido el performance como su principal medio de expresión.

Aún cuando existen ejemplos de varones que han abordado el tema del género, (como el chicano Guillermo Gómez Peña), nos enfocaremos en el trabajo realizado por mujeres, porque es aquí donde se perciben más claramente las repercusiones del arte feminista que le antecede.

Durante esta última década del siglo, varias artistas retomaron el performance como un medio que les ha permitido estructurar una argumentación personal al apropiarse de la riqueza

⁴⁰ Mayer, Mónica; *Op. cit.*, p.76

semántica que aporta la utilización del cuerpo, a la vez que un acercamiento directo con el espectador. Entre ellas encontramos a Elizabeth Romero, Lorena Orozco, Elvira Santamaría, Katia Tirado, Andrea Ferreyra, Katnira Bello, Lorena Wolffer, Rocío Boliver y Emma Villanueva, entre otras que, a diferencia de las artistas de generaciones anteriores, han contado con la posibilidad de acceder a apoyos para la producción no-objetual como los que, en la primera mitad de la década, comenzaron a ser otorgados por el FONCA; así como con espacios como *ExTeresa: Arte Alternativo* (hoy *X-Teresa: Arte Actual*), que por aquel entonces abrió dos importantes programas destinados a promover el performance: el *Concurso de Performance* y el *Festival Internacional de Performance*.

De entre las artistas de acción que abordan abiertamente las cuestiones de género, es destacable el trabajo de Elizabeth Romero, Lorena Wolffer y Laura García.

Elizabeth Romero es una artista comprometida con la lucha de las mujeres, que ha utilizado su cuerpo como un vehículo de transformación personal, con la conciencia de que:

Cada mujer que ha enfrentado el poder masculino y ha logrado obtener un espacio, hacer escuchar su voz, firmar con su nombre, acceder a la educación, elegir algo (carrera, oportunidad o no de casarse, tener hijos o no, en qué gastar su dinero, cómo vestirse) ha modificado su vida, su mentalidad y también su apariencia y su representación, de manera tal que su cuerpo revela estos rasgos. Y también cada mujer que obtiene logros, le allana el camino a las que vienen atrás, socialmente contribuye a la modificación de paradigmas.⁴¹

Ha recurrido al empleo de la sangre como un elemento para referirse a los ritmos periódicos de nuestros cuerpos y ha realizado acciones que van desde imprimir su cuerpo desnudo bañado en tintura de betabel sobre un lienzo, hasta tatuarse o realizarse perforaciones en los genitales.

Se ha desempeñado también como docente y se ha dedicado al trabajo de divulgación del arte a través de ensayos y documentación de la memoria reciente en este ámbito.

Laura García, quien se define a sí misma como “sujeto femenino feminista”⁴², parte de una visión sociológica para elaborar su trabajo, que abarca desde el performance y la instalación hasta la documentación de expresiones artísticas actuales como al arte de la calle y la participación en acciones de carácter social y político. La estructura teórica de su trabajo está

⁴¹ Romero Betancourt, Elizabeth; “Mujer Dermis”, en García, Laura, *Desbordamientos de una periferia femenina*, México, Sociedad Dokins para las nuevas prácticas artísticas A.C., 2008, p. 134

⁴² García, Laura; *Op. cit.*, p.131

basada en “la reflexión de feministas como Luce Irigaray (feminista europea que revisa el uso del lenguaje asignado a las mujeres y cuestiona el valor de este)”⁴³ y Rosi Braidotti, quien propone un replanteamiento de los términos en que se concibe la realidad a partir de la revaloración de la experiencia subjetiva.

Lorena Wolffer, quien también se asume abiertamente como feminista, utiliza su propio cuerpo tanto para hacer una crítica explícita al uso y abuso de las formas de representación del cuerpo femenino, como para simbolizar con él un territorio que integra los sucesos sociales y políticos de la nación mexicana. Para Wolffer, su obra se basa “en “reconstruir” mi propio cuerpo como un receptáculo metafórico de información codificada para explicar mi posición como mujer dentro de sociedades en crisis”.⁴⁴

Tal ha sido su objetivo en piezas como *Mientras dormíamos*, en la que marcó sobre su cuerpo las heridas que presentaban los cuerpos sin vida de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, o en *If She is México, Who Beats Her Up? (Si ella es México, ¿quién la golpeó?)* que presentó en Washington y San Francisco en 1998. En ella recorrió una pasarela imitando a una top model, maquillada con golpes y moretones, mientras en audio se escuchaba la grabación de una sesión del Senado norteamericano en la que se trataban asuntos relacionados con México y los inmigrantes mexicanos. La intención en esta performance era “develar el significativo papel que Estados Unidos ha jugado en la crisis mexicana y comentar la “demonización” generalizada de los mexicanos dentro de ese país donde [...] frecuentemente somos percibidos como el gran enemigo público. [...] también es una crítica a la desventajosa posición de la mujer en ambos entornos”.⁴⁵

Uno de sus más conocidos trabajos de género es la serie de diez espectaculares titulada *Soy totalmente de Hierro*, que se exhibieron durante algún tiempo en ciertos puntos de la Ciudad de México en el año 2000 y que interpelaba el contenido sexista, clasista y fuertemente estereotipado de los mensajes (dirigidos al público femenino) de la por entonces popular campaña “Soy Totalmente Palacio”, de Ana María Olabuenaga de la agencia Terán⁴⁶.

⁴³ *Ibid.*, p.129

⁴⁴ Lorena Wolffer, entrevista de Ximena Bedregal para la revista *Creatividad Feminista*, citada en: *Algunas simbolizaciones en México del Cuerpo Femenino y sus Flúidos en las Artes Plásticas. Mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Tesis que para obtener el Título de Licenciada en Artes Visuales presenta Laura García Hernández, México, Unam, s/f pp.38-41

⁴⁵ *Ídem.*

⁴⁶ Mayer, Mónica; *Op.cit.*, p.54

En este trabajo, Wolfffer intentó insertar algunos puntos de la reflexión feminista al ámbito de la vida urbana recurriendo a las estrategias publicitarias.

Rocío Boliver es una artista que aborda la temática de la sexualidad de una manera exacerbada y hasta podríamos decir escatológica. *La Congelada de Uva*, como también se la conoce, se presenta a sí misma como un personaje cuya identidad gira en torno a una sexualidad exagerada, a partir de la cual realiza acciones que transgreden, violentan, o por lo menos cuestionan nuestras concepciones, creencias y prejuicios en torno a la sexualidad y nuestra forma de relacionarnos a partir de ella.

Toda vez que su trabajo puede inscribirse dentro de la categoría del género, la ambigüedad de su discurso hace difícil su interpretación. Así, por ejemplo, en el 2000 presentó una acción titulada *El arte de azotar*, en la que pidió a dos voluntarios que le golpearan el trasero, azuzándolos con la finalidad de que la golpearan cada vez más fuerte, hasta que uno de ellos la azotó de tal forma que cayó de bruces.

Finalmente, Lorena Orozco –integrante del grupo *19 Concreto*- y Andrea Ferreyra, son dos ejemplos de artistas que han planteado la cuestión del género aún cuando su trabajo no se centra exclusivamente en esta temática.

Hay algunas otras que raramente abordan el tema o que lo utilizan sólo como un referente en torno a determinada cuestión política. Sin embargo, los rastros del arte feminista y de género se encuentran en la estructura de gran parte del trabajo preformativo de varias artistas mexicanas, por ejemplo, cuando utilizan referencias a lo personal, a la esfera privada, para aludir a lo político, a lo público o cuando emplean el recurso literario (como leer cartas personales o diarios íntimos) dentro de sus performances.

En conclusión, la cuestión del género, durante los noventa, se centró en la crítica a los estereotipos de género con la intención de deconstruirlos, así como de evidenciar las estructuras patriarcales que fomentan y sostienen las relaciones de poder, todo ello a través de un discurso en torno al cuerpo o a partir del mismo, generalmente con la intención de trascender el nivel de la representación y proponer una nueva forma de asumir la propia identidad desde una postura crítica.

CAPÍTULO 2
ACERCA DEL ARQUETIPO FEMENINO:
DEFINICIONES DEL TÉRMINO

2.1. El arquetipo femenino como estereotipo cultural: *La Chica de Rojo*

El término arquetipo designa un modelo ideal, un paradigma que tiende a concebirse como universal. Cuando este modelo es asumido por la mayoría como un patrón de cualidades o de comportamiento social, se convierte en un *estereotipo*: un constructo socio-cultural capaz de condicionar la conducta de los individuos.

Dentro del proceso de construcción de los estereotipos de género en Occidente, ha sido fundamental la conceptualización binaria –y de este modo polarizada- de los arquetipos que habitualmente se asocian a cada uno de los sexos. Así, el arquetipo femenino se ha relacionado con la naturaleza, mientras que el masculino se vincula a la cultura. Este tipo de conceptualización ha determinado en gran medida las relaciones entre los sexos, y ha servido como base para la construcción del imaginario colectivo.

Aunque los estereotipos tienden a limitar y homogeneizar la conducta de los individuos a partir de cánones aparentemente simples y obvios, su desarrollo resulta en sí mismo complejo. Por un lado, tal desarrollo ha dependido de las reglamentaciones establecidas por quienes detentan los poderes hegemónicos, y por el otro, se ha vinculado a un proceso de asimilación por parte de las mayorías que tiende a fijar los estereotipos en el imaginario como esquemas de condicionamiento social, mismos que impiden que el individuo busque respuestas personales ante los estímulos que la vida cotidiana le presenta. Aquello que se ha transformado en norma social, acaba por percibirse como “natural”.

Los arquetipos se consideran universales porque parten de asociaciones primarias que se han hecho en casi todas las culturas con base en ciertas observaciones. Un ejemplo es la analogía entre el ciclo lunar y el periodo menstrual en la mujer, y por ende, la de lo femenino con la luna. Evidentemente, tanto estas asociaciones como las construcciones derivadas de ellas que conforman los estereotipos, son culturales y han sido utilizadas no sólo para sostener ideológicamente la supremacía del varón, sino también para restringir la subjetividad.

Aún cuando se puede afirmar que los estereotipos de género se han ido constituyendo a lo largo de la historia, es posible rastrear las bases de los que conforman el imaginario actual principalmente en la idiosincrasia de finales del siglo XIX y principios del XX, así como analizar parte de su evolución a partir de dicho periodo.

Según autores como Bram Dijkstra⁴⁷, durante la segunda mitad del siglo XIX Occidente inició una fuerte cruzada cultural de carácter misógino mediante la cual se pretendía detener el

⁴⁷ Dijkstra, Bram; *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1986, cap. VII, pp. 210-234.

avance de la mujer hacia la esfera pública. Esta campaña tuvo como principal sustento ideológico la teoría evolucionista de C. Darwin, que impulsó las ideas progresistas que invadieron prácticamente todas las esferas del conocimiento y el quehacer humanos, desde las diversas disciplinas científicas hasta las humanísticas.

La estrategia básica empleada en contra de la mujer fue precisamente la utilización de la idea que concibe al género como una estructura binaria de opuestos polarizados, tanto por lo que se refiere a la estructura de pareja –que necesariamente debía ser heterosexual-, como en lo que respecta a la supuesta “naturaleza” femenina. Así, la mujer sumisa, dispuesta a asumir sin protestas el rol asignado por los convencionalismos culturales dentro de la estructura familiar y social, llegó a representar el ideal femenino del “*ángel del hogar*”, mismo que la obligaba a permanecer en el ámbito de la esfera privada dedicada a ser esposa y madre, mientras que, en el otro extremo, la mujer que osaba transgredir los límites hacia la esfera pública, y que era percibida como una amenaza, simbolizó las fuerzas involutivas del mal que pretendían detener el progreso espiritual del hombre y arrastrarle, en un proceso degenerativo, hacia la destrucción de los “supremos ideales de la humanidad”.

Dentro de esta visión binaria, el varón (y todo aquello relacionado con lo masculino), representó evolución y progreso -la cultura, la civilización- mientras que la mujer (lo femenino, asociado a la naturaleza como antítesis de la cultura), simbolizó el retroceso, la degradación, la decadencia y la ruina, de modo que el avance de la civilización dependía del dominio del hombre sobre la naturaleza, es decir, de la subordinación de la mujer.

Las verdaderas razones que subyacen en el fondo de esta guerra antifemenina, dice Dijkstra, no son otras que el temor varonil a la competencia femenina en el lugar de trabajo, a lo que puede añadirse el temor a perder el control que la exclusividad en el manejo del poder económico otorgaba a los varones, tanto en la esfera pública como en la privada. Al buscar posicionarse fuera de la esfera privada, la mujer estaba cuestionando también la estructura de un sistema económico dentro del cual ella era una propiedad más entre los bienes del varón.

Como la construcción del imaginario social depende en gran medida de las imágenes -tanto literarias como artísticas- la importancia de las representaciones visuales ha sido crucial para delinear las figuras estereotípicas de la feminidad y la masculinidad. Así, a finales del siglo XIX, mientras el hombre era personificado como un ser en pos de la luz, la mujer llegó a ser representada como una enredadera, una hiedra trepadora empeñada en detener al varón en su camino a la trascendencia, sofocando su voluntad y atrayéndolo hacia la concupiscencia

terrenal, de modo que “las mujeres que se aferraban a los hombres y los arrastraban hacia abajo se convirtieron en uno de los motivos más reiterados en el arte de la década de 1890”.⁴⁸

La imagen de la mujer enredadera representaba la encarnación de las fuerzas degenerativas de la naturaleza y reflejaba también la idea, predominante en la época, de la mujer como personificación del pecado y como un ente parasitario absolutamente dependiente del hombre. Esta imagen derivaría finalmente en la popular figura de la mujer vampiro, que fue profusamente representada por la literatura y el arte del periodo y, más tarde, ampliamente difundida por la cultura de masas.

La pintura de finales del siglo XIX interpretó así los más profundos deseos, pensamientos y temores acerca de la mujer, sin embargo, no retrató mujeres reales, sino que utilizó imágenes estereotipadas de la mujer que representaban una amenaza para el hombre y que la asociaban con la naturaleza y los instintos.

Sin embargo, a principios del siglo XX, cuando el movimiento sufragista alcanzó su máximo apogeo, una nueva tendencia comenzó a manifestarse en la esfera del arte. Durante la primera década del siglo, los artistas retomaron y explotaron el desnudo femenino como en ningún otro periodo de la historia. Estos desnudos contrastan con las anteriores representaciones de las temibles enredaderas y mujeres vampiro; en ellos, la mujer suele aparecer como un ser sojuzgado e indigno, sin identidad y casi absolutamente carente de poder y voluntad.

En opinión de Carol Duncan, estas obras no sólo irradian la necesidad interna de reafirmación individual del artista, sino que reflejan en gran medida la atmósfera que impregnaba el contexto social de la época, en el que la tensión se había intensificado en la relación entre los sexos debido a la creciente lucha feminista que reclamaba la igualdad de derechos para las mujeres. En su ensayo *Virility and Domination in Early Twentieth Century Vanguard Painting* reflexiona acerca de la necesidad masculina de reivindicación viril y reafirmación de predominio sexual que en dichos desnudos proyectaron sus creadores:

Nunca antes las condiciones tecnológicas y sociales habían sido tan favorables a la idea de ampliar o extender los ideales liberales democráticos y humanísticos a las mujeres. Nunca antes hubo tantas mujeres y hombres declarando que el sexo femenino era humanamente igual que los hombres, culturalmente, políticamente e individualmente. La intensificada y frecuentemente desesperada reafirmación de la supremacía cultural masculina que permeó tan tempranamente la cultura del siglo XX, tan ilustrada en el culto al pene de las vanguardias, son tanto respuestas como intentos de negar las nuevas posibilidades que la historia estaba desplegando. Ellos

⁴⁸ *Ibid.*, p. 227

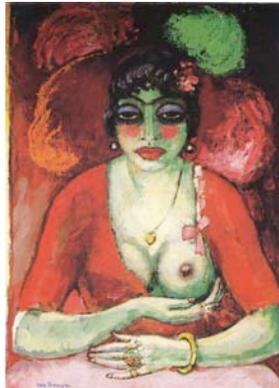
habían nacido en medio de este momento crítico de historia masculino-femenina y como tal, dieron voz a una de las más reaccionarias fases en la historia del sexismo moderno.⁴⁹

En este último tipo de representación, la voluntad y todo lo humano en la mujer es aniquilado en un acto de autoafirmación sexual del varón. Así, la amenazante mujer vampiro es transformada hasta ser reducida a objeto sexual.

Estos primeros prototipos -*la mujer enredadera, la mujer vampiro y la mujer-carne o mujer-objeto*- sentaron las bases para la construcción de los estereotipos femeninos que más tarde terminaron por invadir el terreno de la cultura visual a lo largo de todo el siglo XX. Un ejemplo de ello es el estereotipo, ampliamente difundido por los medios de comunicación desde los años treinta, encarnado por el versátil personaje al que denominaremos *la Chica de Rojo*.

Heredera de la mujer caída⁵⁰ (profusamente representada por los prerrafaelitas a mediados del siglo XIX), así como de la mujer vampiro, la mujer fatal y la prostituta; *la Chica de Rojo* ha terminado por encarnar el estereotipo occidental de la mujer-objeto sexual, que comparte con *la Mujer de Blanco* (representada por la virgen, la santa y la mística) el aspecto de una idealización como trasfondo.

El elemento distintivo de *la Chica de Rojo* es precisamente el que la hermana con los prototipos anteriores y le confiere sus principales características: el simbólico color de su atuendo. Aunque no en todos los casos estas mujeres visten de rojo, sí suelen ir acompañadas por algún elemento de este color.



Kees Van Dongen, *Mujer fatal*. Óleo/tela. 1905

⁴⁹ Duncan, Carol, "Virility and Domination in Early Twentieth Century Vanguard Painting", en Broude, Norma y Garrard, Mary, *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, USA Westview Publishers, 1982. p. 308

⁵⁰ Nochlin, Linda; "Lost and Found: once more the fallen women" en *The Art Bulletin*, Vol 60, No.1 (Mar. 1978) Publicado por College Art Association, E.U., pp. 139 a 153

Encontramos ejemplos de ello en representaciones artísticas tales como las pelirrojas *Lilith* de Rossetti y *Mujer Vampiro* de Munch; las prostitutas de Lautrec o la *Mujer Fatal* de Kees Van Dongen.

El vínculo asociativo entre las representaciones femeninas y el color rojo se estrechó conforme fue creciendo la identificación directa del cuerpo femenino con el sexo, particularmente en la esfera de la cultura visual y a través del lenguaje publicitario, donde los roles de género determinados por los estereotipos se han ido perpetuando.

Al insertar dentro de la cultura de masas las imágenes estereotípicas creadas por el arte, la publicidad ha jugado un papel crucial para la asimilación de los estereotipos de género. La relación entre las imágenes artísticas y publicitarias ha sido una constante desde finales del siglo XIX, baste recordar que a la par del desarrollo de las vanguardias, la publicidad iba definiendo su propia identidad comercial.

Los estereotipos femeninos comienzan a aparecer en los primeros carteles publicitarios realizados por artistas como Toulouse-Lautrec, Chéret y Mucha, quien realizó gran parte de su obra por encargo de Sarah Bernhardt, una de las personificaciones más populares de la *Femme Fatale*. En estos carteles, los tres artistas recurren ya a la estrategia publicitaria de utilizar imágenes de mujeres semidesnudas para atraer la mirada del espectador masculino.

El estereotipo de la *mujer-carne* o *mujer-objeto*, tan recurrente en las vanguardias, comenzó a hacer su aparición en la publicidad principalmente en Estados Unidos, donde ya en los inicios del siglo aparecieron las primeras *Pretty-Girls* en los calendarios impresos que por aquellos años comenzaron a popularizarse. Estas *Pretty-Girls* preconizarían a las *pin-ups*, cuya imagen constituye el antecedente directo de *la Chica de Rojo*.

Las *pin-up girls*, (también conocidas como *cheesecake*), son representaciones femeninas altamente sexualizadas que formaron parte de la cultura de masas entre los años treinta y cincuenta. Con ellas se pretendía despertar el deseo de los espectadores masculinos mediante la exhibición de los caracteres sexuales del cuerpo femenino:

Las *pin-ups* –tanto aquellas basadas en dibujos como en fotografías– se popularizaron durante los años de la guerra y posteriores. Las características generales de todos aquellos carteles, además del público al que iban dirigidos, eran su carácter erótico, la elaboración de un estereotipo y la construcción de un nuevo modelo de belleza [...] Esa nueva imagen de belleza se constituyó mediante la exaltación del papel erótico de la mujer, siempre con relación al hombre. Por ello las partes del cuerpo relacionadas con la sexualidad han sido hiperbolizadas. El

pecho, los glúteos, los labios, las piernas y la melena, son exagerados [...] Este prototipo estético fue manejado ampliamente por el cine.⁵¹



Alberto Vargas, *Pin up*, 1945

Aunque podemos encontrar los antecedentes más cercanos de las *pin-ups* en la industria cinematográfica de los años veinte –que fue también la época de oro de la ilustración- las primeras *pin-ups* como tales son dibujos que se difundieron, mediante las técnicas de reproducción masiva, durante los años treinta y cuarenta, principalmente en postales, carteles y revistas para caballeros, desde donde saltaron rápidamente a la industria de la animación.

Uno de los primeros y más contundentes ejemplos de las *pin-ups* animadas lo constituye la exitosa Betty Boop, del animador Max Fleischer. Aunque su imagen posee elementos inspirados en la cultura liberal de las chicas anglosajonas de falda y cabello cortos que frecuentaban los bares de jazz en la década de los veinte, y que se conocieron con el anglicismo de *flappers*, la figura de Betty Boop comienza a definir con claridad las características ideales de la mujer-objeto sexual o *Chica de Rojo* comercializada por la cultura de masas.



⁵¹ Pérez Gauli, Juan Carlos; *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, España, Cátedra, 2000, p. 66

En la aparentemente inofensiva caricatura de animación titulada *Betty Boop's Rise to Fame*⁵² de 1934, el propio Max Fleischer explica a un periodista la manera en que se realiza una tira animada. En ella, Betty aparece como una creación del autor diseñada para actuar bajo sus órdenes para delectación del espectador varón.

En el primer minuto de la secuencia, el periodista pide a Fleischer que le permita ver cómo Betty Boop hace su rutina. A partir de este momento, y con la aparente anuencia de Betty, el personaje es desplazado a través de distintos escenarios para ejecutar, en cada uno de ellos y previo cambio de vestuario, un número de baile. La inmensa mayoría de los espectadores animados que aparecen durante la secuencia son animales masculinizados y es evidente que el personaje está diseñado para complacerlos. Así, por ejemplo, para la ejecución del segundo número, una fotografía de Fannie Brice⁵³ con un altoparlante sugiere a Betty hacer una imitación suya, a lo que Betty accede tras cambiar de vestuario. Acto seguido, otra fotografía con altoparlante, esta vez de Maurice Chevalier⁵⁴, pide también una imitación suya. Pero mientras que la primera petición es prácticamente una sugerencia, la segunda empieza con un tono desafiante y termina como un enunciado imperativo en boca de Chevalier: “¡Hazlo ahora mismo!”. Como puede observarse, aún en la actitud de los espectadores las diferencias de género se hacen patentes.

El carácter erótico de Betty Boop no sólo se manifiesta en la exageración de sus características sexuales y en su provocativo atuendo –que como en toda *Chica de Rojo* define la forma de su cuerpo hasta convertirlo en una parte de él- sino también en todas las sugerentes escenas en las que ella, oculta detrás de algún objeto -un biombo, un tintero-, se cambia de vestuario.

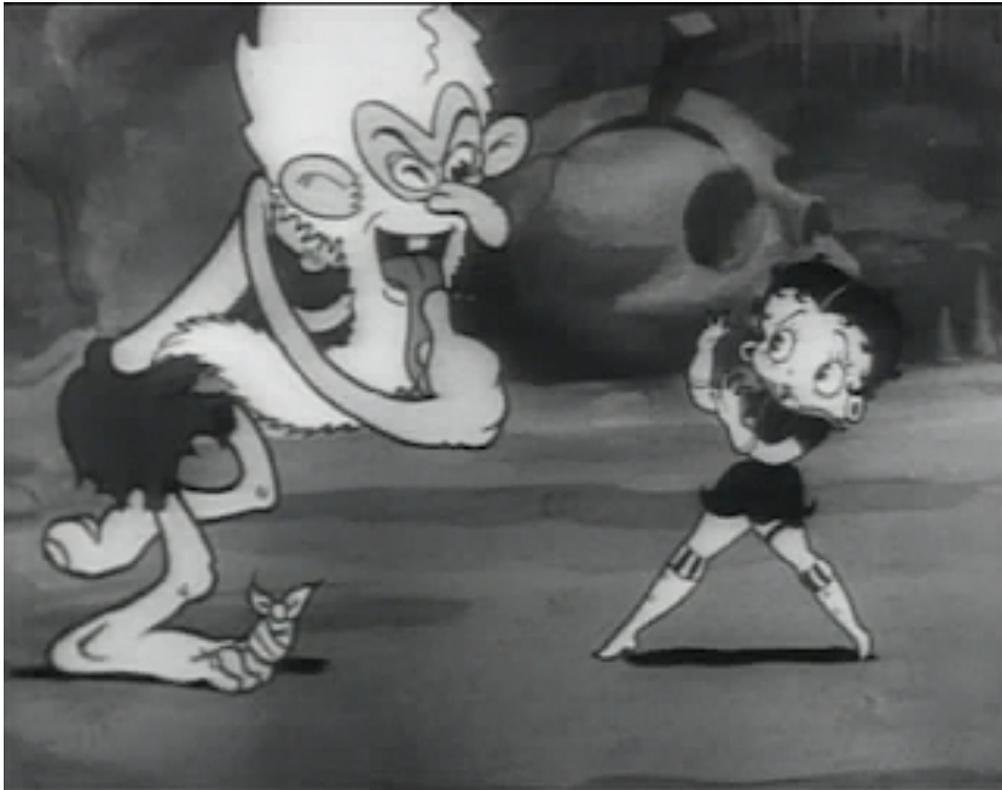
Para finalizar la secuencia, después de un sensual número donde interpreta a una bailarina hawaiana, Betty se desnuda rápidamente detrás de unos libros, levanta los brazos dejando entrever la parte superior de sus senos y exclama complaciente: “¡estoy lista para mi próximo vestuario tío Max!” a lo que el animador responde arrojándole las ropas, que ella recoge del suelo apresuradamente para introducirse en el último escenario, donde habita el “viejo hombre de la montaña”, personificado por un anciano de larga barba blanca junto al que interpreta un dueto. A todo lo largo de este número final, Betty es insistentemente asediada por este hombre. Ella, resignadamente, intenta zafarse de él, hasta que termina por alejarse corriendo

⁵² “Cartoon del Pasado-Betty Boop-Audio Latino-01”, video de YouTube, 8:42, publicado por “Panchisco2864”, 11 de febrero de 2008, <http://www.youtube.com/watch?v=SKxiCc36vM8>

⁵³ Actriz y cantante norteamericana popularizada durante los años veinte y treinta.

⁵⁴ Intérprete francés de películas musicales de los años veinte y treinta.

despavorida fuera del escenario mientras es perseguida por el viejo y “rescatada” finalmente por su creador.



Escena de *Betty Boop's Rise to Fame*, Max Fleischer, 1934.

Analizando el contenido de esta tira animada, descubrimos bajo la superficie no sólo el deseo y la intención –conscientes o no- de crear un tipo ideal de mujer cuyo único sentido de existencia es el deleite masculino, sino también algunos de los mecanismos de construcción del estereotipo de la *mujer-objeto* mediante la utilización de los recursos de la omnipresente cultura de masas así como el modo en que las generaciones siguientes han absorbido estos estereotipos desde la infancia, a través de “inofensivos” dibujos animados.

Aunque las tiras originales de los años 30 son en blanco y negro y el personaje no posee todos los atributos que más tarde conformarían la personalidad estereotipada de *la Chica de Rojo*, podemos considerar a Betty Boop uno de los primeros prototipos animados de la misma. De hecho, cuando los dibujos en color de Betty Boop comienzan a aparecer, generalmente su vestimenta es de color rojo.

Con una actitud similar a la de Fleischer, todos los dibujantes creadores de *pin-ups* de los 30 y 40, cual modernos pigmaliones, captaron, recrearon y proyectaron la fantasía erótica masculina en el proceso de diseñar a la mujer-objeto ideal: *la Mujer de Rojo*, la *mujer-objeto sexual*.

Aunque hacia finales de la década de los cincuenta el carácter casi exclusivamente sexual de la *mujer-objeto* crea en el cine un prototipo de mujer manipulable y tonta, la personalidad de *la Chica de Rojo* se fue enriqueciendo al retomar elementos de otros estereotipos que la industria cinematográfica resucitaba exitosamente, como la mujer fatal y la taquillera *vamp* o mujer vampiro.

Una de las primeras apariciones de *la Chica de Rojo* como tal la constituyó la *Tex Avery Girl* en los años cuarenta, personaje de las tiras animadas de Tex Avery que aparece al lado de su contraparte masculina: el *Tex Avery Wolf*.

A diferencia de Betty Boop, la chica de Avery no es simplemente una muchacha inocente huyendo de un viejo acosador. Aunque es, como su hermana, una actriz de cabaret, la chica de Avery parece estar mucho más consciente de sus atributos sexuales: ha incorporado a su temperamento uno de los rasgos más característicos de la *femme fatale*: el ejercicio de la seducción *consciente*.



Tex Avery's wolf and girl

En la tira de animación titulada *Red Hot Riding Hood*⁵⁵, de 1943, en la que Avery desarrolla una versión sui generis de la *Caperucita Roja* de Perrault, esta chica aparece como una exuberante cantante que despliega en un número de cabaret todas sus dotes de seducción, lo que desencadena el asedio por parte del depredador sexual encarnado en la mítica figura del lobo. Pero, a diferencia de Betty Boop, la chica de Avery no se comporta como una desamparada oveja, ni emprende la huída sin antes encarar al acosador. Aquí *la Chica de Rojo* ya no es esa mujer absolutamente maleable a merced de los hombres, sino aquella que, como un objeto de lujo, enciende su deseo al colocarse justo fuera de su alcance. Este rasgo es, precisamente, el que confiere el último toque a su condición de ideal: el hecho de ser *inalcanzable*.

Como podemos observar, en este estereotipo “la “Mujer” queda reducida a una imagen etérea que ni siquiera se corresponde con la realidad, una imagen que no surge por sí misma sino que es fruto del pincel del artista-hombre”.⁵⁶

Gracias a las vanguardias artísticas, que revolucionaron el modo de representar la figura humana, así como al diseño publicitario que, al integrar progresivamente a su lenguaje estos nuevos modelos de representación, hicieron posible transformar el modo occidental de ver, el espectador se volvió capaz de asimilar e interpretar imágenes de la figura humana aún cuando estas no estuvieran vinculadas con la realidad. Esto permitió que los modelos de belleza comenzaran a trazarse a partir de ideales eróticos que trastocan la figura femenina mediante una perversa deformación corporal, resultante de enfatizar exageradamente los caracteres sexuales de la mujer.

Paulatinamente, la exitosa proliferación de las *pin-ups* y *chicas de rojo* motivó a los productores a intentar llevar a la realidad este modelo obligando a sus actrices a ceñirse a él. Con el paso del tiempo, este proceso invadió todos los medios de comunicación visual, hasta hacer de *la Chica de Rojo* el estereotipo de la mujer ideal (y como tal, inalcanzable) a la que *todxs*, independientemente del género, parecemos estar obligadxs a aspirar: las mujeres, como un ideal que debemos esforzarnos por encarnar para ser deseadas, aceptadas y admiradas; los hombres, como un ideal que deben codiciar e intentar obtener.

⁵⁵ “Tex Avery-Red Hot Riding Hood (1943)”, video de DailyMotion, 7:15, publicado por “hérmetik mind”, 5 de septiembre de 2009, http://www.dailymotion.com/video/xae8g6_tex-avery-red-hot-riding-hood-1943_fun

⁵⁶ Pérez Gaulí, Juan Carlos, *Op. cit.*, p. 171

Las *pin-ups*, que alcanzaron su apogeo durante la Segunda Guerra Mundial cuando el gobierno estadounidense repartió millones de postales de las mismas entre sus tropas, al convertirse en una de las imágenes más difundidas del periodo de guerra y de posguerra, determinaron también las características de raza, clase y edad del estereotipo de la *mujer-objeto sexual* o *Chica de Rojo*, que por lo general posee rasgos occidentales, es blanca, delgada, joven y normalmente va ataviada con vestiduras que corresponden a una clase social elevada. Su cometido como mujer-objeto es exhibir sus atributos sexuales con la finalidad de despertar deseo, de *seducir*, de abrir un apetito voyeurista que prácticamente se ha trastocado en una desviación y que se ancla a una serie de necesidades creadas para fomentar el consumo. Su sexualidad, tanto como su identidad, están determinadas en función del espectador masculino.

Este modelo se ha llegado a imponer como un canon universal de belleza que muchas mujeres tratan de imitar y que condiciona la forma en que nos miramos a nosotras mismas, somos miradas o miramos a las demás.

El atuendo de esta chica ideal, más que otorgarle una identidad, se la arrebató: si el vestido suele diferenciarnos y conferirnos una identidad como sujetos, el de *la Chica de Rojo* es casi un uniforme, un elemento esencial para la construcción del personaje, un símbolo que la identifica como tal y que resulta siempre un recurso erótico que se ciñe a su cuerpo para exhibirla semidesnuda.

La Chica de Rojo ha llegado a ser una figura tan idealizada que es prácticamente imposible acceder a ella. Uno de los mejores y más cercanos ejemplos de esto es el mítico personaje de Jessica Rabbit de la película *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* de los años ochenta.

En esta película, dirigida por Robert Zemeckis y Bob Hoskins, la mujer ideal es un dibujo animado que seduce, al estilo de la *femme fatale*, a todos los espectadores masculinos, particularmente en la secuencia en la que, desempeñando el papel de una actriz de cabaret de los años cuarenta interpreta, *para un público compuesto por hombres de carne y hueso*, el tema titulado *Why don't you do right?*⁵⁷, canción con un clarísimo mensaje de fondo: el éxito de un hombre depende de su éxito económico, ya que mediante él puede obtenerlo todo... especialmente mujeres.

⁵⁷ "Jessica Rabbit Sing Canta Why Don't You Do Right Unica Lirica Subtitulada Spanish Español", video de YouTube, 2:24, publicado por "fipatorneos", 17 de noviembre de 2010, https://www.youtube.com/watch?v=U_NU11ViEw



Escena de la película *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*, Robert Zemeckis, 1988

Las repercusiones que ha tenido en el imaginario colectivo la difusión masiva de todas estas figuras femeninas van desde la forma distorsionada en que se percibe la sexualidad, hasta los altos índices de violencia de género y la baja estima que se registra comúnmente entre las mujeres como resultado de la incapacidad real de satisfacer exigencias irreales; violencia implícita en las imágenes que se perpetúa a través de todas aquellas formas de representación que niegan la individualidad a los sujetos femeninos al regatearles una identidad propia, como lo hace la aparentemente inocua imagen de *la Chica de Rojo*.

No es difícil explicar cuán profundamente arraigado se halla este estereotipo en el imaginario colectivo de Occidente cuando se considera el hecho de que el espíritu de esta chica ha dado vida a casi todos los personajes femeninos tan exitosamente difundidos por la que ha sido denominada “la mayor compañía de medios de comunicación y entretenimiento del mundo”: Disney. El estereotipo de *la Chica de Rojo* pasó directamente de aquellos primeros dibujos animados a las afamadas cintas infantiles y se ha divulgado a través de ellas durante más de siete décadas prácticamente sin ninguna censura. (Una muestra es la escena de la controvertida película *Aladdín* en la que Jasmine, ataviada con la clásica vestimenta roja, seduce al malvado Jafar para ayudar a su amado a huir)⁵⁸.

⁵⁸ “Oh Jafar... Fandub with me as Jasmine” video de YouTube, 1:10, publicado por Tisha Eaton, 8 de noviembre de 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=AtVX0jOn7N0&feature=related>

En los personajes de Disney, el espíritu de *la Chica de Rojo* se mezcla con otros rasgos que conforman un estereotipo femenino aún más complejo que involucra características asociadas a la feminidad además de la belleza y la sensualidad seductora, y que tiene por consecuencia la reafirmación de la supremacía del varón, así como de la hegemonía de la raza blanca y del poderío imperialista estadounidense.

Por si esto fuera poco, las imágenes de los estereotipos de género han sido difundidas también a través de historietas y tiras cómicas, juguetes, videojuegos y series de dibujos animados, además de mensajes publicitarios dirigidos a niñas y adolescentes.

Hasta aquí, ha quedado evidenciada una parte del proceso histórico mediante el cual ha sido conformada la imagen del estereotipo femenino de belleza que predomina en la actualidad, y se han esbozado algunos de los mecanismos a través de los que dicho estereotipo ha pasado a formar parte del imaginario colectivo; sin embargo, es importante señalar que la noción de *imaginario colectivo* se refiere a un conjunto de imágenes que han sido *internalizadas* y en base a las cuales teñimos nuestras percepciones de nosotrxs mismxs y de lxs demás. Esto quiere decir que, aunque todavía predomina el pensamiento erróneo de que las imágenes se construyen a partir de la realidad y de que son *representaciones* más o menos auténticas de ella, lo cierto es que, antes que representar la realidad, las imágenes son *procesos de simbolización de la misma*. Elaboramos nuestras nociones del mundo en gran medida a partir de estas simbolizaciones. Es por ello que constituyen elementos esenciales dentro del proceso de construcción de nuestras identidades, particularmente en las etapas formativas.

Una de las primeras grandes interrogantes que surgen al cobrar conciencia de lo anterior es: *¿Cómo podemos detener y revertir el proceso de internalización de los estereotipos al que estamos constantemente sometidxs por los medios de comunicación?*

La búsqueda por responder a esta interrogante es uno de los móviles que han sustentado en gran medida el arte feminista que, desde finales de los años sesenta, intenta contraponerse a las imágenes estereotípicas que nos han sido y nos siguen siendo impuestas.

Como hemos visto, muchas artistas comenzaron a hacerse partícipes del movimiento feminista impulsando el análisis crítico de los estereotipos sexuales tanto como de los sistemas de representación que arbitrariamente los promueven, a la vez que proponiendo estrategias de empoderamiento y legitimación de identidades desarrolladas por las propias mujeres. El discurso visual en torno al cuerpo y a partir del mismo se convirtió en uno de los más recurrentes y contestatarios dentro del arte feminista porque les ha permitido apartarse de las representaciones artísticas y mediáticas convencionales realizadas por artistas, diseñadores y

publicistas varones, autoafirmarse como *sujetos activos* y empoderarse al expresar su verdadera condición dentro de la sociedad, su postura política y su visión personal del mundo contemporáneo, transformándose así en individuos *agentes**.

A través de la recuperación del cuerpo femenino y su imagen por las mujeres, se busca visibilizar a los sujetos femeninos y evidenciar su diversidad. Entre las estrategias empleadas se encuentra la expresión de la experiencia subjetiva como contrapartida a la táctica androcéntrica de emplear la imagen impersonal y fragmentada del cuerpo femenino para la construcción de estereotipos idealizados que invisibilizan a las mujeres reales.

Las artistas feministas han abordado el tema sobre todo a través de medios como la fotografía, el cine, el video, el arte-acción, las manifestaciones públicas de corte activista y más recientemente el arte público, el graffiti, la historieta y la animación. Con la finalidad de revertir el proceso de enajenación implementado mediante los estereotipos, han empleado, además, recursos como el rescate y visibilización del trabajo de artistas que fueron ignoradas o suprimidas de los registros de la historia del arte así como el activismo y la docencia.

Mucha de la producción artística femenina se ha centrado, precisamente, en el desmantelamiento del estereotipo de belleza porque se considera uno de los mayores promotores de la violencia de género.

El discurso reiterado de las artistas feministas en contra de los estereotipos se erige para evidenciar que es prácticamente imposible lograr equidad de género mientras se continúen promoviendo y consumiendo indiscriminadamente imágenes que denigran a las mujeres sin oponer a ello imágenes de mujeres reales; que no es posible que dos seres humanos se relacionen de forma sana y horizontal mientras alberguen en el inconsciente imágenes en donde un género es sometido de alguna manera por otro o es percibido como inferior, es decir, imágenes que impiden que las personas se perciban unas a otras como humanamente *iguales*. Es necesario entonces buscar medios para impugnar constantemente los estereotipos, vulnerarlos y transformarlos a partir de actos deliberados que deconstruyan y resignifiquen la imagen del sujeto mediante la reapropiación del cuerpo. A partir de ello, es posible que la individualidad se reconozca como una experiencia común a todos, compartida, a la vez que de carácter diverso: expresión múltiple de identidades determinadas por los sujetos a través de un actuar volitivo consciente y no predeterminadas por moldes homogéneos estructurados para constreñir a las personas dentro de rígidos patrones de comportamiento.

* El término anglosajón *Agency*, traducido al castellano como *Agencia*, se utiliza en filosofía y sociología para referirse a la capacidad de una persona o *agente* para actuar en su entorno social y modificarlo.

2.2. El concepto Junguiano de Arquetipo

Aunque el término *arquetipo* ha sido utilizado en las diferentes vertientes de la teoría feminista para definir estereotipos culturales asignados a los sexos, en el contexto del psicoanálisis junguiano el mismo vocablo se emplea para referirse a un concepto distinto, muy cercano a la noción platónica de la *Idea* como precedente de toda fenomenalidad, y más bien relacionado con la esfera de lo que en psicología se denomina *psique*.

La *Teoría de los Arquetipos y el Inconsciente Colectivo* del Dr. Jung se enfoca en gran medida en el estudio y análisis de mitos y símbolos considerados universales, porque aparecen de manera recurrente en diversas culturas distantes entre sí tanto en el espacio como en el tiempo, incidiendo en los aspectos religioso, social y político, a la vez que son influidos por estos. Aún cuando las formas de representación varían, las estructuras subyacentes a dichos mitos y símbolos son prácticamente las mismas en todas las civilizaciones. Es a estas estructuras a las que Jung denomina *imágenes primordiales o arquetipos*.

Desde este punto de vista, los *arquetipos* son modelos originarios que forman parte de la *psique* inconsciente, de modo que la base sobre la que descansa el concepto junguiano de *arquetipo* es la teoría del *Inconsciente Colectivo*.

En psicoanálisis, el término *psique* designa los diferentes procesos, fenómenos y aspectos que conforman la mente humana y que abarcan percepciones sensoriales e intuitivas así como funciones emocionales y cognitivas, mismas que van desde las formas del pensamiento pre-lógico característico de la primera infancia, hasta las del pensamiento inductivo y deductivo propios del razonamiento lógico. La totalidad de la *psique* está constituida por dos aspectos fundamentales denominados *consciente e inconsciente*.

Cuando hablamos de *consciente*, en general nos referimos al estado de alerta que predomina durante la vigilia, y aunque el concepto *conciencia* es muy extenso, podemos apuntar que sus principales funciones se centran en la configuración de los procesos perceptuales y sensoriales a través de los cuales el *Yo* se relaciona con el mundo exterior, así como en los mecanismos de la racionalidad y todo aquello que nos hace advertir el propio *Yo* y distinguirlo de otros.

Pero dentro de las funciones de la *psique* hay también una extensa gama que se desarrolla de manera inconsciente. Como contraparte de lo *consciente*, lo inconsciente es la zona oscura del alma, todo lo que ignoramos, desconocemos o mantenemos fuera del ámbito de la conciencia y que sin embargo tiene una enorme influencia sobre ella:

Este inconsciente así definido circunscribe una realidad extremadamente fluctuante: todo lo que sé, pero en lo cual momentáneamente no pienso; todo lo que alguna vez fue para mí consciente, pero que ahora he olvidado; todo lo percibido por mis sentidos pero que mi conciencia no advierte; todo lo que, sin intención ni atención, es decir, inconscientemente, siento, pienso, recuerdo, quiero y hago; todo lo futuro que en mí se prepara y solo más tarde llegará a mi conciencia; todo eso es contenido de lo inconsciente.⁵⁹

También debemos incluir en el concepto todos aquellos procesos instintivos que mantienen en funcionamiento la maquinaria corporal, la mayoría de los cuales permanecen ignorados por nuestro consciente y de los que captamos, a lo sumo, los impulsos o sus efectos. Jung lo define como esa inconmensurable zona de la psique humana que almacena todo aquello que no es procesado por la conciencia, que sobrepasa los límites perceptuales de los sentidos o bien, “fenómenos reales [...] que son trasladados en cierto modo desde el reino de la realidad al de la mente [...] donde se convierten en sucesos psíquicos cuya naturaleza última no puede conocerse”.⁶⁰

Aunque consciente e inconsciente llevan a cabo diferentes funciones, su común denominador es la relatividad: en ambos se observan múltiples niveles cuyos límites pueden considerarse más bien fronteras blandas. Contrariamente a lo que pudiera pensarse, más que contraponerse probablemente se complementan. Uno influye directa y constantemente en el otro y a menudo sus contenidos se mezclan. Sin embargo, considerando que el inconsciente acapara una zona muchísimo mayor en la psique que la que abarca la conciencia, podemos afirmar que gran parte de las funciones que ésta realiza dependen en gran medida de los contenidos de aquél.

Al diferenciar entre los contenidos del inconsciente, Jung distingue dos estratos a los que denomina *inconsciente personal* e *inconsciente colectivo*.

Si bien el inconsciente personal está integrado por un compendio de complejos derivados de experiencias personales de toda clase, se inserta en un estrato más profundo: el de lo inconsciente colectivo, que es innato y encierra el patrimonio psíquico de la humanidad desde los más remotos tiempos. Sus contenidos definen modelos comunes a todos los individuos de

⁵⁹ Jung, Carl Gustav, *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, España, Paidós, 1ª edición 1970, 6ª reimpression, 1997, p.130

⁶⁰ Jung, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, Luis Escobar Bareño trad., Madrid, Caralt, 1992. p.19

la especie: “es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre”.⁶¹

Según Jung, dentro del inconsciente individual cualquier objeto puede llegar a convertirse en símbolo, basta con que, a partir de una asociación del mismo basada en experiencias personales, adquiera el poder de evocar en el individuo algo más allá de lo propio de su condición de objeto. En cambio, los contenidos del inconsciente colectivo denominados *arquetipos* están conformados por información tan primitiva que constituyen estructuras regulares en la psique. Tales modelos son un rasgo propio de la naturaleza humana -como ciertos instintos lo son de otras especies- y suelen expresarse mediante símbolos universales y manifestarse a través de los sueños, así como de mitos, leyendas y representaciones, con un trasfondo común a todas las culturas de todas las épocas.

Aquí es importante señalar que aunque los mitos y leyendas son expresiones de los arquetipos, como representaciones colectivas sólo indirectamente pueden denominarse arquetipos, ya que “el concepto [...] designa contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna. [...] Como tal, el arquetipo difiere no poco de la formulación históricamente constituida o elaborada”.⁶² Esto quiere decir que las representaciones arquetípicas difieren de los arquetipos en que las primeras son elaboraciones en las que, aún cuando parten de las imágenes primordiales, interviene en alguna medida la conciencia. Cuando se manifiesta en sueños y visiones, en cambio, el arquetipo aparece en una forma más pura.

Entre los arquetipos más importantes, Jung ubica algunos asociados directamente con la feminidad, como son el *arquetipo de la Vida* y el *arquetipo de la Madre*, ambos habitualmente relacionados con la noción de “Madre Naturaleza”.

Entre los rasgos característicos del denominado arquetipo de la Madre están la sabiduría, el instinto nutricional y protector y la fertilidad; pero también lo oculto, lo abismal, aquello que seduce y al mismo tiempo genera temor.

Aunque esta figura es, en opinión de Jung, universal, la forma en que se manifiesta a partir de la experiencia práctica de las diferentes culturas e individuos es diversa. Se puede afirmar que es en el proceso mediante el cual el arquetipo es absorbido por la cultura donde va

⁶¹ Jung, Carl Gustav, *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, España, Paidós, 1ª edición 1970, 6ª reimpresión, 1997, p.10

⁶² *Ibid.*, p.12

perdiendo su sentido primigenio para devenir, finalmente, *estereotipo*, y es aquí también donde las características que se atribuyen a la imagen cultural de la *Madre* son comúnmente proyectadas no sólo sobre la propia madre, sino sobre las mujeres en general.

Es probable que, en el ámbito de lo humano, el arquetipo en sí sea sólo un reflejo de la experiencia pura de la maternidad en donde la perspectiva de la madre se mezcla con la del hijo, pero que al ser elaborado por la conciencia para pasar a la esfera del mito se va “contaminando” por expectativas y concepciones culturales que asocian dicha experiencia con ciertos valores morales y le atribuyen rasgos acordes a estos últimos.

Un análisis desde la teoría Junguiana, por ejemplo, pone al descubierto que las características que se imputan a estereotipos como el de la *mujer enredadera* y la *mujer vampiro* descritos en el subcapítulo anterior, coinciden con lo que Jung denomina el aspecto “negativo” del *complejo materno con exaltación de lo femenino*⁶³, mientras que la personalidad que Jung describe como derivada del aspecto “positivo” coincide con la descripción del estereotipo que se conoce como *el ángel del hogar*, es decir, aunque aparentemente opuestas, ambas son manifestaciones del mismo complejo.

En una mujer afectada por dicho complejo, el “instinto” materno estará exacerbado a tal grado que ella sólo encontrará su realización personal a través de la maternidad y hará cualquier cosa para continuar desempeñado el rol materno.

Tomando en cuenta que este complejo es considerado por Jung una patología, podemos deducir que, independientemente de que se manifieste en su aspecto “positivo” o “negativo”, la construcción de tales estereotipos tiene por base comportamientos *patológicos* que son a su vez resultado de expectativas puestas sobre las mujeres, lo que significa que muchas de las supuestas características que aún hoy se atribuyen a lo femenino son en realidad expresiones de una construcción patológica de la feminidad heredadas en gran medida de la misógina cultura decimonónica.

Por otra parte, los arquetipos suelen expresarse y representarse mediante imágenes simbólicas y uno de los principios inherentes al símbolo es el de bipolaridad, es decir, representa el principio dialéctico de la realidad: su contenido suele abarcar los aspectos opuestos de un mismo fenómeno. Sin embargo, las representaciones de lo femenino, al ser asociadas con el arquetipo de la Vida, parecen ser percibidas como la expresión misma de la dualidad. Además de poseer todos los atributos del símbolo, en sí mismas parecen representar

⁶³ *Ibid.*, pp. 69-102

la dualidad propia de la Vida, expresada a través de la relación de lo femenino con el arquetipo de la Vida o de la *Gran Madre*.

La *Madre Tierra* o *Madre Naturaleza* no es solamente la dispensadora de la vida orgánica y el nutricio sostén de la misma, es también “la gran transformadora” y como tal, devastadora de todo lo que en su propio seno gestó: vida y muerte son los dos rostros de la *Diosa*, los dos aspectos de ese proceso único de transformación mediante el cual la Vida se perpetúa a sí misma: “La Madre Naturaleza es la matriz de la vida. Da sin cesar y sin reserva. Pero también es la tumba. Mata cruelmente y devora todo lo que vive”.⁶⁴

Por esta razón, el mismo arquetipo puede también encontrarse bajo los simbolismos relacionados con el agua: “El agua ha sido la primera sede del espíritu divino [...] es el agua la primera que produce lo que tiene vida. [Pero también] “mata” por excelencia: disuelve, suprime toda forma. Precisamente por esto es rica en gérmenes, creadora”.⁶⁵

A pesar de la subjetividad característica del lenguaje simbólico, es innegable que posee una estructura y una lógica propia que toma un cauce peculiar a través de las analogías. En este último ejemplo, el fondo inescrutable del océano puede representar también lo más profundo de la psique humana: “Esa agua no es entonces una expresión metafórica sino un símbolo viviente de la oscura psique. [...] es el símbolo más corriente de lo *inconsciente*. [...] Psicológicamente agua quiere decir espíritu que se ha vuelto inconsciente”.⁶⁶

De la misma forma, el mundo del agua, como el del inconsciente, se asocia una vez más a una supuesta esencia femenina: no hay que olvidar que, reina de la noche, guardiana de la oscuridad, emperatriz del sueño y dama de las profundidades, la Luna, símbolo de lo femenino por antonomasia, se enseñorea sobre las aguas. Su espíritu tornadizo, polifacético y cíclico es la fuerza motriz de las mareas. El ciclo del agua orquesta los ciclos de la vida terrestre al compás de la danza de la Luna. *Ella* también posee su doble faz: tras el espejo del plenilunio, eco del Sol, se oculta un lado lóbrego, una *Sombra*.

El reino acuático se relaciona asimismo con la esfera de las emociones, el territorio de las pasiones:

⁶⁴ Boa, Fraser, *El camino de los sueños, Conversaciones con Marie-Louise von Franz*, Renato Valenzuela M. trad., Chile, Cuatro Vientos, 1992. p. 92

⁶⁵ Eliade, Mircea; *Imágenes y símbolos*, Carmen Castro trad., Taurus, Madrid, 1999 p.167-172.

⁶⁶ Jung, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, España 1ª edición 1970, 6ª reimpresión, 1997, pp. 23-24.

Aparentemente, el “espíritu” llega siempre desde lo alto. Para esa concepción, espíritu significa libertad suprema, un flotar sobre las profundidades, una liberación de la prisión de lo ctónico [...] pero el agua es terrenalmente palpable, es también el fluido del cuerpo regido por el impulso, es la sangre y la avidez de sangre, es el olor animal y lo corpóreo cargado de pasiones.⁶⁷

Los diferentes aspectos del arquetipo de la Vida se transforman así en una supuesta esencia femenina que al mismo tiempo atrae y horroriza.

Así, a partir de una noción polarizada de la feminidad asociada al arquetipo de la Vida, se han generado diversas imágenes idealizadas de las mujeres. Las más comunes son las que, partiendo de un concepto de *Mujer* que pretende encerrar un supuesto principio universal bajo la denominación de “*eterno femenino*”, la conciben, por un lado, como el *súmmum* de la benevolencia y abnegación humanas y por otro, como la encarnación del Mal.

En el primer caso, representado en el extremo de la *idealización “positiva”* por figuras como la de la Virgen Madre de Dios en el credo católico, personifican el paradigma del amor incondicional. *Ella* es percibida entonces como benigna y afable, sensible, compasiva y tierna. En el segundo caso, representado en el extremo de la *idealización negativa* por figuras como la demoníaca Lilith de la tradición judía, personifican lo más ruin de la condición humana. *Ella* es percibida entonces como inhumana, malévola, vengativa, hipócrita, rebelde y cruel.

Ambas concepciones radicales han sido utilizadas por todas las instituciones religiosas de tipo patriarcal, que al parecer se han sentido amenazadas por el poder de lo femenino.

Aunque culturalmente los dos aspectos fundamentales que constituyen el arquetipo de la Vida hayan sido asimilados en términos de “bien” y “mal”, en realidad son impulsos vitales indispensables al proceso evolutivo natural y es éste el contenido primigenio de la imagen arquetípica, aunque el ser humano insista en interpretar la dualidad como un dilema ético:

La diosa es roja por el fuego de la vida; la tierra, el sistema solar, las galaxias de los espacios mayores, están dentro de su vientre. Porque ella es la creadora del mundo, siempre madre y siempre virgen. Ella circunda a lo circundante, nutre a los que alimentan y es la vida de todo lo que vive.

También es la muerte de todo lo que muere. Todo el proceso de la existencia queda comprendido dentro de su poder, desde el nacimiento, la adolescencia, la madurez, la ancianidad y la tumba. Es el vientre y la tumba, la puerca que come a sus lechones. Así reúne el “bien” y el “mal” exhibiendo las dos formas de la madre recordada, no sólo la personal, sino la universal. Se

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 25

espera que el devoto contemple a las dos con ecuanimidad. A través de este ejercicio su espíritu queda purgado de sus sentimentalismos y resentimientos infantiles e inapropiados y su mente abierta a la inescrutable presencia que existe como ley e imagen de la naturaleza del ser, y no primariamente como el “bien” y el “mal”, como el bienestar y la desesperación con respecto a su conveniencia humana infantil.⁶⁸

Son precisamente estas dos facetas –representadas por la *madre nutricia* y la *madre devoradora*- sobre las que Jung profundizó en su análisis sobre los arquetipos asociados a lo femenino. Ambas se despliegan en el ámbito de la cultura a través de multitud de imágenes que tienen repercusiones de diversa índole sobre la psique humana, mismas que, considerando el torbellino de imágenes difundidas por la cultura de masas, se hace absolutamente necesario estudiar.

⁶⁸ Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Luisa Josefina Hernández trad., México, F.C.E., 1984. p.108

2.3. Acerca de la representación del arquetipo femenino en el arte feminista y de género: *Representación, identidad y memoria en el discurso de género en el arte.*

*Subleven sus cuerpos, aprópienselos, conviértanlos en un bastión de la resistencia.**

Elizabeth Romero

Como hemos visto, en Occidente la imagen ha constituido, históricamente, un importante instrumento en el proceso de producción de estereotipos culturales, especialmente en lo tocante a la cuestión del género.

Las relaciones de poder establecidas a partir de dichos constructos sociales, han sido en gran medida edificadas y apuntaladas mediante el empleo de la representación, particularmente en la sociedad de consumo.

La imagen de la mujer que se ha difundido en la androcéntrica cultura occidental, tanto en el ámbito del arte como en el de la cultura de masas, corresponde más a la de un objeto pasivo, a disposición del privilegiado varón, que a la de un sujeto autónomo y con capacidad de *agencia*.

Partiendo de señalamientos como el anterior, a finales de los años sesenta del siglo pasado, algunas artistas comenzaron a plantearse una reivindicación de lo femenino: la construcción de una nueva identidad a través de la recuperación de la imagen de las mujeres. Aunque con enfoques diversos y en algunos casos incluso contrapuestos, dicho planteamiento ha sustentado la obra de varias artistas que tocan en su producción el tema del género.

Aunque el problema de la representación en torno a las cuestiones de identidad y género fue abordado en el siglo pasado por artistas como Claude Cahun y Hanna Höch desde los años veinte, prácticamente no se asumió como un problema de representación en el terreno del arte hasta ya entrada la década de los sesenta, cuando la revolución sexual y los movimientos por los derechos civiles y de liberación femenina en los Estados Unidos comenzaron a cuestionar las estructuras de un sistema opresor basado en las relaciones de poder, en donde los roles sexuales son asignados e impuestos desde dichas estructuras hasta llegar a convertirse en constructos sociales asumidos por los individuos como intrínsecos a su naturaleza.

La inserción del feminismo en la esfera del arte inauguró las discusiones en torno a este problema de representación. Entre los primeros intentos por reivindicar la imagen femenina, el *Cunt Art* o *Arte Vaginal* puede considerarse una de las primeras manifestaciones artísticas que,

* Fragmento tomado del discurso pronunciado durante la presentación del libro *Desbordamientos de una periferia femenina* de Laura García, en el MUAC, México, octubre de 2009

mediante la estrategia de la autorepresentación, promovieron una recuperación de la imagen del cuerpo femenino por parte de las mujeres. Sin embargo, las primeras críticas al esencialismo del *Arte Vaginal* son los señalamientos acerca de su concepción universal -muy propia del periodo moderno- de lo femenino, misma que pasaba por alto la diferenciación entre el género y el sexo biológico del sujeto. Como señalamos en el primer capítulo, esta diferenciación, que puso a circular el término *género* en los Estados Unidos a principios de los años setenta, desembocaría en las nociones de diversidad que caracterizaron el ambiente posmoderno de los años ochenta.

Algunas otras artistas, también comprometidas con los principios feministas, abandonaron la vía representacional para abordar el asunto de la identidad por medio de un trabajo que involucraba directamente su propio cuerpo como territorio y materia del arte, ya fuera a través del *performance* (Carolee Shneemann, Gina Pane), el video (Martha Rosler), o bien mediante un discurso que se desbordó hacia manifestaciones públicas abierta y francamente políticas, como fue el caso de Suzanne Lacy, quien firmemente apoyada en la experiencia de aquellos años y siguiendo esta misma línea, ha continuado su trayectoria artística profundizando en las amplias posibilidades que ostenta la práctica del arte público.

Independientemente del empleo de una u otra vía, uno de los principales objetivos de las artistas al abordar la cuestión del género ha sido el de impugnar los estereotipos sexuales, vulnerarlos y transformarlos a partir de actos deliberados mediante los que se pretende deconstruir y resignificar la imagen del sujeto femenino a partir de la reapropiación de su cuerpo. En el proceso de desarrollo del discurso de género, que va de los diversos feminismos a la apología de la cultura *Queer*, este propósito ha sido una de las más importantes aportaciones del movimiento feminista a la esfera del arte. Las diversas formas en que estos actos deliberados han sido perpetrados, constituyen parte del proceso de depuración de estrategias a partir de las cuales se han ido configurando las prácticas artísticas de los últimos años.

Las artistas que durante las décadas de los setenta y ochenta se inscribieron dentro de la corriente post-estructuralista, atacaron la estrategia representacional pertrechadas de los argumentos del psicoanálisis lacaniano, que sostiene que el sistema falocrático se estructura en el orden simbólico, en donde el falo, más allá del orden de la realidad, constituye un símbolo de poder que puede ser portado por un sujeto dependiendo de su ubicación jerárquica en la organización socio-cultural. Así, el falo es ostentado simbólicamente por todo aquel que detente autoridad en cualquier ámbito de la vida social, independientemente de su género.

Bajo tal orden de ideas, estas artistas evitaron la representación del cuerpo femenino y sus partes –especialmente de los genitales- porque, en el orden simbólico de la cultura, cualquier imagen alusiva al cuerpo de la mujer podría ser fetichizada. Según Lacan, la mujer debía evitar identificarse con este tipo de representaciones para impedir la asociación simbólica que culturalmente corresponde a lo femenino dentro de la cultura falocéntrica y que se define por conceptos tales como la pasividad, la sumisión y la debilidad –por contraste con el concepto de liderazgo al que tradicionalmente se asocia lo masculino-. Ante la supuesta imposibilidad de eludir dichas connotaciones, las artistas comenzaron a explorar otras vías para representar la experiencia de habitar un cuerpo femenino. El trabajo de Mary Kelly *Post-partum document* es, a este respecto, un claro ejemplo de la forma en que esta teoría trató de ser aplicada –a la vez que rebatida- en el terreno del arte.

No obstante, durante la década de los ochenta, algunas otras artistas lidiaron con esta problemática retomando la imagen femenina para denunciar la violencia de que las mujeres somos objeto a través de los estereotipos de género. La estadounidense Barbara Kruger y su compatriota, la fotógrafa Cindy Sherman, quien elabora un discurso crítico mediante la construcción de personajes que asumen distintos roles tradicionalmente asignados a, o relacionados con las mujeres, pueden considerarse buenos ejemplos de ello.

Uno de los paradigmas estratégicos más sobresalientes del arte femenino contemporáneo lo constituye el trabajo de la afroamericana Kara Walker, quien a finales de los noventa libra de manera magistral el escollo planteado por la teoría lacaniana acerca de la representación del cuerpo femenino.

En su ensayo *The “Rememory” of Slavery: Kara Walker’s The end of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven*,⁶⁹ Gwendolyne Dubois Shaw examina profundamente las implicaciones de la obra en cuestión.

El análisis de Shaw parte de una descripción general de los cuatro grupos de siluetas que componen dicha pieza y continúa con una minuciosa descripción del primero de ellos:

Female sexual self reflexivity is at the core of the first section [...] In this scene, the spectator is presented with an unsettling arrangement of four silhouetted characters: three bare-breasted slave women and an infant child are engaged in a chain of mutual nursing. The woman of the top,

⁶⁹ Dubois Shaw, Gwendolyne, “The “Rememory” of Slavery: Kara Walker’s The end of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven”, en Salzman, Lisa y Rosenberg, Eric (ed.), *Trauma and Visuality in Modernity*, New England, Dartmouth College, 2006.

with her right arm posed in a gesture of offering, gazes down on the woman beneath her, who in turn bends her body forward to reach the next breast that is just in front of her, all the while supporting on her hip a basket filled to overflowing with what appears to be cotton. In so doing she extends her own breast to the third woman, who crouches before her. The black, cotton-boll-shaped piece of paper falling from her basket leads the eye downward to the patch of stylized ground upon which both she and the third woman stand. An infant perches on the third woman's lap, merging into her as its neck cranes upward in a vain attempt to reach her flacid breast. All three women essentially look alike: they are young, they have kerchiefs on their heads, their dresses are pulled down about their waist, their backs arch forward, and their rear ends press outward.⁷⁰

Según el planteamiento de Dubois Shaw, este encadenamiento de figuras femeninas amamantándose mutuamente es una transgresión en múltiples sentidos: la exclusión del niño de esta cadena denota un abandono deliberado de sus deberes nutricios como mujeres-esclavas. Este abandono no sólo implica el empleo subversivo y auto-reflexivo del propio cuerpo, que se niega a ser usado para la atención de bebés, amos o varones, para entregarse a su propio placer; entraña asimismo una contravención a los roles sexuales estereotipados a través de una relación de carácter lésbico.

En este sentido, la imagen puede ser leída también como una propuesta de construir y cultivar lo que entre algunas feministas se conoce como *affidamento**, y que Adrienne Rich definió como *continuum lesbiano*. El término se refiere a la práctica de un compromiso de lealtad, solidaridad, cuidado y confianza mutuos entre mujeres adultas, como una forma de desestabilizar el orden patriarcal, transgrediendo los principios de fidelidad a la ley del padre y el mandato de obediencia que reclama el sistema androcéntrico, mediante la conformación de una comunidad de mujeres en resistencia, empoderadas a partir de la apropiación de su cuerpo.

Esta compleja imagen, que vulnera límites que van desde el cuestionamiento de la heterosexualidad obligatoria hasta la concienciación de la facultad de negarse a cumplir con los deberes nutricios impuestos por la sociedad, propone una recuperación del cuerpo femenino desde el nivel representacional.

Por lo observado hasta aquí, la obra trasciende con mucho los conflictos planteados por la teoría lacaniana, según la cual, la autorepresentación femenina acaba por convertirse en un fetiche de carácter sexual.

⁷⁰ *Ibid.*, p.161

* El término sororidad, más utilizado actualmente en el ámbito feminista, puede considerarse cercano si no equivalente.



Kara Walker, *The end of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven*, 1995.

(Detail)

La imagen, por lo demás, no es en sí misma una escena erótica, como tampoco una erotización del cuerpo femenino. Lo que se observa en ella es tan sólo una sugerencia de una relación de carácter erótico, en donde lo erótico no es ni el factor esencial, ni la preocupación central del discurso. El acto íntimo al que estas mujeres se abandonan, aún con su franca connotación lésbica, no es sino el elemento que dirige la reflexión hacia cauces más profundos.

En este fragmento del retablo, Kara Walker no sólo propone la recuperación del cuerpo de la mujer por y para la mujer, sino que *recupera la imagen femenina, la posibilidad de representación del cuerpo femenino* por y para las mujeres.

A diferencia de otro tipo de manifestaciones, que centraron su búsqueda en la identificación con la naturaleza biológica o en la deconstrucción de los estereotipos femeninos mediante la denuncia, el trabajo de Kara Walker -donde el discurso en torno a la identidad de género se mezcla con el de identidad racial- se define a partir de la aplicación de una importante operación de rescate de la memoria histórica. Esta operación lleva implícito un reconocimiento de que la construcción de la identidad radica en gran medida en el pasado, de que somos, en muchos sentidos, la consecuencia de todo aquello que nos antecede y, por tanto, de que el rescate y conservación de la memoria son en sí mismos trabajos de recuperación y autoafirmación de la identidad. “La representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual –la persona está hecha de sus propias imágenes acerca de sí misma- sino también de la identidad colectiva”.⁷¹

Según la clasificación de Hal Foster respecto a las estrategias que, vueltas hacia el pasado, son empleadas por el arte actual como una manifestación de lo que él mismo llama su “seguir viviendo” después de haber sido declarado el fin del arte, la estrategia empleada por Walker para la realización del retablo en cuestión es la que corresponde al empleo de formas *asíncronas*: “prácticas prominentes que obedecen a géneros pasados de moda”⁷² y que describe de la siguiente manera:

Aquí la estrategia consiste en hacer un nuevo medio a partir de los residuos de viejas formas, y en mantener juntos los diferentes indicadores temporales en una única estructura visual. Una vez más, en los mejores ejemplos, funciona una doble reflexividad: un medio es (re)constituido de una manera recursiva que sin embargo está abierta al contenido social; de una manera, es más,

⁷¹ Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000, p.51

⁷² Foster, Hal, “Este funeral es por el cadáver equivocado”, en *Diseño y delito y otras diatribas*, tr. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2002, p.137

que nos recuerda que la “forma” muchas veces no es nada más que “contenido” que se ha sedimentado históricamente.⁷³

El recobrar la experiencia de opresión sufrida por el grupo racial al que pertenece, permite además a Walker no sólo ligar su pasado colectivo con el de la experiencia histórica femenina, sino utilizar ambos en el sentido de lo que Todorov define como memoria *ejemplar*, en donde

La operación es doble: por una parte, como en un trabajo de psicoanálisis o un duelo, neutralizo el dolor causado por el recuerdo, controlándolo y marginándolo; pero, por otra parte –y es entonces cuando nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública- abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un *exemplum* y extraigo una lección. El pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente.⁷⁴

Además del trabajo de reapropiación de la imagen femenina, cabe mencionar la labor que han venido realizando algunas artistas fuera del campo de la representación, misma que se suma al esfuerzo por transformar los estereotipos de género.

Artistas como Suzanne Lacy, quien prácticamente inició su carrera acometiendo un trabajo de fuerte contenido social y político, han continuado su labor llevando a cabo acciones también relacionadas con el rescate y la preservación de la memoria, utilizando como medio el arte público transitorio.

Un ejemplo es el proyecto que desarrolló junto con la Antropóloga Pilar Riaño en el barrio de Antioquía, en la ciudad de Medellín, Colombia, titulado *La piel de la memoria*, en el que participaron miembros de la comunidad, un grupo de activistas por los derechos humanos, y varios artistas e intelectuales.

La piel de la memoria intentó responder a la discontinuidad y vacío que preocupa al residente citado a través del arte, el ritual y la conmemoración comunitaria. En una primera parte se recogieron cerca de quinientos objetos emblemáticos de las memorias de los habitantes del Barrio Antioquia para su instalación en un bus-museo de la memoria que rodó por los diferentes sectores del barrio y una estación del metro de Medellín. El proyecto enfatizó la elaboración del duelo y la reflexión sobre el pasado a través del préstamo de un objeto que fue seleccionado por los residentes como representativo de una memoria significativa en sus vidas. La obtención de estos objetos fue la tarea de un grupo de jóvenes y mujeres del barrio, quienes mientras

⁷³ *Ibíd.*, p. 31

⁷⁴ *Ídem.*

visitaban a sus vecinos se convirtieron en escuchas y escribanos de las historias y emociones que acompañan a los objetos del mundo material. La labor de recolección abrió puertas no sólo de casas y vecinos sino además a las historias que yacen detrás de los objetos [...] Los objetos, sus secuencias visuales, la instalación de sonido y las historias que los visitantes comparten durante estos días dan cuenta de la tradición oral local, pero además de los trazos de la memoria de eventos nacionales que perviven en la vida familiar y de los modos en que los conflictos locales se articulan con procesos macrosociales como los de la violencia política de los años 50 del siglo XX, el narcotráfico, las políticas de planificación urbana y la exclusión social.⁷⁵

Este tipo de proyectos parten de un mirar atrás con el afán de recuperar la identidad histórica y resignificar el pasado para transformar el presente a partir de una reafirmación de la conciencia de lo que somos dentro de la colectividad, es decir, de la identidad grupal que también nos define como sujetos. Estas miradas hacia el pasado no son sólo de carácter testimonial, sino que se dirigen a la superación del trauma colectivo.

Cuando las artistas participan en este tipo de proyectos comunitarios, no sólo quebrantan el mito del genio individual, sino que amplían el conjunto de roles que un(a) artista está capacitadx para desempeñar. Según la propia Lacy, estos roles incluyen al(a) artista como experimentador(a), reporterx, analista, activista y ciudadanx.⁷⁶

Desde esta perspectiva, las propuestas para la construcción de nuevas identidades femeninas no se limitan a la generación de imágenes por la vía de la representación; pretenden, mediante acciones directas, trascender los estereotipos y forjar identidades femeninas que *personifiquen nuevos paradigmas reales* para otras mujeres, o mejor: para otras personas, independientemente de su género.

⁷⁵ Riaño Alcalá, Pilar; "Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias: Antropología, arte público y conmemoración, en Agueldo Hernández, Olga; Lacy, Suzanne y Riaño Alcalá, Pilar, *Arte, memoria y violencia. Reflexiones sobre la ciudad*, Medellín, Corporación Región, 2003, pp. 9-10

⁷⁶ Lacy, Suzanne, "Hacer arte público como memoria colectiva, como metáfora, y como acción" en Agueldo Hernández, Olga, Lacy, Suzanne y Riaño Alcalá, Pilar, *Ibid.*, pp. 31-41

CAPÍTULO 3
EL ARQUETIPO FEMENINO COMO IMAGEN:
GRÁFICA FEMENINA ACTUAL EN MÉXICO

3.1. Influencia del Arte Feminista en la gráfica de mujeres en México

Aunque Elizabeth Romero utiliza las siguientes palabras para referirse a un proyecto conjunto en específico, se retoman aquí para describir lo que ha implicado la lucha feminista, no sólo en el ámbito social y político, sino también dentro de la esfera artística: “Es un trabajo que nos espejea y nos refleja, que nos puso en contacto a unas con otras, para reconocernos y hacernos visibles”.⁷⁷

Para hablar de la influencia del arte de género en la gráfica de mujeres, es necesario empezar por considerar -y reconocer- la injerencia del feminismo en el arte.

El hecho de que algunas artistas en México comenzaran a abordar temáticas feministas durante las décadas de los setenta y ochenta, formó parte de un proceso social de concientización de las cuestiones de género. Tales artistas desarrollaron esta conciencia y la integraron no sólo a su personalidad -y por ende a su vida y a su quehacer cotidiano-, sino también, y muy especialmente, a su trabajo artístico.

Aunque hoy día hay quienes consideran que el discurso acerca de las problemáticas de la mujer ha sido superado en el arte, probablemente sólo ha podido serlo realmente por aquellas artistas que han abordado deliberadamente un genuino discurso feminista o de género en su obra, en el sentido de que, mediante la integración de esta conciencia, ellas han sido capaces de trascender la argumentación feminista de los primeros años al ahondar en ella, transformándola en una reflexión aún más profunda en torno a la sexualidad femenina y la construcción del género, lo cual les ha permitido plantear también otras cuestiones de orden político además de las relacionadas con la identidad.

En México, la propuesta artística de aquellas que declaradamente se asumieron como feministas durante los setenta y ochenta ha evolucionado. En su trabajo, la teoría feminista, junto con algunas de las estrategias que caracterizaron el movimiento artístico de aquellos años, parece haber sido asimilada: tiende a aparecer implícita aún cuando las cuestiones de género no sean la temática central de la obra. Artistas como Carla Rippey, Magali Lara, Mónica Mayer y Maris Bustamante han ampliado sus perspectivas críticas, así como sus propuestas respecto a los conflictos que enfrentan las mujeres hoy día en el contexto social y político de México y el mundo. Además, la mayoría se han dedicado, en algún momento, al ejercicio de la docencia, con lo cual han podido transmitir su preocupación respecto a las cuestiones de género a las artistas de generaciones posteriores.

⁷⁷ Romero, Elizabeth, “De esperanza”, en García, Laura; *Op cit.*, p. 20

Gran parte de esta conciencia ha estado determinada, desde los primeros años del feminismo, por la reflexión en torno al cuerpo como un espacio político que es necesario recuperar. Muchas mujeres artistas de todo el mundo han buscado reapropiarse del cuerpo femenino y su imagen básicamente a partir de dos estrategias:

1. La utilización de su propio cuerpo como soporte, materia de trabajo y medio de expresión, y
2. La vía de la autorepresentación.

En ambos casos, uno de los principales objetivos que se persiguen es el de transmitir la experiencia de habitar un cuerpo femenino para hablar de la condición de las mujeres en nuestra cultura.

A través de la recuperación del cuerpo femenino y su imagen por las mujeres, se busca el empoderamiento de las mismas, haciendo visibles a los sujetos femeninos y evidenciando su diversidad al emplear la expresión de la experiencia subjetiva como táctica contrapuesta a la estrategia androcéntrica que utiliza la imagen del cuerpo femenino para la construcción de estereotipos idealizados que invisibilizan a las mujeres reales.

Visto como una experiencia individual ineludible, cada cuerpo encarna algo biológico, algo social y algo lingüístico. Habitar un cuerpo femenino es existir con una anatomía y una fisiología específicas, y también vivir con un pesado bagaje de costumbres y tradiciones, y con las palabras y el pensamiento que refieren esa tradición. De entrada habitamos un conflicto: no elegimos el par de cromosomas que definen nuestro sexo. Y menos aún el género como rol social a partir de las diferencias entre XX y XY. [...] De no ser por la redundante fetichización que lo requiere para vender y comprar mercancías, estados de ánimo, ideas, etcétera, el cuerpo de la mujer es rechazado. Con la connivencia de las religiones patriarcales está calificado como sucio, impuro, pecaminoso [por ello] cada mujer que discurre sobre su cuerpo desde la disciplina que le compete –la escritura, la música, las artes plásticas y escénicas, las ciencias sociales, la medicina, la genética- contribuye a hacerlo visible y a exonerarla de cargas milenarias.⁷⁸

Esta es la razón fundamental por la cual la mayor parte del trabajo de las mujeres en torno al género constituye un análisis crítico centrado en el cuerpo, incluso en el caso de algunas que no se asumen como feministas.

Aún cuando gran parte de las artistas que abordan estas temáticas prefieren hacerlo mediante la utilización de su propio cuerpo, la estrategia de la autorepresentación continúa hoy día siendo un recurso ampliamente utilizado por muchas como una forma eficaz de reivindicar la posición de las mujeres dentro de la sociedad y la cultura, ya que mediante la

⁷⁸ *Ídem*

representación, que asimismo alude a la experiencia subjetiva, se pueden también tocar puntos de identificación y generar resonancia. “Hay muchos artistas que justamente trabajan en esta necesidad de comunicarse con un público de una manera menos intelectual pero sí inteligente, vincular una imagen a una emoción personal, crear vínculos de pertenencia. En fin, hacer de la experiencia privada un lugar compartido.”⁷⁹

A partir de ello, es posible que la individualidad se reconozca como una experiencia común, compartida, y reiterar que la verdadera identidad de las mujeres es de carácter diverso, ya que se construye fundamentalmente a partir de elementos y valores determinados por la subjetividad, y no por un molde rígido y homogeneizador que constriñe la individualidad dentro de estrictos patrones de comportamiento supuestamente “aceptable”.

En México, gran parte de este trabajo representacional ha sido llevado a cabo mediante el lenguaje de la gráfica y a través de sus diversos recursos técnicos.

Aún cuando muchas de las primeras grabadoras mexicanas se formaron en talleres populares como el Taller de la Gráfica Popular, donde los temas eran predominantemente políticos, el “carácter intimista”, como lo denomina Leticia Ocharán, ha sido desde entonces uno de los principales rasgos de la obra gráfica femenina en México. Incluso aquellas artistas que se inclinan más por un lenguaje abstracto, generalmente tienden a la utilización de elementos o alusiones a lo orgánico, en muchas ocasiones como una referencia a la corporeidad y a la sensualidad femenina, como en el caso de Nunik Sauret. Aunque no se puede afirmar que exista una sensibilidad específicamente femenina, tal como lo insinuaba el feminismo esencialista, ni que haya temas o formas femeninas de hacer arte, y mucho menos hablar de un arte femenino como tal o con características esencialmente femeninas, el arte representacional realizado por mujeres sí ha estado marcado por algunos elementos que lo singularizan. Este “carácter intimista” es uno de ellos, además de ser un rasgo que la gráfica comparte con la literatura escrita por mujeres:

Entre las revisiones que Woolf llevó a cabo, encontró que en muchos de los primeros escritos femeninos había una temática constante: la autobiográfica y confesional [...] A partir de entonces, se encontró que aquella literatura femenina –así como mucha de la producción posterior en materia de poesía, epístola, ensayo y novela- se orientaba a hacer de la mujer el

⁷⁹ Lara, Magali; *El paisaje*, en www.magalilara.com.mx [publicación en línea] Disponible en internet en: http://www.magalilara.com.mx/?accion=tema&cat_id=27 [con acceso el 27 de noviembre de 2013]

sujeto de su obra (¿acaso ha sido una necesidad consciente de reinventarse, explicarse o afirmarse a sí misma, para tener la posibilidad de asumirse en un mundo que le ha sido ajeno?).⁸⁰

El paralelismo entre el trasfondo de las imágenes literarias y las imágenes gráficas y pictóricas realizadas por mujeres, tiene como base el hecho de que ambos tipos de imagen parten del sujeto observado, que es a la vez observador, y que aportan una mirada sobre la esfera íntima del sujeto femenino que va más allá de los límites de su corporeidad y le proporcionan un nuevo sentido a su imagen:

Reiterar el hecho de tratarse de traducciones del mundo privado de la esfera femenina (terreno inasequible e inexplorado hasta entonces por el arte y el escrutinio masculino) permite insistir en la proximidad con las disertaciones de Virginia Woolf, porque se establece un paralelo fortuito: las imágenes literarias por un lado, y las pictóricas por otro, pusieron al descubierto esa veta de particular trascendencia que radica en la virtud de la experiencia emocional de la mujer dentro de su ámbito cotidiano y de su mundo peculiar, para llevar a cabo un acto expresivo confesional".⁸¹

En el acto de representarse a sí misma, de representar su cuerpo o aludir a él, una artista se sitúa en la posición de sujeto, un sujeto introspectivo y a la vez capaz de aportar una reflexión acerca de aquello que percibe desde su espacio interior. Como se ha señalado, a partir de este acto reivindicativo deja de ser un objeto de contemplación y de deseo, una imagen idealizada o un mero símbolo alegórico, para transformarse en un sujeto real, en ejercicio pleno de su capacidad para emitir su propio juicio acerca de sí misma y del mundo que le rodea.

Si recordamos además que la gráfica nació ligada a la literatura, no es difícil tampoco encontrarlas asociadas en uno y otro ámbitos. Esta asociación ha llegado a ser un recurso expresivo ampliamente utilizado por las artistas mexicanas en distintas áreas de la gráfica, desde el concepto de libro de artista (Martha Hellion, Magali Lara) y el grabado tradicional (Nunik Sauret), hasta el cómic o historieta (Cinthia Bolio, Ana Bell Chino), como veremos en el siguiente subcapítulo.

A diferencia de la pintoras, quienes han utilizado el retrato como un recurso común para referirse a sí mismas en un tono autobiográfico, las grabadoras han expresado su mundo

⁸⁰ Zamora Betancourt, Lorena; *El desnudo femenino: una visión de lo propio*, México, CNCA/INBA/CENIDIAP, 2000, p. 24

⁸¹ *Ibíd.*, p. 32

interior también a través de representaciones más sutiles y menos directas. Así, por ejemplo, muchas de las estampas de Nunik Sauret se pueden definir como metáforas eróticas, alusiones a la sensualidad a través de imágenes de flores, frutos y elementos orgánicos en general. Además de diversas imágenes literarias, en el transfondo de algunas de sus piezas podemos encontrar puntos de identificación con las evocativas imágenes iónicas de Giorgia O'Keefe y con el feminismo esencialista de los setenta desarrollado por artistas como la canadiense radicada en los Estados Unidos Miriam Schapiro.

La asociación de la naturaleza con el cuerpo como una referencia a la intimidad, a la vida que transcurre y se experimenta en el espacio psíquico contenido en el mismo, es también un elemento que ha impregnado la poética gráfica de Magali Lara. En ella, el paisaje remite a la interioridad, al encuentro con la naturaleza (y con la propia naturaleza), al íntimo monólogo interno que discurre en silencio pero que se instala, elocuente, en el cuerpo.

¿Cuál es la diferencia entre el rostro y el cuerpo? [...] Para mí, el rostro es un espacio público labrado por el tiempo, que revela y oculta simultáneamente. El cuerpo en cambio es un lugar que sucede desde adentro, aunque estamos acostumbrados a mirarlo como envase. Siempre lo miro como un síntoma de un paisaje interior. Desde la postura hasta la proporción, relata otro lugar de identidad que me intriga.⁸²

Al parecer, en este tipo de obra una mujer se representa a sí misma como una forma de revelar ese mundo interior femenino que por tanto tiempo permaneció mudo y sojuzgado. La autorepresentación trasciende así cualquier representación masculina del cuerpo femenino: la mujer se muestra desnuda internamente y al hacerlo exhibe públicamente el aspecto privado de sí misma. Mediante este acto entabla al mismo tiempo una búsqueda y una reafirmación de su propia identidad, más allá de cualquier ideario masculino, social o cultural. La representación de su propio cuerpo es la expresión contundente de la experiencia profunda de habitarlo.

En el caso de Lara, la naturaleza, las formas de las plantas, se utilizan para describir emociones, ("mi identificación con un árbol podado fue lo que me llevó a considerar las formas

⁸² Lara, Magali; *El rostro y el cuerpo*, en www.magalilara.com.mx, [publicación en línea]. Disponible en internet en: http://www.magalilara.com.mx/?accion=tema&cat_id=4 [con acceso el 27 de noviembre de 2013]

de la naturaleza como un posible vocabulario”.⁸³) pero también para integrarse a una cadena que la liga a las mujeres que la precedieron directamente: “[...] llegué a las flores por dos razones: la primera es que tanto mi madre como mi abuela las pintaban, era una actividad que hacían juntas y yo quería incluirme en esa cadena de pertenencia [...]”⁸⁴.

Aquí tocamos otra de las temáticas fundamentales en la expresión de mujeres: la recuperación y conservación de la memoria.

El elemento que torna común el carácter íntimo de la experiencia subjetiva de una mujer es el anclaje con que la memoria afirma su identidad: su relación con las mujeres que le anteceden expresado aquí también en la forma de aquello que las feministas italianas definieron como *affidamento*: “*Affidamento* significa la alianza entre el conocimiento y las aspiraciones, entre la experiencia de la mujer adulta con conocimiento y la joven con aspiraciones intactas. Refiere la importancia de la relación, el vínculo y la comunicación entre mujeres de distintas generaciones para establecer un orden simbólico propio”.⁸⁵

Explorar los orígenes, aunque no sólo en torno a la historia inmediata personal, ha sido uno de los recursos empleados por Carla Rippey. Esta estrategia le ha llevado a examinar las circunstancias que envolvieron a sus antecesoras por línea directa, pero también las de otras mujeres que formaron parte del mismo contexto histórico y social que aquellas, así como situaciones que involucran a personajes asociados de alguna manera con todo lo que resuena en su perfil -pasado o presente-, no solo como mujer, sino también como inmigrante.

En su obra, el proceso de indagar acerca de las mujeres que le antecedieron se amplía hasta convertirse en una investigación que abarca diversas situaciones vividas por mujeres en distintos contextos, y que pueden ser compartidas por otras mujeres de la misma cultura, (como es el caso específico de la obra titulada *Lagartona*, que se refiere a esa circunstancia propia de nuestra cultura en la que una mujer es juzgada y discriminada en razón de su relación con un hombre de menor edad) o de distintas culturas (como sucede en su trabajo a partir de imágenes de mujeres ante un tribunal de justicia)⁸⁶.

En cualquier caso, este tipo de trabajo introspectivo que involucra la memoria deviene en la identificación con otras mujeres, a través del análisis de circunstancias que podrían ser

⁸³ Lara, Magali; *El paisaje*, en www.magalilara.com.mx [publicación en línea] Disponible en internet en: http://www.magalilara.com.mx/?accion=tema&cat_id=27 [con acceso el 27 de noviembre de 2013]

⁸⁴ *Ídem*.

⁸⁵ Lamas, Marta, “El *affidamento*”, en *Debate feminista*, pp.288-291, citado en Zamora, Lorena, *Op. cit.*, p. 32

⁸⁶ Rippey, Carla; *Mujeres enjuiciadas/Women on trial*, 18 de abril de 2009, en *el uso de la memoria* www.carla-rippy.blogspot.com.mx, [publicación en línea] Disponible en internet en: <http://carla-rippy.blogspot.mx/2009/04/mujeres-en-el-tribunalwomen-on-trial.html> [con acceso el 27 de noviembre de 2013]

experimentadas por cualquier mujer dentro del mismo contexto cultural y más aún, por circunstancias que podrían ser compartidas por mujeres en contextos socioculturales distintos al propio.

Así, el trabajo en torno a los ancestros, la búsqueda personal enfocada en la recuperación y conservación de la memoria mediante el análisis del contexto determinado por los procesos históricos que marcaron a los protagonistas de la historia personal, familiar, étnica o racial de una artista, también forma parte del repertorio temático mediante el cual las mujeres se esfuerzan por reivindicar su imagen, y con ella, su posición en el mundo.

Por otra parte, el trabajo introspectivo llevado a cabo por las mujeres dentro de la esfera del arte a través del rescate de lo personal y privado como un acto eminentemente político, ha estado considerablemente matizado por disertaciones en torno a la *Otredad*.

Este término, que utilizara Simone de Beauvoir por primera vez para referirse a la relación entre los sexos⁸⁷, podría definirse como un concepto antagónico al de *Identidad*: el *Otro* es lo que yo *no* soy, lo diferente a mí. Así, y parafraseando a Simone de Beauvoir, la posición histórica de la mujer ha sido, precisamente, la del *Otro*. Aunque este concepto generalmente se asocia a las minorías, paradójicamente, hace aparecer a las mujeres como la *mayoría minoritaria*. Sin embargo, el trabajo autoreflexivo desde su posición histórica como el *Otro*, ha permitido a las mujeres identificarse también con otros grupos oprimidos, situándose empáticamente en distintas posiciones, lo que se define con el concepto de *alteridad*.

O como diría Carla Rippey: “me siento más yo, al parecer, si me proyecto por medio de la otredad. O a lo mejor lo que soy se estira si se sumerge en lo foráneo. O llevo tantos años de ser extranjera que me siento más yo siendo otra, la anomalía”⁸⁸

⁸⁷ Véase De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, tomos I y II, Pablo Palant trad., Argentina, ediciones siglo XX, s/f.

⁸⁸ Rippey, Carla; *Elsewhere (Otherness)*, 12 de julio de 2009, en *el uso de la memoria* www.carla-rippy.blogspot.com.mx, [publicación en línea] Disponible en internet en: <http://carla-rippy.blogspot.mx/2009/07/elsewhere-otherness.html> [con acceso el 27 de noviembre de 2013]

3.2. El arquetipo femenino en la gráfica de mujeres en la primera década del siglo XXI en México.

La forma en que se ha retomado el empleo de la gráfica en el arte actual durante los últimos años, particularmente dentro del arte urbano, ha abierto nuevas posibilidades expresivas que han sido aprovechadas por varias artistas mexicanas. La influencia del arte feminista y de género se percibe en gran parte de esta obra, en medio del que parece ser un resurgimiento del tema, abordado algunas veces desde nuevas perspectivas y otras como una reapropiación temática del trabajo realizado por artistas feministas de generaciones anteriores. En algunos casos se recurre al empleo del arquetipo femenino para resaltar negativamente las características del mismo como estereotipo cultural, -sobre todo cuando es utilizado por artistas declaradamente feministas-, y en otros simplemente se alude a él de una manera crítica y sin recurrir a una representación explícita. Al igual que en las décadas pasadas, no todas las artistas que abordan temáticas relacionadas con cuestiones de feminismo y género en su obra se asumen como feministas.

El reclamo feminista por el legítimo derecho de las mujeres a ocupar un lugar dentro de la esfera pública fue retomado por las artistas a través de la apropiación de los espacios públicos. Así, dentro del arte feminista y de género, el espacio público se convirtió en un elemento primordial para la constitución de la obra de muchas artistas y como tal, en un factor contundente para la construcción de su discurso.

Este alejamiento del espacio privado y la “toma” o apropiación de los espacios públicos, ha llegado a implicar no solo el distanciamiento, real y simbólico, de los espacios cerrados tradicionalmente destinados a la mujer, como el hogar, la escuela y el claustro, sino también de los espacios cerrados destinados al arte oficial: los museos y galerías.

El abordar la cuestión de lo público y lo privado en torno a las problemáticas de género, ha llevado a las artistas a reapropiarse no sólo del espacio íntimo del cuerpo que habitan, sino también de las calles. En este proceso, la gráfica actual ha cobrado un papel importante en el desarrollo de ciertas manifestaciones artísticas femeninas, como ocurre con el trabajo realizado por algunas de las jóvenes artistas de las últimas generaciones que han formado parte de un grupo de “artistas grafiteros, performers, fotógrafos y diseñadores, entre otros, [que] dieron

continuidad, en algunos casos, a las prácticas heredadas por el movimiento de los Grupos y Neográfica, de los años setenta”⁸⁹.

La investigación realizada por Laura García en este rubro da cuenta del trabajo de las artistas mexicanas más representativas dentro del arte urbano actual, entre las que se encuentran las *graffiteras* y *estencileras*: *Tiza* (Paulina Lázaro), *Natzue* (Gabriela Sánchez), *Mookiena* (Nancy Duarte), *Vrit* (Brit Veloz), *Mona* (Mónica Vivas), *News* (Itzel Nájera), Marcela Israel, la Oaxaqueña Ana Santos (la primera en realizar intervenciones de este tipo en el estado de Oaxaca), *Étoile Pink* (Verónica Medina) y *Munieka Azul* (Mariana Sasso).

Algunas de ellas, como *Tiza* (Paulina Lázaro) y *Matzue* (Gabriela Sánchez)⁹⁰, retoman elementos de la cultura visual para la creación de personajes urbanos femeninos que funcionan a manera de alter ego de sus autoras.

Con todo, los estereotipos de género continúan asociándose, en muchos casos, con ciertas formas y colores culturalmente asignados a cada sexo. Cada uno de estos elementos lleva implícito un código correspondiente a una escala –generalmente inconsciente- de valores jerárquicos. Desafortunadamente, incluso en el actual contexto del graffiti y la cultura urbana, aún son más valorados aquellos elementos que se asocian con la masculinidad. Sin embargo, el trabajo que las mujeres realizan en las calles desde el anonimato y la clandestinidad parece clamar, -por su contenido no sólo como imagen, sino como *acción* que conlleva una gran carga de *agencia*⁹¹-, que el sujeto femenino florece también por fuera de los muros.

Apropiarse de la calle y de los espacios públicos en general también ha significado para las mujeres reclamar como propias aquellas características tradicionalmente asociadas al estereotipo masculino, -como la rebeldía, la agresividad y la transgresividad crítica, entre otras- y reafirmarse a través de ellas empleándolas como un recurso añadido al trasfondo de la argumentación: “Ganar la calle, [...] fue una postura sostenida por la generación de los Grupos y por no pocas organizaciones de lucha social. Para estas creadoras obtener la calle es una triple victoria, pues la ganan como mujeres, como ciudadanas y como artistas”.⁹²

⁸⁹ García, Laura, *Op.cit.*, p. 12

⁹⁰ García, Laura; *Op. cit.*, pp. 56-61

⁹¹ “Un agente es alguien que está contemplando una acción, ya ha actuado o lo está haciendo ahora. La acción no surge sólo de aquellos factores que están fuera del control del sujeto, y el sentido de agencia no se contrapone a ello, pero se refiere más a una acción autogenerada, autodeterminada, a la acción que surge de una elección hecha por el sujeto”. Lee Bartky, Sandra, “Agency, What’s the problem?”, en Kegan Gardiner, Judith, ed., *Provoking Agents, Gender and Agency in Theory and Practice*, University of Illinois Press, USA, 1995.

⁹² García Laura, *Op cit.*, pp. 56-61

Tomar la calle y los espacios públicos no sólo les ha permitido esparcir imágenes que confrontan el estereotipo femenino difundido por los medios de comunicación y la publicidad, sino también minar la fuerza y el poder del estereotipo encarnando en sí mismas cualidades distintas -e incluso opuestas- a las que culturalmente se asumen como propias de la “naturaleza” femenina, mediante actos transgresores que van desde el simple colocarse en espacios que son mayoritariamente ocupados por varones, -como el ámbito de la caricatura política y la historieta-, hasta realizar actos socialmente considerados “vandálicos”, como la práctica del graffiti.

Aquí es importante recalcar la amplitud de la noción que envuelve el término *imagen*. En el contexto del arte actual, con ella podemos referirnos no sólo a la representación visual, sino a la imagen literaria o imagen evocativa generada por conceptos o palabras -que desde las primeras manifestaciones del arte conceptual se ha convertido en un recurso común empleado en las prácticas artísticas contemporáneas-, así como a la noción de imagen pública que puede ser proyectada por una persona o por un grupo de individuos -instituciones o corporativos, por ejemplo- y que alberga el potencial de incidir profundamente en el imaginario colectivo, como lo demuestra el uso que de ello ha hecho la publicidad en el ámbito comercial y político. De tal modo, podemos referirnos a la imagen femenina dentro de las prácticas artísticas desde estos tres horizontes semánticos.

Como hemos discutido en subcapítulos anteriores, la autorepresentación ha servido a las artistas como una manera de reapropiarse de la imagen del cuerpo femenino y transgredir el estereotipo implementado por el sistema patriarcal. Cuando las artistas trabajan a partir de las teorías feministas o abordan conscientemente cuestiones de género, usualmente emplean las imágenes arquetípicas relacionadas con la femineidad con un trasfondo crítico, tal y como lo hiciera la estadounidense Cindy Sherman en su famosa serie fotográfica *Film Stills*.

El recurso del texto como imagen evocativa es también utilizado por lxs artistas del graffiti, sobre todo cuando se trata de transmitir mensajes directos de contenido político sin recurrir a la representación figurativa, aunque la fórmula preferida por la mayoría de las artistas que utilizan la gráfica como procedimiento formal -aunque no exclusivo- es la que combina texto e imagen.

En este sentido, uno de los ejemplos más sobresalientes del trabajo de mujeres dentro del escenario de la gráfica mexicana actual, es el de la *monera*, historietista, e ilustradora Cintia Bolio. Con una tendencia clara y francamente feminista, Cinthia Bolio ha explotado éstas tres vertientes de la gráfica para invadir el espacio público de la prensa nacional (entre otros), abordando temas políticos, entre los que sobresale el de la defensa de los derechos de las

El trabajo de Cintia Bolio es un claro ejemplo de la función social que desempeña el arte cuando se aleja del espacio privado de los museos y galerías para insertarse en el ámbito de lo público, lo que le permite acceder a un auditorio más amplio y propagar ideas a través de un canal informativo que le permite a la vez empujar al(a) espectador(a) al auto-cuestionamiento, cuando no a una franca confrontación consigo misma y con los patrones conductuales que nos formaron culturalmente y que permanecen casi intactos en nuestro inconsciente colectivo, fomentados por la cultura de masas.

De entre las artistas más jóvenes, cabe destacar el trabajo de Ana Bell Chino Guzmán, conocida también en el medio del cómic como *Seudónimo Manzana*.

Difuminando la frontera entre el arte y la cultura de masas, el trabajo de *Seudónimo Manzana* se inscribe dentro del género de la historieta de autor. En su obra, donde lo poético se mezcla con lo escatológico tanto en lo visual como en lo narrativo, más que recurrir a los estereotipos, aborda el género desde cuestiones relacionadas con la intimidad: la sexualidad, la estrecha relación personal con el ámbito reservado de lo familiar que surge de compartir lo cotidiano; los detalles de la continua relación con el propio cuerpo, con la propia psique: ese mundo interior que tendemos a mantener apartado de la mirada ajena, disfrazado, encubierto por la mascarada social, y que sin embargo compartimos de una u otra manera, es exhibido crudo e irónicamente y trasladado por Ana Bell Chino a la esfera de lo público a través de la viñeta y el cómic. Una de las razones por las que se interesa en la historieta es, justamente, que considera que la función del artista es la de difundir su obra entre todos los sectores sociales⁹⁴.

El fanzine ha sido también una forma de expresión a la que han recurrido algunas artistas en los últimos años. Un ejemplo es el colectivo autodenominado anarcofeminista *Las sucias*, que a través de un trabajo multidisciplinario busca la reivindicación del cuerpo femenino desde su condición lésbica. El colectivo *Las sucias* se conforma a partir de:

[...] la acción, intercambio, relaciones, encuentros, cuestionamientos y afectos surgidos inicialmente en el Taller de Arte y Género coordinado por Mónica Mayer.⁹⁵ Actuamos desde procesos creativos, experimentando con la gráfica, la intervención urbana, la acción, la escritura

⁹⁴ Chino Guzmán, Ana Bell, *Preguntas 2011 revista D'Arte*. Archivo personal de la artista.

⁹⁵ El Taller de Arte y Género fue creado y dirigido por Mónica Mayer en el 2009. Aproximadamente un año más tarde y después de una breve pausa se retomó con el nombre de Taller Permanente de Arte y Género. Ambos constituyen un antecedente del Taller de Activismo y Arte Feminista, que surgió a partir del proyecto de Mónica Mayer *Reactivando el Archivo de Ana Victoria Jiménez*.

y la instalación. Nuestras prácticas y formas parten de una propuesta feminista que se traduce en procesos e intervenciones de crítica social. Proponemos la creación de imaginarios que reinventen, desestructuren conceptos, códigos, discursos y realidades convencionales y planteen otras miradas sobre el ser mujer en nuestro contexto.⁹⁶

El colectivo se ha manejado también a partir de acciones de resistencia como la participación activa en manifestaciones y la impartición de talleres de arte feminista, graffiti, esténcil, intervención en el espacio público y antimuñecas.⁹⁷

El Taller de Arte y Género, creado por Mónica Mayer, en el que tuve la oportunidad de participar, se convirtió en un espacio de intercambio y generación de ideas en el que confluimos artistas de diversas disciplinas y a partir del cual se generaron algunos proyectos y acciones colectivas. Una de estas acciones consistió en producir una carpeta de obra gráfica con piezas de varixs de lxs miembrxs del taller para participar en el proyecto titulado *Caligrafías Urbanas 10X10* organizado por Demián Flores a través de *La Curtiduría* en homenaje a Helen Escobedo, Daniel Manrique y Mario Rangel Faz.

El proyecto consistió en invitar a diez artistas con trayectoria como curadores para seleccionar obra gráfica de diez artistas para ser exhibida en las cajas de luz –normalmente destinadas a publicidad- de 115 paradas de parabuses sobre Av. Reforma en la ciudad de México y más tarde en las calles de la ciudad de Oaxaca.

Mónica Mayer, quien fue invitada a participar como curadora, convocó a lxs miembrxs del taller a participar con obra relacionada con el tema del género.

Este proyecto representó una oportunidad extraordinaria de difundir imágenes relativas a las cuestiones de género a través de una alternativa distinta para la gráfica que permitió llevarla a formatos poco usuales y propagarla en una de las áreas más visibles del espacio urbano.

Participé en este proyecto con una pieza digital que diseñé siguiendo algunos de los principios básicos para elaborar un cartel, como el de plantear una imagen directa y fácil de interpretar por la inmediatez del mensaje.

⁹⁶ Correspondencia personal con integrantes del colectivo

⁹⁷ “Las sucias”; *Nota...* y *P.D.*, en *Peludas y seguras* [publicación en línea] Disponible en Internet en: <http://www.lasuciasomos.blogspot.mx/search/label/CALLES> [con acceso el 27 de noviembre de 2013]



Sin título Gráfica Digital, 2010

El proyecto de gráfica digital de Adriana González *Yo nunca voy a ser un ama de casa* es un ejemplo sobresaliente del empleo de este medio para abordar temáticas relacionadas con el género. En él, Adriana González plantea el tema de la familia nuclear tradicional mexicana y traza un autorretrato gráfico que describe su vida cotidiana como ama de casa. A partir del dibujo, la fotografía y la gráfica digital, realiza un trabajo en el que, conjugando texto e imagen, elabora una reflexión acerca del proceso personal mediante el cual participa en la construcción cotidiana de su propia familia al asumir un rol dentro de la misma con el fin de generar y mantener un espacio físico y emocional habitable.⁹⁸

Finalmente, podemos considerar un peculiar ejemplo de los usos actuales de la gráfica, la siguiente acción de Elizabeth Romero, quien además de trabajar a través del performance, se considera a sí misma una obra en proceso y trabaja interviniendo su propio cuerpo:

En *Aparición de la virgen de Guadalupe sobre mi piel* en el 2003, Romero se hizo tatuar en la espalda la imagen de la virgen de Guadalupe, que no sólo constituye uno de los más populares e importantes símbolos de identidad nacional, sino que representa el arquetipo femenino por excelencia: el arquetipo de la *Madre*, mismo que personifica, en el inconsciente colectivo de lxs mexicanxs, los más altos valores asociados a la feminidad y con ello, la más acendrada idealización de lo femenino, con todas sus implicaciones.

Es evidente que mucho del arte realizado por mujeres continúa rescatando la experiencia subjetiva vivenciada en el cuerpo para incorporarla a la esfera pública a través de distintos medios y tornarla visible. Después de todo, el cuerpo es el hábitat de la conciencia. Y lo personal sigue siendo político.

⁹⁸ Gonzalez, Adriana; *Yo nunca seré ama de casa*, 11 de enero de 2009, en lagestoria.blogspot.com [publicación en línea] Disponible desde Internet en: <http://lagestoria.blogspot.mx/2009/01/yo-nunca-sere-ama-de-casa.html>

3.3. El empleo del símbolo arquetípico en la obra personal como parte de un proceso de búsqueda y transformación.

Hace algunos años inicié una terapia psicoanalítica a través de la cual comencé a replantearme ciertas concepciones y esquemas de valores relacionados con la feminidad. Desde el principio, este proceso estuvo estrechamente vinculado al de producción de mi obra. El presente proyecto surgió como consecuencia de esta correlación entre el proceso terapéutico y el proceso creativo.

La obra gráfica realizada es producto de una labor introspectiva que, conjuntamente con el material recabado a través de la investigación, ha sido tomada como base para reflexionar en torno a los patrones conductuales determinados por los estereotipos culturales.

Uno de los principales objetivos de este trabajo fue el de indagar qué posibilidades existen de transformar, utilizando la autorepresentación como parte del proceso terapéutico, algunos de estos patrones -cuya influencia puede determinar en gran medida ciertas características de la personalidad- así como las repercusiones que este tipo de imagen pudiera tener en el entorno social, como contrapunto a las imágenes difundidas por la cultura de masas.

Asumir una postura feminista como parte sustancial del proceso creativo, no sólo utilizando esta corriente de pensamiento como fundamento de la obra, sino poniéndola en práctica en el contexto de la vida cotidiana, implica una profunda transformación personal a partir de una nueva forma de proceder que, con el propósito de dismantelar esquemas de condicionamiento sexistas, debe comenzar por implementarse desde el interior de cada cual.

A través de las prácticas llevadas a cabo por las feministas en los grupos de autoconciencia⁹⁹ en los años sesenta, las mujeres que participaron en ellos comenzaron a cobrar conciencia de

⁹⁹ "Una de las aportaciones más significativas del movimiento feminista radical fue la organización en grupos de autoconciencia. Esta práctica comenzó en el New York Radical Women (1967), y fue Sarachild quien le dio el nombre de "consciousness-raising". Consistía en que cada mujer del grupo explicase las formas en que experimentaba y sentía su opresión. El propósito de estos grupos era "despertar la conciencia latente que... todas las mujeres tenemos sobre nuestra opresión", para propiciar "la reinterpretación política de la propia vida" y poner las bases para su transformación. Con la autoconciencia también se pretendía que las mujeres de los grupos se convirtieran en auténticas expertas en su opresión: estaban construyendo la teoría desde la experiencia personal y no desde el filtro de las ideologías previas. Otra función importante de estos grupos fue la de contribuir a la revalorización de la palabra y las experiencias de un colectivo sistemáticamente inferiorizado y humillado a lo largo de la historia". De Miguel, Ana; *Los feminismos a través de la historia. Capítulo III. Neofeminismo: los años sesenta y setenta*, en *Mujeres en red*. El periódico feminista [publicación en línea]. Disponible desde internet en: <http://www.mujiereenred.net/historia-feminismo3.html> [con acceso el 27 de noviembre de 2013]

que compartían un sinnúmero de experiencias similares. Partiendo de este hecho, comencé por cuestionarme si la experiencia subjetiva de cualquier mujer realmente podía tener eco en otras mujeres. En el transcurso de la investigación me di cuenta de que, efectivamente, este eco podía ser generado de la misma forma en que, a través de su trabajo, no sólo la experiencia, sino las cavilaciones y propuestas de otras artistas, maestras, teóricas e historiadoras del arte, estaban repercutiendo en mi propio proceso de reflexión y transformación.

Indudablemente, la expresión pública de una vivencia personal es capaz de evidenciar cuán común puede resultar dicha experiencia. La iniciativa de trasladar contenidos desde la esfera privada al ámbito de la esfera pública puede llegar a ser una herramienta que contribuya de algún modo al lento proceso de transformación social, por ejemplo, evidenciando ciertas cuestiones comunes que socialmente tienden a invisibilizarse. El proyecto de Adriana González *Yo nunca voy a ser un ama de casa*, que visibiliza el trabajo que miles de mujeres realizan cada día prácticamente sin ninguna retribución económica, es un buen ejemplo de ello.

Como punto de partida para abordar el trabajo de producción, examiné e hice un recorrido analítico a través de las dos principales tesis, antagónicas entre sí, que han sustentado algunas de las teorías feministas: por un lado, la tesis esencialista, según la cual la femineidad es una esencia inmanente a la mujer que la vincula a la naturaleza; y por otro, aquella –mucho más aceptada en la actualidad- según la cual es innegable que lo que suele definirse como propio de la condición femenina ha sido determinado por la cultura. El principal argumento de las tesis antiesencialistas es que el género no es inherente a la sexualidad biológica, sino más bien un constructo socio-cultural.

Según Simone de Beauvoir, en las culturas patriarcales lo masculino se define y se afirma casi automáticamente como “universal”, mientras que lo femenino es asumido como una particularidad, o bien como *lo Otro*, es decir, lo masculino no necesita reclamar su lugar en el mundo, éste le corresponde como algo inmanente a su condición humana. La mujer, en cambio, debe *deconstruir* la imagen que le ha legado su cultura y transformarse a sí misma para reafirmarse en él. Aunque su sexo determina solamente su condición biológica, es a partir de ésta que se establece culturalmente su condición de género, misma que define su situación en el mundo. A esto se refiere de Beauvoir cuando afirma: *no se nace mujer, se llega a serlo*¹⁰⁰.

¹⁰⁰ DE BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo I, los hechos y los mitos*, trad. de Pablo Palant, Argentina, ediciones Siglo Veinte, s/f.

Como contrapunto a las teorías feministas, tomé como base metodológica de trabajo y análisis la teoría jungiana de los Arquetipos y el Inconsciente Colectivo. Para Jung, una parte de la estructura psíquica está determinada por el sexo biológico, y se manifiesta y expresa a través de la simbología asociada culturalmente a cada uno de los sexos. Según esta teoría, existen estructuras arquetípicas relacionadas con el género que anteceden a todo condicionamiento cultural.

La teoría de Jung, aunque probablemente influenciada por los estereotipos sexuales reinantes en su época, permite sin embargo realizar un análisis que se puede aplicar a partir del concepto ampliado de género, (es decir, más allá del sexo biológicamente determinado), a la vez que retrata la postura que aún hoy se sostiene en algunos ámbitos científicos con respecto a las que se siguen considerando diferencias de género innatas, como las “inclinaciones naturales” hacia determinadas actividades dependiendo del sexo del sujeto.¹⁰¹

Como se mencionó en el segundo capítulo, el término *arquetipo* ha sido utilizado para referirse a imágenes primordiales que forman parte del acervo psíquico humano tanto como para designar constructos sociales. Dentro de las teorías feministas, el término ha sido empleado generalmente para denominar estereotipos de género predominantes en las culturas androcéntricas, por ejemplo, el estereotipo femenino asociado a la maternidad.

El feminismo se propone socavar los estereotipos de género que condicionan aquello que lo femenino *debe ser*, para plantear libremente lo que, desde la perspectiva particular de cada una, lo femenino *puede ser*; redefinirse y construir una identidad propia a partir de la experiencia personal y la reivindicación de la memoria y la subjetividad, proceso que puede impulsarse mediante el empleo de la autorepresentación para resignificar el cuerpo femenino.

Reapropiarse de la imagen de las mujeres para contrarrestar la influencia de las imágenes difundidas por la cultura de masas, que fijan los estereotipos en el inconsciente y que están siendo asociadas a la violencia de forma deliberada, ha sido y sigue siendo uno de los principales propósitos del arte feminista. Como demuestra la experiencia de varias artistas, es posible transgredir y deconstruir los estereotipos incluso retomando la propia imagen de forma irónica y empleando esta estrategia como herramienta crítica dentro del proceso de reafirmación de la identidad de las mujeres.

¹⁰¹ Vease “1/2 Lavado de cerebro 1- La paradoja de la igualdad”, video de YouTube, 19:10, publicado por ESTRELLAOCHOTV, 30 de enero de 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=2sbINk2aPzE> y “2/2 Lavado de cerebro 1- La paradoja de la igualdad”, video de YouTube, 19:43, publicado por ESTRELLAOCHOTV, 7 de febrero de 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=Me3okdm0C1M>

En el desarrollo de mi proyecto, el proceso terapéutico ha implicado, como mencioné anteriormente, un replanteamiento personal de conceptualizaciones relacionadas con el género con la intención de trascender los estereotipos, lo que entraña un esfuerzo por eliminar condicionamientos adquiridos a través del aprendizaje, así como la búsqueda de nuevas formas de respuesta y acción ante la naturalización de normas culturalmente establecidas. Las tres series de obra gráfica resultantes son un registro gráfico del proceso de investigación, pero también reflejo de este proceso de re-elaboración y reafirmación personal, así como la expresión de esta búsqueda individual.

La primera serie está enfocada en la representación femenina a partir de algunos conceptos junguianos de la teoría de los arquetipos, como el denominado *Sombra*. Con este concepto, Jung se refiere al arquetipo del inconsciente que corresponde a la parte oscura de la personalidad, misma que generalmente permanece ignorada por la conciencia y encierra aquellos aspectos que son considerados negativos o contrarios a la personalidad consciente.

La primera litografía de la serie aborda este aspecto: una silueta oscura es aquí una personificación de la *Sombra*.

La figura de la *Sombra*, representada por una silueta un tanto indefinida, aparece en varios de los trabajos realizados a lo largo del presente proyecto. En general, estas siluetas no se refieren solamente a los aspectos oscuros de la personalidad individual, sino también a aquellos que han sido asimilados del entorno y que nos impiden ser nosotrxs mismxs, por ejemplo: todas las cualidades, actitudes y comportamientos que en nuestra cultura se atribuyen uno u otro sexo, que se identifican como rasgos característicos de la “feminidad” o de la “masculinidad” y que asumimos inconscientemente como propios cuando en realidad son absorbidos del ámbito sociocultural e interiorizados sin cuestionamiento previo, es decir: esa parte del inconsciente que nos ata a las costumbres, condicionamientos y patrones de conducta que nos mantienen actuando según se espera de nosotrxs, aún cuando muchas veces esto implica actuar en contra de nuestras propias necesidades porque, paradójicamente, en lo social se juzga negativo todo aquello que está fuera de la norma, por lo que las expresiones libres y singulares pueden llegar a ser asociadas a la *Sombra* colectiva, esto es: consideradas como profundamente nocivas y hasta percibidas como amenazantes por quienes asumen los estereotipos como algo “natural”.



Sombra Litografía

Muchas de las nociones que definen la “naturaleza femenina” en culturas como la nuestra, son en realidad aspectos de lo que Jung llama el *Arquetipo de la Vida* o simbolizaciones derivadas de algunas de sus cualidades representativas. Entre las formas más comunes en que se manifiesta este arquetipo están, como se ha señalado, la idea que asocia las principales etapas del ciclo vital –gestación, nacimiento, reproducción, muerte, regeneración- con la femineidad, a través de conceptos como el de *Madre Naturaleza, Madre Tierra o Gran Madre*.

Estos aspectos arquetípicos se han asimilado e integrado paulatinamente a los estereotipos culturales a través de figuras simbólicas mediante las que se han conformando imágenes femeninas de diferentes clases. Por ejemplo, en las primeras etapas de este proceso de asimilación, al modelar o tallar figurillas con formas femeninas como las Venus del Paleolítico, los pueblos primitivos quizás no solo evocaron –e invocaron- la fertilidad aludiendo a la facultad de procreación de las mujeres, sino que también asociaron en estas figurillas los conceptos *Mujer-Vida* o *Mujer-Naturaleza* a través de este acto creativo simbólico que probablemente formó parte de algún ritual mágico del tipo de los que autores como Herbert Read han relacionado con las primeras expresiones artísticas de la humanidad¹⁰².

Reflexiones como estas fueron las que sustentaron las imágenes secuenciales de las obras tituladas *Nahualli, Metamorfosis I y Metamorfosis II*.

En la primera, la silueta de una mujer arrodillada se ubica frente a la silueta de un animal y detrás de una hilera de formas femeninas delineadas que recuerdan las Venus del Paleolítico y las figuras humanas que aparecen en escenas de danza en algunas pinturas rupestres.

La silueta de la mujer, que se encuentra en posición meditativa, representa la *Sombra* dentro de la *psique* o alma, por esta razón aparece, lo mismo que la silueta del animal, dentro de los límites sutiles de un contorno similar al que utilicé para trazar las figurillas que la rodean.

Con esta imagen traté de representar una mujer del tipo de las que en México se denominan *brujas o curanderas*, una figura paradójica en el imaginario colectivo con una fuerte connotación negativa que encarna aspectos vinculados con el Mal al tiempo que se relaciona con la sabiduría y el conocimiento ancestral de los pueblos originarios de América.

Aquí la silueta de la *Sombra*, lo mismo que las figurillas delineadas, la asocian al aspecto primitivo de la humanidad, ligándola con ello al *Inconsciente Colectivo*, mientras que el animal

¹⁰² Read, Herbert, *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, FCE, México, 1ª edición 1957, 5ª reimpresión, 1985.



Nahualli Litografía

representa lo que en la tradición prehispánica se conoce como *nahual*¹⁰³, un elemento que une al alma con el espíritu de la naturaleza¹⁰⁴.

Para elaborar la secuencia de esta pieza, trabajé el fondo directamente sobre la piedra litográfica durante la impresión con el fin de generar una atmósfera que diera la sensación de un proceso de transformación, sin alterar la posición de las figuras. Con esto traté de representar aquello que se considera una de las principales facultades que hacen de una persona un(a) *chamán(a)*: *la capacidad de modificar la realidad alterando por algún medio la percepción de la misma*. Subrayo esta última idea porque la considero clave en mi trabajo: desde cierto punto de vista, el objetivo del proceso terapéutico consiste precisamente en transformar la realidad individual modificando esquemas de pensamiento y patrones de conducta a partir del autoanálisis y la auto-observación, que en sí mismos pueden cambiar radicalmente la forma en que una persona se percibe a sí misma, a sus semejantes y al universo que le rodea. Generalmente, lo que se renueva en realidad no es el mundo circundante, sino la percepción que se tiene de él, lo que puede transformar, *de facto*, la vida del individuo. Algunos teóricos de la terapia transpersonal, como R.D. Laing y Rollo May¹⁰⁵, incluso comparan el trabajo del terapeuta con el del *chamán*, en el sentido de que hace las veces de guía o acompañante del paciente a través de este viaje interior.

¹⁰³ “*nahualli*-s. Brujo, hechicero; doble de una persona, en el sentido del doble egipcio; animal compañero y ligado mágicamente con el brujo; animal en que se transforma éste”. Garibay K. Ángel María, *Llave del Náhuatl*, México, Porrúa, 1999

¹⁰⁴“En la construcción social de la realidad mesoamericana, el **nahual** o **nagual** es un elemento del individuo que se considera un vínculo con lo sagrado y que por ello es sagrado él mismo. [...] se dice que cada persona, al momento de nacer, tiene ya el espíritu de un animal, que se encarga de protegerlo y guiarlo. Estos espíritus, llamados nahuales, usualmente se manifiestan sólo como una imagen que aconseja en sueños o con cierta afinidad al animal que nos tomó como protegidos [...] se cree que los brujos y chamanes del centro de Mesoamérica pueden crear un vínculo muy cercano con sus nahuales, [...] e incluso se afirma que algunos, más preparados, pueden hasta adquirir la forma de sus nahuales [...] y utilizar esta habilidad de diversas formas, no todas ellas bienintencionadas [...] Sin embargo, se cree que el contacto con sus nahuales es también común entre los chamanes que buscan el beneficio para su comunidad [...] Para éstos, el nahual es una forma de introspección que le permite a quien lo practica tener un estrecho contacto con el mundo espiritual, gracias a lo cual encuentra con facilidad soluciones a muchos de los problemas que afligen a los que buscan su consejo”. *Nahual*, 4 de noviembre de 2013, en Wikipedia [publicación en línea] Disponible desde internet en <http://es.wikipedia.org/wiki/Nahual> [con acceso el 27 de noviembre de 2013]

¹⁰⁵ May, Rollo, *La necesidad del Mito*, España, Paidós Ibérica, 1992.



Metamorfosis / Siligrafía

Algunas de las piezas que realicé son secuencias únicas donde una misma imagen se repite con algunas alteraciones o se empalma con otra. En general, las variaciones se llevaron a cabo durante la impresión. Estas imágenes secuenciales representan procesos: la forma en que los eventos y acciones ocurren o se llevan a cabo en sucesiones temporales.

La pieza *Metamorfosis I* está constituida por cuatro estampas, cada una de las cuales representa una célula de tiempo. Aquí, la figura de una niña púber se empalma sobre las imágenes correspondientes a dos procesos de transformación: el de nacimiento y desarrollo de un anfibio y el de las fases lunares. Las variaciones entre una estampa y otra están dadas a partir de la impresión de la imagen de la niña: en la primera estampa, la silueta de la niña se muestra como una imagen difuminada, etérea. En las dos siguientes se observan dos siluetas de niña, una al lado de la otra, en diferentes tonalidades: una clara y otra oscura. En la última aparece una de las siluetas en un tono gris intermedio y la otra en rojo. Al igual que en las piezas anteriores, la forma en que están trabajadas las siluetas, así como las atmósferas, llevan la intención de evocar lo primitivo.

Los ciclos vitales representados por las fases lunares y por las diferentes etapas de desarrollo de un anfibio, enlazan esta imagen con el *Arquetipo de la Vida*, que Jung define como uno de los principales arquetipos de transformación, pero también, como se explicó anteriormente, describe el pensamiento básico que identifica a la mujer con este arquetipo: la mujer asociada a la Naturaleza por su capacidad de dar la vida así como por el hecho de que esta facultad le es conferida a través del ciclo, relacionado con la fertilidad, que su cuerpo reproduce de manera tangible y que tiene la duración de un ciclo lunar.

Las siluetas gemelas simbolizan dos aspectos de la psique no necesariamente opuestos: *Sombra y Sí mismo*: otro de los cuatro arquetipos del inconsciente, al que Jung define como el centro de la psique individual.

En un primer nivel esta secuencia representa también la pubertad y la menarquia, así como la atmósfera psicológica que envuelve este periodo crucial de la vida en el que, quizá por primera vez, el *Sí mismo* o centro de la psique individual se encuentra en medio de una pugna entre su propia naturaleza y los esquemas aprendidos del ámbito familiar y social.

En el tríptico *Metamorfosis II*, el tema de los procesos vitales está representado, en la primera estampa, por una imagen donde se muestran las diferentes fases de transformación de una oruga en mariposa, empalmada sobre un torso femenino.

La segunda estampa, intitulada *Corazón*, transferencia de una monografía común del sistema circulatorio intervenida con algunos dibujos y manchas atmosféricas, alude también al ciclo de la vida, esta vez, al interior del cuerpo humano.

La tercera estampa es una imagen elaborada a partir de la sobreposición de las dos anteriores.

Como en *Metamorfosis I*, la relación *Mujer-Naturaleza/Mujer-Vida* hace referencia, en primer término, a la idea mediante la cual la mujer ha sido asociada, de forma inconsciente, con el *Arquetipo de la Vida*.

Para Jung, los arquetipos son estructuras psíquicas similares a los instintos animales. Utilizo las representaciones de animales también para referirme a esta analogía junguiana.

En esta pieza retomé la figura de la mariposa por su simbolismo relacionado con las transformaciones profundas para referirme a procesos vivenciales internos, personales, que sin embargo constituyen experiencias universales por las que atraviesa cualquier persona en algún momento de su vida. La mariposa, además, es símbolo del alma en diferentes culturas, por ejemplo en la Grecia antigua, donde la diosa Psyché (Psiquis) era representada con alas de mariposa, o entre los mayas, por quienes las mariposas eran consideradas el alma de los guerreros muertos en batalla. Finalmente, la imagen de la mariposa alude también a los ciclos vitales naturales, como el de la metamorfosis en sí misma o el del ciclo migratorio realizado por la mariposa Monarca anualmente.

Sobrepongo la imagen de la mujer para enlazarla, a través de la figura de la mariposa, a la idea de los procesos vitales de la Tierra a la vez que aludo a procesos individuales.

La estampa del sistema circulatorio apunta a estos mismos procesos manifiestos en el cuerpo de los cuales depende nuestra vida, y con ello, a la vulnerabilidad humana.

Tradicionalmente, en nuestra cultura el corazón es utilizado para representar el ámbito de las emociones -otra de las esferas de la psique- así como el centro de la vida individual y, por analogía, el centro de la psique o alma, al que Jung se refiere como *Sí mismo*.

La sangre, por otra parte, alude no sólo a la vida, sino también a la herencia biológica.

Al vincular todos estos elementos buscaba expresar también la idea de que el arquetipo, en su devenir imagen, es una mezcla entre herencia cultural y herencia biológica.

Aunque estas dos últimas piezas fueron trabajadas paralelamente al análisis reflexivo en torno al arte vaginal y el feminismo esencialista, lo que se pretendía no era reproducir sus principios, sino contraponer a ellos otra manera de utilizar imágenes donde el cuerpo de la

mujer se asocia a la Naturaleza con el fin de representar la idea del arquetipo primigenio como origen del estereotipo.

Una de las conclusiones a las que llegué, luego de analizar los fundamentos tanto de la postura esencialista como de la postestructuralista, es que el problema de fondo en realidad no reside en la asociación *Mujer-Naturaleza/Hombre-Cultura*, sino en la idiosincracia que sustenta tal asociación: un androcentrismo milenario encubierto por nociones lingüísticas que emplean el masculino como genérico para referirse a la Humanidad y que sustenta la doctrina antropocéntrica propagada por el Renacimiento y extendida durante la época moderna.

El problema no es —o no sólo es— asociar a la Mujer con la Naturaleza, es disociar al Hombre de Ella. Es colocarle en la imaginaria cúspide de una estructura piramidal sobrestimado por encima de todas las cosas (y aquí utilizo la palabra *hombre también* como genérico de Humanidad).

El problema es asignarle género a los diferentes aspectos de la Vida desde un sistema binario y otorgarles los mismos valores que se otorgan a cada uno de los sexos: es jerarquizar los diferentes aspectos de la Vida; es adjudicar a la Naturaleza atributos negativos, contrarios al “progreso” y considerarla inferior a la Cultura, es transformarla en *el Otro*: un enemigo a vencer y un cuerpo a explotar; el problema es la megalómana y antropocéntrica idea de que es posible superar a la Naturaleza y vencerla. Es concebir la vida como una dicotomía en donde asociar a la Naturaleza con la Mujer ha devenido un conflicto quizá aún más profundo que el de asociar a la Mujer con la Naturaleza.

Lo que pretendí al elaborar este tipo de imágenes era recuperar la idea de que, en un sentido muy amplio, es imposible trascender la Naturaleza: esta nos supera siempre, porque vivimos inmersos en, porque somos parte de, porque *somos* Naturaleza antes que ser Cultura. Ella nos supera al conformar nuestro propio cuerpo, mismo que nos recuerda continuamente nuestra vulnerabilidad mortal.

La idea central de estas piezas es subrayar el vínculo del cuerpo con la Naturaleza, o más precisamente *la naturaleza del cuerpo*.

Considero que la imagen asociativa *Mujer/Naturaleza* hoy día se retoma de un modo diferente, transformada en un discurso que ha pasado a formar parte del activismo de mujeres, como sucede con el ecofeminismo, mismo que está resignificando este enlace *Mujer/Naturaleza* al tiempo que trasciende el feminismo esencialista de los primeros años. Se ha reapropiado del concepto y lo emplea como un recurso para evidenciar los daños que esta concepción estereotipada del mundo, que personifica la Vida asignándole sexo a los diferentes



Metamorfosis II Siligrafía

aspectos de la misma y categorizándolos de la misma manera en que categoriza a las personas, ha causado a los ecosistemas del planeta.

El ecofeminismo reactiva el vínculo con la Naturaleza a través de la acción de las mujeres, lo asume desde su corporeidad activista y lo transforma en un espacio de resistencia en contra del llamado capitalismo salvaje, sistema que antepone la economía de consumo a los procesos y ciclos vitales del planeta y al desarrollo de las culturas locales.

A partir de estas ideas, comencé a trabajar trazando un paralelismo entre los discursos feministas de los 60 y 70, que hablaban de recuperar el poder de lo femenino, y los actuales planteamientos de mujeres ecofeministas, así como de activistas de pueblos originarios de todas partes del mundo que han generado un movimiento internacional en defensa de la Tierra y que en gran medida trabajan con base en el empoderamiento de las mujeres. Estos planteamientos retoman la imagen arquetípica de la Tierra como un ente femenino, incluso como un *cuerpo* femenino. Los movimientos de resistencia ecologistas se han convertido en una lucha por recuperar y apropiarse de este cuerpo femenino: la Tierra.

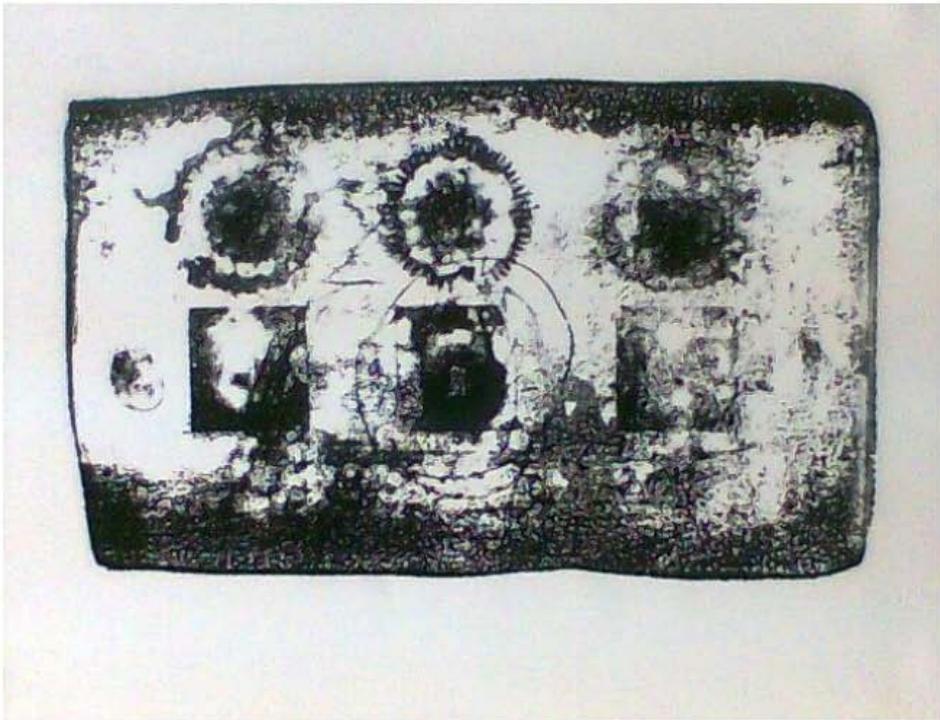
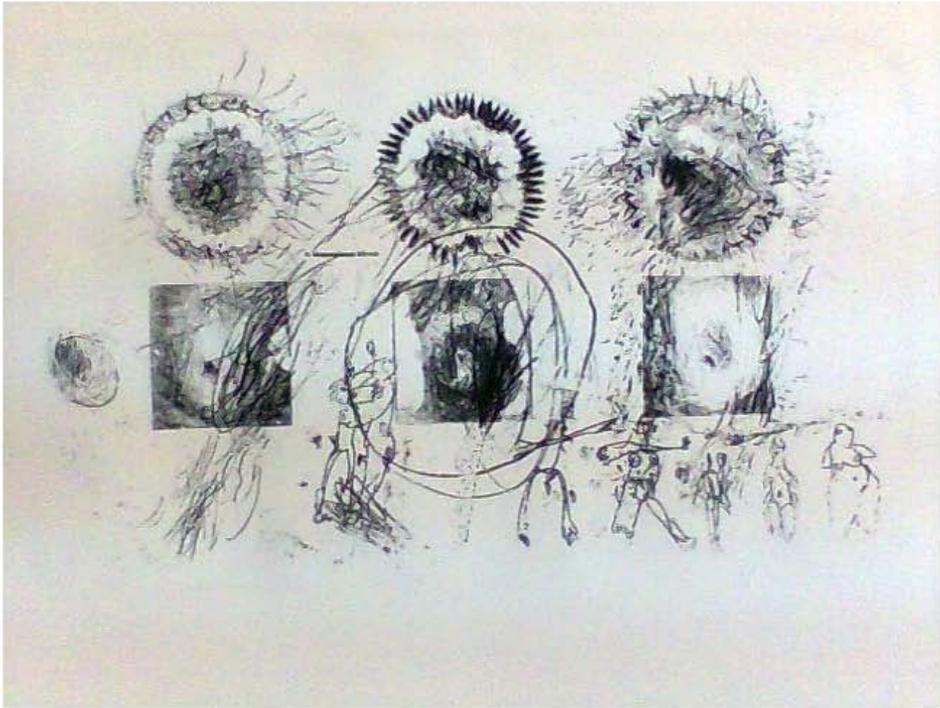
En obras como *El origen de la vida y sin título*, en las que juego con la idea que detona el título adjudicado al cuadro de Courbet conocido como *El origen del mundo*, utilicé directamente imágenes vaginales.

En la primera, transferí tres fotografías colposcópicas del cuello del útero. A su vez, en la parte superior de cada una de estas fotografías, transferí la imagen de un dibujo alquimista con forma mandálica -mismos que representan diferentes etapas del Génesis de la Vida o el origen del Cosmos- e intervine estas transferencias con el lápiz y la tinta litográficos. Bajo ellas tracé una línea de figuras inspiradas en las Venus paleolíticas como las empleadas en trabajos anteriores, entre las que se incluye una pareja.

Partiendo de una analogía entre el macro y el microcosmos, esta litografía está centrada en la idea que el propio título denota: *El origen de la Vida*.

Al contraponer imágenes simbólicas como las estampas con que Robert Fludd representa la idea alquimista del Génesis de la Creación¹⁰⁶ a las fotografías colposcópicas de la entrada del útero, también estoy aludiendo a la relación entre las dimensiones paralelas en las que se desarrolla la vida a un tiempo: el mundo físico, al que corresponde el cuerpo, y la esfera psíquica. Aquí la imagen visual del cuerpo se equipara con la imagen simbólica para detonar un mensaje ambivalente con una lectura a dos niveles: el lenguaje lógico de la mente consciente y el lenguaje simbólico del inconsciente, en donde las estampas relativas al origen

¹⁰⁶ Roob, Alexander; *Alquimia & Mística*, Tashen, Italia, 2005, p.p. 27-35



El origen de la vida. Litografía

del Cosmos pertenecen al banco de imágenes del *Inconsciente Colectivo*. Con esto me estoy refiriendo tanto al origen biológico como al legado cultural de la humanidad.

Finalmente, las siluetas inspiradas en el arte rupestre, como primeras expresiones artísticas de la humanidad, señalan también hacia los orígenes de la cultura.

Con esto, una vez más, intento expresar la idea acerca del modo en que la mezcla de nociones, algunas derivadas de las estructuras arquetípicas del inconsciente y otras originadas en el desarrollo mismo de la cultura, van generando los estereotipos, acerca de la forma en que el arquetipo deviene finalmente estereotipo conforme la cultura se torna más compleja.

Con el objetivo de obtener diferentes atmósferas para producir una secuencia trabajé, al igual que en algunas de las obras anteriores, una serie de variaciones sobre tela durante el proceso de impresión de esta obra.

En la pieza *sin título* de esta primera serie, tres vulvas estilizadas, que recuerdan la forma general de los iconos de vírgenes, parten de un centro simbólico que es la representación alquímica conocida como *Rosa Mundi*, la cual describe el signo de Venus, (un círculo sobre una cruz), que conocemos en occidente como símbolo de lo femenino. Esta imbricación sugiere la forma en que diferentes nociones culturales se van sobreponiendo al cuerpo de la mujer, asignándole –o imponiéndole- ciertas cargas de significado.

La imagen es, en varios sentidos, una transgresión y una profanación de símbolos considerados sagrados. Por un lado, es una analogía entre la vulva y los iconos religiosos de vírgenes católicas, y por otro, la *Rosa Mundi*, emblema de la orden *Rosacruz*, mismo que representa el centro simbólico del centro Supremo y que en la tradición católica se relaciona con el Sagrado Corazón, está situado en esta estampa en el lugar que corresponde a la entrada de la vagina. Retomé este símbolo que, al encerrar la idea de la divinidad alude al arquetipo del *Sí mismo*, centro de la psique individual, y lo coloqué en la puerta de entrada de la vida para hacer una paráfrasis irónica al esencialismo.

Al ironizar intento también señalar el proceso mediante el cual, a través de la institucionalización, más que sacralizar las imágenes simbólicas, poco a poco se han ido dejando en el olvido los profundos significados que encierran, vaciándose de contenido al devenir meras formas.

Al profanar estos símbolos culturales lo que pretendo es evocar el sentido originario en un afán por restituir la sacralidad primigenia del cuerpo. La *Rosa Mundi* representa la intersección del mundo espiritual con el mundo físico, y al situarla en este punto me refiero al órgano sexual femenino como un territorio sagrado en el que, a través de una metamorfosis, el microcosmos biológico deviene en un cuerpo físico.



Sin título. Litografía

Concluí esta serie con una litografía titulada *Sagrado corazón de cactus*, en la que aparece una línea de cuatro formas orgánicas: vulvas-corazones estilizadas que evocan piedras o cactáceas y que representan también el origen arquetípico de la asociación *Mujer-Naturaleza*, a la vez que constituyen una paráfrasis de la idea esencialista del núcleo central con un planteamiento similar al de la pieza anterior. En este caso, el enlace de lo femenino con la naturaleza se efectúa a través de una analogía visual entre el pubis, el corazón y las cactáceas, particularmente el nopal, emblema nacional de México.

Aquí el nopal sustituye a la rosa en un acercamiento a mis propias raíces e indica una vez más la relación con lo primitivo.



Sagrado Corazón de cactus. Litografía

Con la impresión de esta estampa sobre tela fabriqué los cojinetes de un escapulario cuyos cordones fueron elaborados con mi propio cabello. Esta última pieza sintetiza varias de las ideas expuestas y en torno a las cuales trabajé a todo lo largo de esta serie. En ella se enlazan también algunas de las reflexiones producto del trabajo psicoanalítico que giran en torno a la herencia cultural cuya fuente primordial es el núcleo familiar.

Este *Escapulario* representa toda la carga religiosa que pesa sobre la mayoría de las mujeres mexicanas y que forma parte de nuestra educación católica.

El escapulario común, que es un objeto devocional derivado del escapulario monacal que utilizan algunas órdenes religiosas, generalmente se asocia a los símbolos marianos y funge como amuleto protector. En este caso, la imagen del *Sagrado corazón de cactus* sustituye por analogía a los símbolos marianos. Con esto intento representar el hecho de que, el proceso mediante el cual el *arquetipo de la Vida* ha sido asociado a la feminidad, se ha desarrollado en gran medida dentro de la institución religiosa, en donde ha perdido gran parte de su carga simbólica primigenia para transformarse en un mero estereotipo, un producto cultural al



Escapulario. Impresión litográfica sobre tela y cabello natural

servicio de una institución patriarcal que ha mantenido sojuzgadas a las mujeres durante siglos.

En *Escapulario*, las formas orgánicas, que lo mismo pudieran evocar cactáceas que piedras, tienen un sentido de permanencia y recalcan la simbología del arquetipo primigenio por encima de la del estereotipo cultural, representando con ello que en el origen de las imágenes religiosas se hallaba el sentido profundo del símbolo arquetípico.

Los cordones de cabello anudados representan la forma en que las ideas y tradiciones ligadas a lo religioso se heredan casi siempre por la vía de las mujeres que nos anteceden en la línea familiar, cordones que son difíciles de romper porque, paradójicamente, simbolizan a la vez el lazo que nos une a nuestras ancestras y el que nos ata a tradiciones y costumbres que impiden u obstaculizan nuestro proceso de individuación. Al presentarse e internalizarse como lazos “protectores” impiden que rompamos con el aspecto negativo que ellos mismos representan, transformándose en un lastre, un yugo que es obligatorio cargar para ser socialmente aceptadas. Con esto se evidencia cómo el sistema patriarcal es también perpetuado y sostenido por las mismas mujeres a través de la tradición familiar.

Así como nuestro sexo y nuestra raza -determinados por nuestra herencia biológicamente- continúan definiendo en gran medida nuestra posición como individuos dentro de la estructura social, es innegable que una parte significativa de nuestra identidad se establece a partir de nuestra herencia cultural.

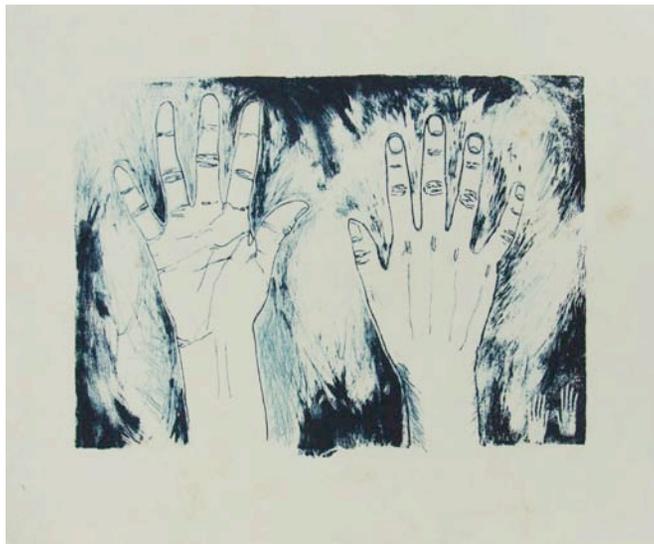
Pero ¿hasta qué punto hablar de lo que nos antecede es hablar de aquello que constituye nuestra identidad? ¿En qué medida la identidad individual se define a partir de la herencia biológica y cultural y qué tanto es posible redefinirla libremente? ¿En qué medida somos capaces de trascender los límites de nuestro propio legado?

Para transformar el significado que se atribuye y el valor que se otorga socialmente a ciertos factores hereditarios –tanto biológicos como culturales- sin negar su importancia y su influencia, es necesario no sólo plantearse tales interrogantes, sino intentar resolverlas en el ejercicio pleno de la conciencia, desde donde probablemente sea necesario no sólo recuperar, sino también *conjurar* el pasado con el fin de trascender nuestra propia heredad.

La segunda serie partió de los principios en que se basan los feminismos que se contraponen al esencialismo. Retomé también las bases de algunos discursos artísticos que abordan la temática de la identidad a partir del cuerpo. Inicé con imágenes de manos y pies, -órganos que no se vinculan directamente con el género- y concluí con dos piezas secuenciales en las que transformé dos dibujos anatómicos mediante un ejercicio de apropiación.

El objetivo primordial al enfocarme en la representación de manos y pies era no sólo alejarme del análisis de las nociones esencialistas y sus problemas de representación, sino centrarme en la posibilidad que tenemos como individuos de involucrarnos conscientemente en un proceso de reelaboración constante de nuestra propia identidad, utilizando también elementos que nos permiten, ya que no modificar nuestro legado biológico, quizá sí moldear, ampliar y transformar nuestra herencia cultural, lo que incluye la posibilidad de la trascendencia misma del género. Aquí hago alusión al proceso al que se refiere Judith Butler en su *teoría de la performatividad del género*¹⁰⁷, a través de la cual plantea que el género no es una identidad fija, sino un proceso dinámico que se lleva a cabo en el actuar cotidiano.

Las manos representan la capacidad creativa y transformadora, pero también son un símbolo de la evolución humana, y por tanto, de la humanidad misma. Son los órganos que nos permiten proyectarnos hacia el mundo mediante el *hacer*, pero también a través del *tomar* y el *dar*, que a nivel psicológico pueden representar, en términos de construcción de la identidad, procesos como el de *introyección* (internalización de rasgos y conductas) y el de *proyección* (mecanismo de defensa mediante el cual un sujeto atribuye a otras personas sus propios pensamientos, sentimientos e impulsos que le resultan inaceptables. Tal mecanismo suele ser detonado por la noción del *Otro*, el cual es percibido entonces como una amenaza).



Mano Litografía

¹⁰⁷ Butler, Judith; *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, tr. María Antonia Muñoz, Paidós, España, 2007

De las manos ha dependido en gran medida el desarrollo del cerebro así como la permanencia de la especie en el mundo. Poseen cualidades expresivas, pero también distintivas, gracias al registro único que deja la impresión de sus huellas y que está asociado a la identidad individual. Para Beatriz Preciado, las manos incluso pueden ser consideradas también órganos sexuales, independientemente del género¹⁰⁸.

En la litografía *Mano*, aludo nuevamente a la pintura rupestre, esta vez utilizando mi propia mano derecha delineada sobre la piedra.

Apuntar directamente a los registros de manos hallados en cuevas es también una referencia al rito y a la magia a los que probablemente estuvo ligado el arte prehistórico.

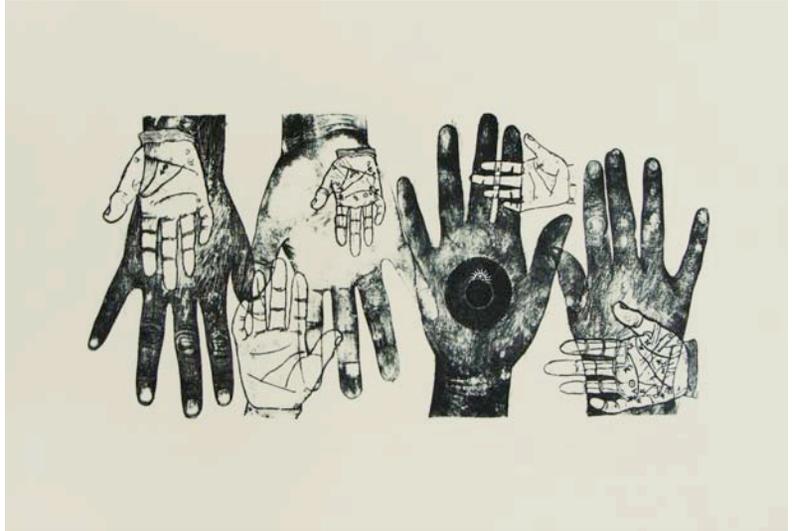
Las manos representan también el poder de transformar la realidad, principalmente a través del acto creativo, lo que hace del mismo un proceso similar al que involucra un acto mágico: en este sentido, la facultad creativa es análoga al poder chamánico al que me referí anteriormente.

En la primera imagen del díptico *Manos*, sobre una calca de mi mano dibujé la estructura ósea correspondiente. El esqueleto, como estructura del cuerpo, es su materia más sólida, y por tanto, la más duradera. Por esto, al igual que las piedras, los huesos suelen simbolizar permanencia, aún cuando, paradójicamente, el esqueleto es una evocación de la muerte y de lo efímero de la vida.

En la segunda estampa del díptico, sobre la transferencia de fotocopias directas de la palma y el torso de la mano derecha, se reproduce varias veces un dibujo del siglo XVI de la palma de la mano derecha con algunos símbolos astronómicos¹⁰⁹. Estos dibujos insinúan el concepto griego del Destino y tienen la función de evocar el macrocosmos que circunscribe la vida humana. La condición biológica que delimita asimismo nuestra existencia y que gracias al factor hereditario conforma en gran medida nuestra identidad, está representada por los huesos y las imágenes directas de las manos, para abundar en la idea de lo que permanece más allá de nosotros, de lo que nos supera, empezando por nuestro primer y mayor límite: nuestra condición mortal. Al igual que en *El origen de la vida*, las imágenes del cuerpo se contraponen a las imágenes simbólicas también como un enlace entre las esferas física y psíquica.

¹⁰⁸ "Beatriz Preciado - ¿La muerte de la clínica? abril 2013", video de YouTube, 1:54:03, publicado por "euskadii" 7 de abril de 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=4aRrZZbFmBs>

¹⁰⁹ Johannes ab Indagine, *Introductiones Apostelesmaticae*, 1556



Manos Litografía



Pies Litografía

Finalmente, sobre la figura de la palma de mi mano transferí otro de los símbolos alquímicos del origen del cosmos, mismo que representa el nacimiento del Sol, el origen de la luz en el Génesis: la primera etapa del mito de la Creación.

Los pies simbolizan nuestra conexión con la Tierra, nuestro andar por la vida. La huella de los pies también tiene un sentido enlazado a la noción de identidad. Dependiendo de la posición en que aparezcan pueden también indicar movimiento o reposo y, por analogía, vida o muerte. Por ejemplo: en el díptico *Pies*, dos pares aparecen en dos diferentes posiciones: las que corresponden a una persona acostada y de pie, respectivamente. En el primer caso, indican actividad o la posibilidad de desplazamiento. Aquí no sólo representan el sostén del cuerpo, sino el andar y su dirección, es decir, la vida individual. En el segundo caso, representan reposo, muerte. Ambos aspectos opuestos del *arquetipo de la Vida*. La imagen es ambivalente: cualquiera de los dos pares de pies puede representar lo uno o lo otro, dependiendo de la percepción del espectador.

En la segunda imagen del díptico, sobre una zona del dibujo de unos pies en reposo, se yuxtapone un área de la impresión de las huellas de los pies. En medio de las huellas, justo en el hueco que dejan entre ellas los arcos plantares, aparece nuevamente uno de los símbolos masónicos del origen del Universo. A la izquierda, una transferencia de un mapa reflexológico, en el que aparecen dibujados diferentes órganos del cuerpo sobre las plantas de los pies, refuerza la idea de estos como sostén del cuerpo.

Esta pieza en sí representa la posibilidad de transformación y autoafirmación a partir de un principio común. El desarrollo de la existencia individual en medio del devenir universal de la Vida, en el cual movimiento y reposo se alternan cotidianamente. Aquí los pies suponen también la capacidad de autodeterminación a partir de la posibilidad de dirigir nuestro destino mediante el ejercicio de la voluntad, es decir, de construirnos a nosotrxs mismxs, sin olvidar que esta facultad está acotada por las limitaciones propias de la condición humana.

Esta última idea acerca de la ambigua posición en que nos sitúa dicha condición, que por un lado nos permite hasta cierto punto definirnos, construir nuestra identidad, al tiempo que nos acota desde nuestra condición mortal, biológica, hereditaria e incluso cultural y social, es la que intenté retomar en la pieza *Diagrama del cuerpo humano y los signos del zodiaco*, en la que, mediante un proceso de apropiación y yuxtaposición de imágenes, transformé un esquema del cuerpo humano masculino del siglo XIV, en donde se señala la influencia de los planetas y los signos del zodiaco sobre diferentes partes del cuerpo, en uno femenino.

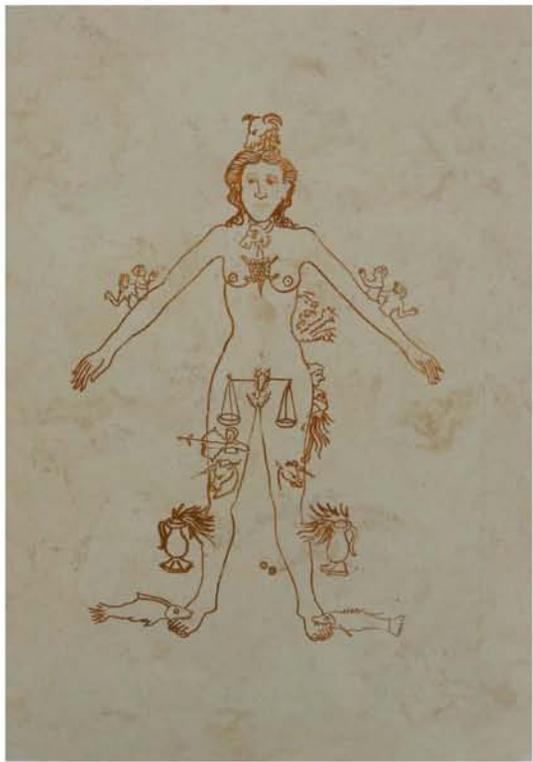
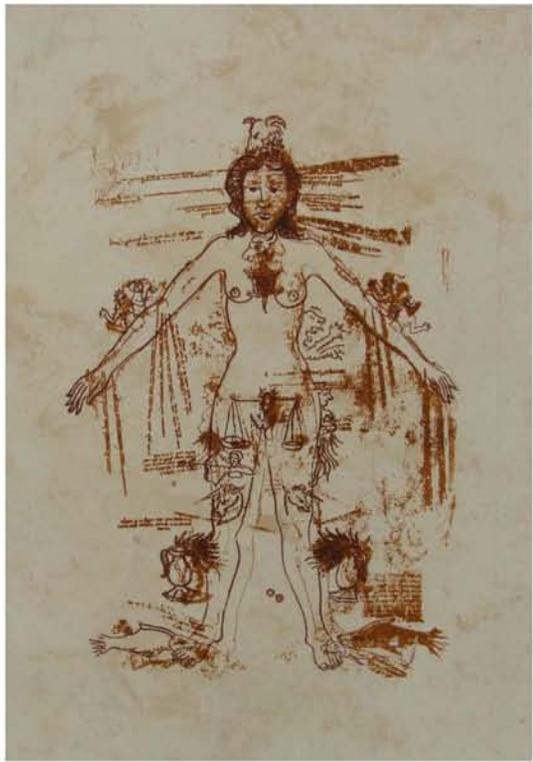


Diagrama del cuerpo humano y los signos del zodiaco. Siligrafía

El propósito de esta transformación no es únicamente el de ironizar (en varios de mis trabajos hay un cierto dejo de ironía), sino también el de señalar la forma en que, en nuestra cultura, la condición sexual biológica determina en gran medida una posición en la jerarquía social, misma que se establece a partir de una diferenciación sexual binarista en cuya cúspide se encuentra el varón heterosexual blanco.

La primera estampa de la pieza es la transferencia de la imagen original, mientras que en las dos siguientes este esquema del cuerpo masculino y el mismo transformado en femenino se yuxtaponen de manera desfazada con el fin de evidenciar esta sobreposición arbitraria. En la primera de ellas el esquema masculino se imprimió sobre el femenino, mientras que en la segunda la impresión se operó a la inversa. La última imagen es el esquema transformado en un cuerpo femenino a partir del original, prescindiendo de los textos.

La idea de elaborar la pieza en cuatro fases es la de implicar la diversidad asociada a la sexualidad humana, evidenciar las condiciones sexuales intermedias existentes entre los extremos representados por la heterosexualidad masculina y la femenina, así como entre la homosexualidad y el lesbianismo, esto es: la bisexualidad, la condición intersexual (en el pasado conocida como hermafroditismo), la transexualidad y la asexualidad. Esto es: la sexualidad humana desplegada en una amplia gama de posibilidades intermedias.

Esta obra derivó en un ejercicio de apropiación en el que retomé el *Canon de las proporciones humanas* de Leonardo da Vinci, mejor conocido como *El hombre de Vitrubio*, para transformarlo en una imagen femenina.

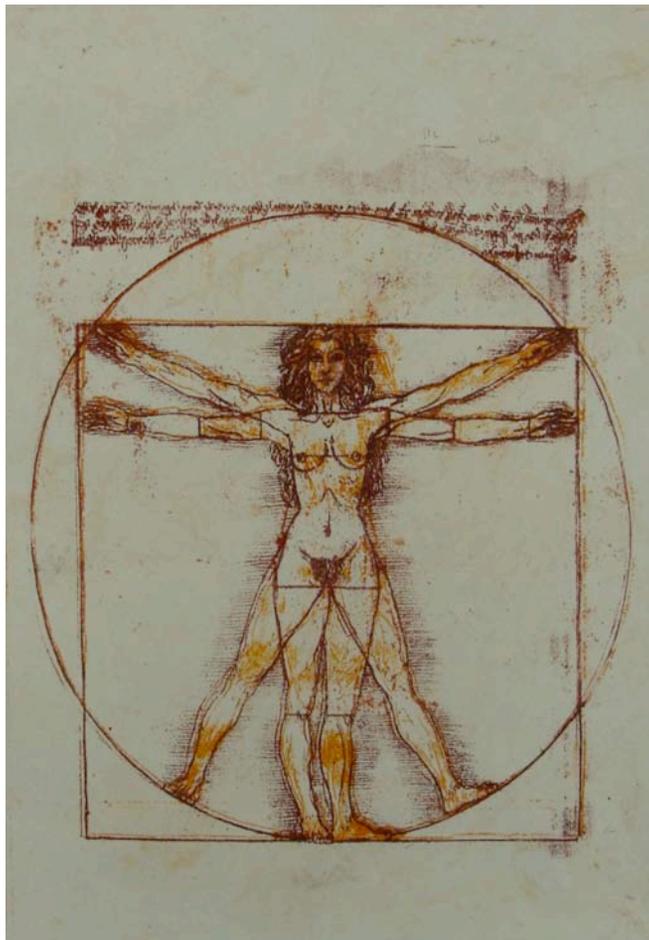
Lo que se pretende mediante esta simple operación, es llamar la atención sobre el hecho de que este paradigmático estudio Renacentista del cuerpo, que fue creado para establecer un canon antropométrico, ha terminado no sólo por personalizar en gran medida la concepción antropocéntrica del universo (“el hombre como medida de todas las cosas”) que ha teñido la cultura occidental en todos sus campos y que ha colocado al hombre por encima de la naturaleza misma, sino también el *androcentrismo etnocentrista* mediante el cual se ha establecido e impuesto un sistema jerárquico en cuya cúspide se encuentra, como ya fue señalado, el varón heterosexual blanco.

Mediante la operación irónica de alterar esta imagen sustituyendo el cuerpo masculino por un cuerpo femenino se evidencia asimismo la invisibilización de que la mujer ha sido objeto a todo lo largo de la historia de la humanidad, en todos los diferentes campos del quehacer humano.*

*Nota: Cuando inicié esta serie en torno al cuerpo, me dediqué un tiempo a hacer una recopilación de esquemas del cuerpo humano de diferentes épocas, y descubrí con sorpresa que la inmensa mayoría de los estudios anatómicos son

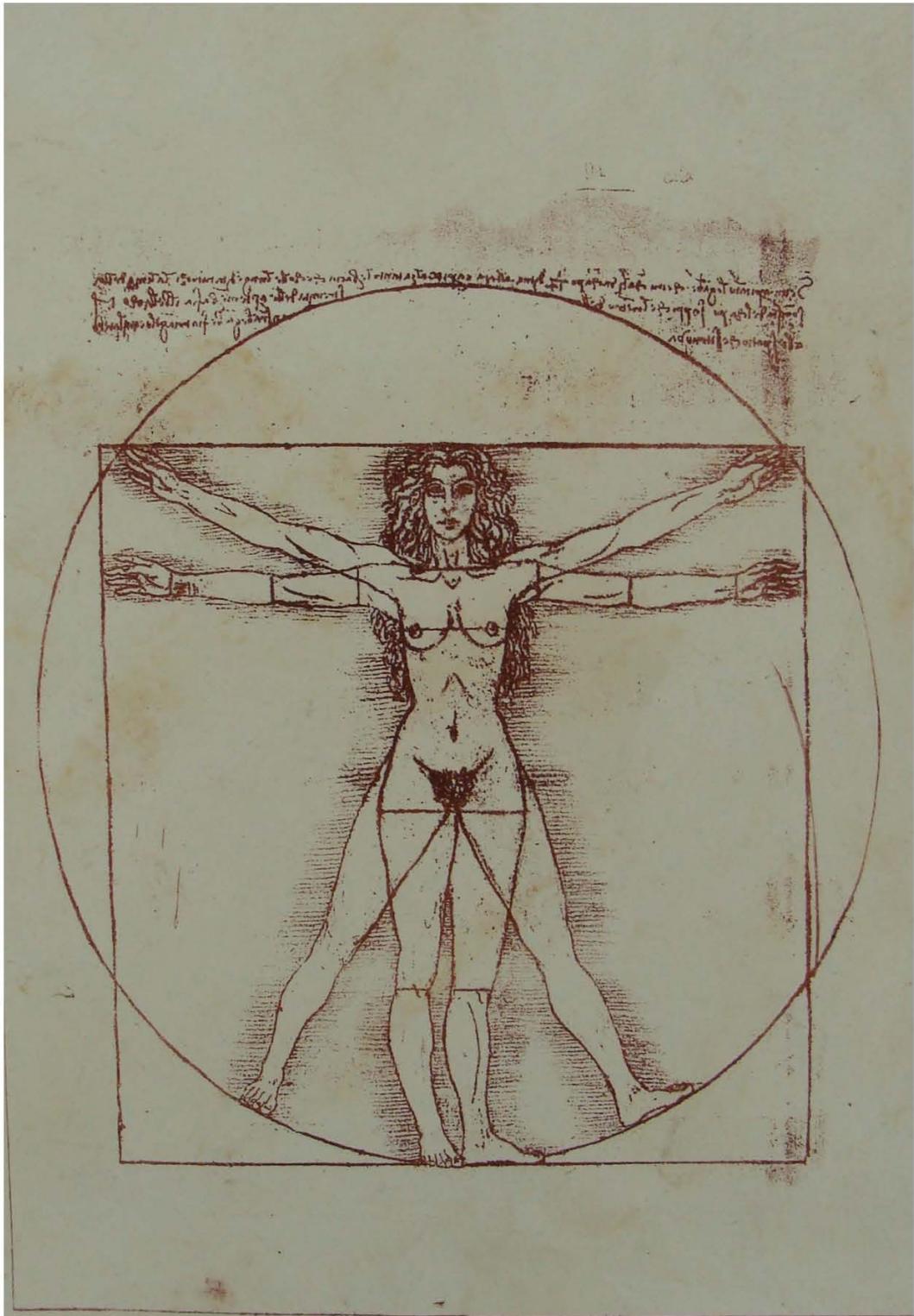
Empleando el mismo recurso que en la obra titulada *Diagrama del cuerpo humano y los signos del zodiaco*, en la primera pieza (*Canon de las proporciones humanas*), a la imagen original de Da Vinci, impresa en color ocre, se sobrepuso, en sepia, la imagen transformada en un cuerpo femenino.

También en este caso, mediante la sobreposición de imágenes de ambos sexos, se alude a la amplia gama de identidades de género que la sexualidad humana es capaz de desplegar, pero sobre todo, constituye una demanda simbólica de equidad, un señalamiento a la necesidad de generar un equilibrio en la carga de significados que se atribuyen culturalmente a lo masculino y lo femenino, con el afán de restablecer el equilibrio entre géneros en la esfera de lo social.



Canon de las proporciones humanas Siligrafía.

masculinos. Incluso observé que todos los embriones que, en diferentes etapas de desarrollo, se exhiben en una sala de la Antigua Escuela de Medicina, pertenecen al sexo masculino.



Canon femenino de las proporciones humanas Siligrafía.

La última serie es una secuencia de trece dibujos en técnica mixta en los que mezclo grafito, carboncillo, sanguina, papel rasgado, hilaza cruda y pétalos de zempaxochitl.

A excepción de la única pieza que está trabajada en formato horizontal y que representa a una pareja heterosexual, todos los dibujos de la serie fueron elaborados sobre papel amate.

Para la realización de esta serie decidí partir de una experiencia personal con el fin de abordar la autorepresentación partiendo de un asunto autobiográfico, de la forma en que tradicionalmente lo han hecho otras artistas a través de la pintura y la gráfica.

La serie completa lleva por título *Melancolía (Alegoría de un duelo)*, y cada pieza supone alguna estación del viaje interior a través de un proceso de duelo.

Elegí este tema porque las cuestiones en torno a la depresión normalmente tienden a eludirse por considerarse un problema de carácter personal, que corresponde a la esfera íntima, y que sin embargo cimbra, como muchas otras cosas al interior de la estructura social, la esfera de lo público: la experiencia subjetiva es probablemente uno de los más fieles reflejos sintomáticos de la vivencia colectiva.

Considerada el mal del siglo por profesionales de la salud debido a sus altos niveles de incidencia, la depresión es un problema social común de salud mental del que raras veces se habla abiertamente. Se presenta en las mujeres con una frecuencia que prácticamente dobla las cifras de casos de depresión en hombres, y las problemáticas relacionadas con un contexto social sexista se consideran entre los principales factores asociados a la depresión femenina. Asimismo, suele vincularse a la baja autoestima, que también es más frecuente en mujeres que en hombres*.

Si bien las tres series realizadas forman parte del proceso introspectivo relacionado con el trabajo terapéutico con que inicié el presente proyecto, cada una de las piezas de esta última

* ¿Es necesario abundar en las posibles causas sociales de la baja autoestima en mujeres en un sistema en el que seguimos siendo, en muchos sentidos, ciudadanas de segunda clase, juzgadas inferiores a los hombres, educadas como subalternas o percibidas como objetos decorativos o sexuales? ¿en el que nuestro aspecto físico continúa siendo el primer punto a considerar, antes que ninguna de nuestras capacidades? ¿en el que estamos constantemente sometidas a juicio a causa de nuestro aspecto físico y presionadas para cubrir, a costa incluso de nuestra propia salud, estereotipos de belleza dictaminados por la publicidad y los medios de comunicación? ¿un sistema en el que nuestros derechos sexuales y reproductivos continúan en la mesa de discusión, en donde la violencia sexual es empleada como estrategia de guerra y mecanismo de control por parte del Estado? ¿en el que la trata de mujeres para explotación sexual se cuenta entre los tres negocios más fructíferos del crimen organizado? ¿en donde el acoso está normalizado y en el que incluso se llega a responsabilizar a la víctima de abuso sexual de haberlo provocado, al tiempo que se le arrebató su derecho a la interrupción del embarazo? ¿en un sistema en el que, aunque en teoría las mujeres tenemos los mismos derechos, en la práctica seguimos sin gozar de las mismas oportunidades?

serie retrata un momento y representa una etapa del proceso de caída y recuperación de un trance melancólico por el que atravesé en cierto periodo de mi vida.

Las tres primeras obras intentan describir gráficamente el estado anímico asociado a este trance. Los siguientes dibujos sintetizan diferentes momentos de búsqueda de resolución o (retomando la imagen poética que utilicé para llevar a cabo este trabajo) del proceso de “recuperación del alma”.

La antigua noción de *pérdida del alma*, que aparece prácticamente en casi todas las tradiciones chamánicas de diversas culturas, está generalmente asociada a enfermedades emocionales. Su principal síntoma es la disminución de la energía vital o poder personal.

Decidí utilizar esta noción simbólica porque me pareció una imagen poética apropiada para representar la Melancolía y sus principales síntomas asociados: la falta de motivación, la pérdida del sentido de vida y la incapacidad para disfrutar de la misma.

En el primer dibujo, titulado *Pérdida del alma*, el alma se ha desprendido del cuerpo. Este dibujo representa a un tiempo el alma perdida y el cuerpo sin alma.



Pérdida del Alma Grafito, carboncillo y sanguina s/papel



tiempo como si hubiera
perdido el alma
y mi sombra
ocupara su lugar.

Sombra ocupando el lugar del alma perdida I Grafito, carboncillo y sanguina s/papel



Sombra ocupando el lugar del alma perdida II Hilaza, grafito, carboncillo y sanguina s/papel

Sombra ocupando el lugar del alma perdida son dos dibujos mediante los que me propuse representar gráficamente una frase que aparece en el primero de ellos y que en algún momento utilicé para tratar de describir la sensación producida por la melancolía: “siento como si hubiera perdido el alma y mi sombra* ocupara su lugar”.

En el primer dibujo, además de una silueta femenina distorsionada y no bien definida, aparecen dos contornos apenas sugeridos por el dibujo sutil de las extremidades inferiores. Al igual que en las series anteriores, la silueta oscura es una representación de la *Sombra*, mientras que el contorno oscuro corresponde al cuerpo y el contorno claro a la psique o alma.

En el segundo dibujo el cuerpo está sugerido mediante esbozos de huesos.

En ambas piezas la sombra invade el cuerpo mientras el alma intenta retomar su lugar y el cuerpo se debate por recobrar el alma.

La imagen de la sombra ocupando el alma describe una sensación de confusión interna, de hallarse fuera de sí, de haber perdido momentáneamente el centro de unx mismx.

La silueta oscura de la sombra evoca un vacío, una ausencia: la impresión de haber perdido el rastro del *Sí mismo*. Un sentimiento interno de oscuridad y frío.

Si bien hablo de esta serie como de una alegoría compuesta por diferentes estaciones, en realidad, las imágenes no describen una estricta secuencia lineal, más bien aluden a momentos específicos de un proceso introspectivo complejo vinculado a la memoria y algunas de ellas están emparentadas. *Invocación* y *Evocación*, por ejemplo, están relacionadas con un trabajo terapéutico a partir de remembranzas personales. En *Invocación* enlace las imágenes de la *Sombra* y el alma a una figura que representa a las mujeres que me anteceden por línea familiar, y en *Evocación* empleo imágenes fragmentadas de mi memoria infantil.



Invocación Mixta s/papel



Evocación Mixta s/papel

* A todo lo largo de esta serie, juego con la noción de la sombra real proyectada por el cuerpo físico como un símbolo del arquetipo de la *Sombra*.

Las piezas *Diálogo entre el Alma y la Sombra*, *Cuerpo y Sombra I (Llamado)* y *Cuerpo y Sombra II (Integración)*, representan encuentros entre el alma y la *Sombra* y entre el cuerpo y la *Sombra* en distintas fases del proceso de superación del duelo o recuperación del alma.

En la primera, el *Alma* y la *Sombra* se miran y se reconocen, en la segunda, el *Cuerpo* y la *Sombra* se unen en un llamado al alma y en la tercera la *Sombra* es restituida a su lugar.



Diálogo entre el Alma y la Sombra Grafito, carboncillo y sanguina s/papel



Cuerpo y Sombra I (Llamado) Mixta s/papel



Cuerpo y Sombra (Integración) Grafito, carboncillo, sanguina y tinta s/papel

A lo largo de esta serie, cuando hablo del *alma* estoy haciendo alusión al arquetipo que Jung denomina *Sí mismo*: la esencia individual, el núcleo de la psique. Asimismo, la imagen del *cuerpo* representa no sólo al cuerpo físico, sino a la conciencia, que es la que intenta reconectar de forma armónica las diferentes partes de la psique.

Abrazo y *Sin título* son dos piezas que expresan el esfuerzo por reconocer e integrar en este proceso no solo la *Sombra*, sino también aquello que Jung denomina *Ánimus*: el arquetipo que constituye el aspecto masculino en la psique de una mujer (su contraparte en la psique masculina es el *Ánima*). En tal sentido, *Abrazo* simboliza un intento por unificar principios que culturalmente son percibidos como opuestos, como *Masculino* vs. *Femenino* y *Consciente* vs. *Inconsciente*. Describe un choque tras el cual la conciencia se esfuerza por expandirse y asimilar diferentes aspectos de la psique aparentemente contrarios.

Por otra parte, *Abrazo* representa también las dos etapas que suceden a las de *negación* e *ira* en un proceso de duelo: *negociación* y *dolor*, fases en las que se intenta encontrar y reconocer los aspectos positivos y negativos de la pérdida y se experimenta finalmente la tristeza por la misma, antes de desembocar en la fase de *aceptación*, y con ello, en la resolución del duelo.



Abrazo Mixta s/papel

En *Sin título*, al igual que en *Cuerpo y Sombra (Llamado)*, utilicé pétalos de zenpaxochitl como un elemento poético para referirme a la muerte simbólica que representa un duelo: el fin de un ciclo y el inicio de uno nuevo.

La flor de zenpaxochitl, tradicionalmente utilizada en nuestro país durante la festividad anual para rendir culto a los muertos, simboliza la vida que nace de la muerte. Era considerada entre los pueblos prehispánicos una evocación del Sol, que guiaba a las almas de los difuntos, por esta razón, durante esta festividad se utilizan los pétalos de zenpaxochitl para trazar caminos de la puerta de la casa a la ofrenda, con el fin de guiar a los espíritus de nuestros antepasados de vuelta a casa.

En muchas tradiciones alrededor del mundo, la ceremonia de recuperación del alma involucra un llamado. Generalmente es el chamán el encargado de llamar al alma, salir en busca de ella y traerla de regreso al cuerpo para que este pueda recobrar la salud.

Los pétalos de zenpaxochitl representan aquí este llamado y tienen la función simbólica de guiar al alma de vuelta. Son a la vez un símbolo de reintegración de las diferentes partes o elementos de la psique y de transición entre dos estadios de transformación.



Sin título Mixta s/papel

Los tres últimos dibujos representan la fase final del viaje en busca de la recuperación del alma.

En el primero de ellos, alma y cuerpo se encuentran, se miran y se reconocen.

El segundo, *Recuperación del alma*, representa el momento en que ésta vuelve a tomar su lugar en el cuerpo.



Encuentro Mixta s/papel



Recuperación del alma Mixta s/papel

Concluí esta serie con un dibujo titulado *Alma*: una imagen en la que el cuerpo, el alma y la sombra se sitúan cada cual en el lugar que les corresponde.

Como se ha señalado, la figura del alma es una evocación del *Sí mismo*, esto es, representa la esencia individual. En este último dibujo el alma toma el aspecto de una niña para simbolizar esta esencia, a la vez que el fin del duelo y el inicio de una nueva vida.



Alma Grafito, carboncillo y sanguina sobre papel

Conclusiones

Si bien el planteamiento de un proyecto parte de una idea clara respecto al tema y la dirección que deberá seguir una investigación, es difícil prever el curso que tomará el pensamiento en el proceso de recopilar la información. Aún cuando el desarrollo de la investigación es en sí mismo un proceso mediante el cual se intenta demostrar una hipótesis, mucho del material recabado termina por abrir nuevas interrogantes, convirtiendo el proceso mismo de asentar la información en la parte más significativa del trabajo.

Aunque desde sus inicios este proyecto no pretendía ir más allá de una recopilación de la obra de algunas artistas feministas y el aporte de una visión general de la probable influencia del arte feminista en el trabajo de otras artistas, partió de un cuestionamiento acerca de la posibilidad de incidir, mediante el empleo de la imagen y la autorepresentación, en el imaginario colectivo. Tras sopesar, comparativamente, el poder real de las imágenes frente a la potestad que la difusión masiva les confiere, la presente investigación reactiva las interrogantes en torno a las posibilidades reales del arte frente a los medios masivos de comunicación.

Respecto a la temática abordada, considero que, a pesar del desconocimiento, la información tergiversada que continúa circulando y aún las campañas difamatorias que se han empeñado en desprestigiarlo desde sus inicios, el feminismo no sólo ha sobrevivido en sus múltiples vertientes, sino que ha ganado terreno al profundizar en sus reflexiones y contribuir con sus investigaciones a evidenciar el trasfondo inequitativo de un sistema sustancialmente jerarquizado que por su propia estructura tiende a violentar los derechos humanos.

El feminismo ha influido significativamente en el desarrollo del pensamiento actual al aportar una visión crítica de los discursos hegemónicos, misma que ha obligado a analizar desde distintas perspectivas cuestiones en torno a la identidad y a las relaciones de poder -no sólo en lo tocante al género- así como a reconsiderar la cuestión respecto a las subjetividades y a replantear el legítimo derecho de los individuos a construir su propia identidad junto con nuevas formas de relación.

En la esfera artística, el feminismo ha realizado una importante revisión de la historia del arte rescatando y visibilizando el trabajo de muchas artistas que simplemente fueron ignoradas o suprimidas de sus registros. El proceso de concientización generado por las teorías feministas en este ámbito, ha permitido a las artistas reafirmar su posición como creadoras y reivindicar su imagen, tanto a través de la autorepresentación como de la recuperación del cuerpo femenino

como un espacio político, un campo de resistencia contrapuesto a las imágenes estereotipadas con que se pretende mantener a los individuos –independientemente de su género- sometidos a patrones conductuales que favorecen al sistema y perpetúan la violencia.

Para concluir, debo hacer mención a los cuestionamientos mediante los que suelen confrontarse los diferentes medios que, en el ámbito del arte, han servido a las artistas para expresarse y que de alguna manera reavivan la discusión acerca de la preponderancia o no de los medios alternativos sobre los tradicionales y/o de la legitimidad de unos u otros.

Considero que, en la actualidad, los diferentes medios de las artes plásticas y visuales constituyen herramientas diversas a disposición de cualquier profesional del arte, y que el uso de unos u otros depende tanto de las preferencias del(a) artista, -que pueden estar subordinadas incluso a la propia personalidad del(a) mismo(a)- como de los objetivos de cada proyecto en particular, lo cual no determina la calidad de la obra ni mucho menos qué puede y qué no puede ser considerado arte.

LISTA DE OBRA

	<p>Sombra Litografía 56X38 cm. 2009</p>
	<p>Nahualli Litografía 56X38 cm. 2009</p>
	<p>Metamorfosis I Siligrafía 112X76 cm. 2009</p>
	<p>Metamorfosis II Siligrafía 56X114 cm. 2009</p>
	<p>Corazón Siligrafía 56X38 cm. 2009</p>

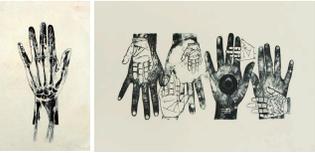
	<p>El origen de la vida Litografía 56X38 cm. 2009</p>
	<p>Sin título Litografía 56X38 cm. 2009</p>
	<p>Sagrado corazón de cactus Litografía 56X38 cm. 2010</p>
	<p>Escapulario Impresión litográfica s/tela, algodón y cabello 60X40 cm. 2010</p>
	<p>Mano Litografía 56X38 cm. 2010</p>
	<p>Manos Litografía 56X70 cm 2010</p>
	<p>Pies Litografía 56X70 cm 2010</p>



Diagrama del cuerpo humano y los signos del zodiaco
Siligrafía
80X60 cm
2010



Canon de las proporciones humanas
Siligrafía
40X30 cm
2010



Canon femenino de las proporciones humanas
Siligrafía
40X30 cm.
2010



Pérdida del alma
Grafito, carboncillo y sanguina s/papel
40X30 cm.
2010



Sombra ocupando el lugar del alma perdida
Grafito, carboncillo y sanguina s/papel
40X30 cm.
2010

	<p>Sombra ocupando el lugar del alma perdida II Grafito, carboncillo, sanguina e hilaza s/papel 40X30 cm. 2010</p>
	<p>Invocación Grafito, carboncillo, sanguina e hilaza s/papel 40X30 cm. 2010</p>
	<p>Evocación Grafito, carboncillo, sanguina e hilaza s/papel 40X30 cm. 2010</p>
	<p>Diálogo entre el alma y la sombra Grafito, carboncillo y sanguina s/papel 40X30 cm 2010</p>
	<p>Cuerpo y sombra I (Llamado) Grafito, carboncillo, sanguina, tinta y pétalos de zenpaxochitl s/papel 40X30 cm. 2010</p>
	<p>Cuerpo y sombra II (Integración) Grafito, carboncillo, sanguina y tinta s/papel 40X30 cm. 2010</p>

	<p>Abrazo Grafito, carboncillo, sanguina e hilaza s/papel 40X30 cm. 2010</p>
	<p>Sin título Grafito, carboncillo, sanguina, tinta y pétalos de zenpaxochitl s/papel 56X38 cm. 2011</p>
	<p>Encuentro Grafito, carboncillo, sanguina, tinta e hilaza s/papel 40X30 cm. 2011</p>
	<p>Recuperación de alma Grafito, carboncillo y sanguina s/papel 40X30 cm. 2011</p>
	<p>Alma Grafito, carboncillo y sanguina s/papel 40X30 cm. 2011</p>

Bibliografía

- *AAVV, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Debroise, Olivier ed., México, UNAM, 2006
- *AAVV, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Grosenik, Uta, ed., Mercè Bolló Puerta y Francesc Massana trad., Italia, Tashen, 2002
- *AAVV, *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Deepwell, Katy ed., María Condor trad., Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la mujer, 1998
- *AAVV, *Provoking Agents. Gender and Agency in Theory and Practice*, Gardiner, Judith ed., USA, University of Illinois Press, 1995
- *AGUELDO Hernández, Olga; Lacy, Suzanne y Riaño Alcalá, Pilar, *Arte, memoria y violencia. Reflexiones sobre la ciudad*, Medellín, Corporación Región, 2003
- *ALIAGA, Juan Vicente, *Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del s. XX*, Madrid, Akal, 2007
- _____. *Arte y cuestiones de género*, Guipúzcoa, Nerea, 2004
- *BARBOSA, Araceli, *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, México, Casa Juan Pablos, UAEM, 2008.
- *BERGER, John, *Modos de ver*, Justo G. Beramendi trad., España, Gustavo Gili, 2010.
- *BOA, Fraser, *El camino de los sueños. Conversaciones con Marie Louise von Franz*, Renato Valenzuela M. trad., Chile, Cuatro Vientos, 1992
- *BROUDE, Norma y Garrald, Mary, *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, USA, Westview Publishers, 1982
- *BUTTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Ma. Antonieta Muñoz trad., España, Paidós, 2007
- *CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Luisa Josefina Hernández trad., México, FCE, 1984
- *CORDERO REIMAN, Karen y Sáenz, Inda (Comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana, PUEG UNAM, CNCA, FONCA, 2007
- *DE BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo*, Pablo Palant trad., Argentina, Siglo XX, s/f.
- *DIJKSTRA, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1986.
- *ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Carmen Castro trad., Madrid, Taurus, 1999.
- *FOSTER, Hal, "Este funeral es por el cadáver equivocado", en *Diseño y delito y otras diatribas*, Alfredo Brotons Muñoz trad., Madrid, Akal, 2002

- *GARCÍA HERNÁNDEZ, Laura, *Desbordamientos de una periferia femenina*. México, Pneuma, Sociedad Dokins para las nuevas prácticas artísticas, 2008
- _____. *Algunas simbolizaciones en México del Cuerpo Femenino y sus Fluidos en las Artes Plásticas. Mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Tesis para obtener el Título de Licenciada en Artes Visuales, UNAM, México, s/f.
- *GARIBAY K, Ángel María, *Llave del Náhuatl*, México, Porrúa, 1999
- *GUASH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000
- *HARRISON, Charles y Wood, Paul, *La modernidad a debate. El arte a partir de los 40*, Madrid, Akal, 1999
- *JAMESON, Frederic, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, José Luis Pardo trad., España, Paidós, 1991
- *JASSO, Carla, *Arte, tecnología y feminismo: nuevas figuraciones simbólicas*, México, Universidad Iberoamericana, 2008
- *JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Miguel Murmis trad., Barcelona, Paidós, 1997
- *JUNG, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, Luis Escobar Bareño trad., Madrid, Caralt, 1992
- *JUNG, Carl Gustav, *Obra completa. Tomo 12: Psicología y alquimia*, España, Trotta, 2005
- *MARTÍNEZ-COLLADO, Ana, *Tendencias. Perspectivas feministas en el arte actual*, Murcia, AD HOC, 2005
- *MARTÍNEZ MORO, Juan, *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, México, ENAP, UNAM, 2008
- *MAY, Rollo, *La necesidad del mito*, España, Paidós Ibérica, 1992
- *MAYER, Mónica, *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, México, CONACULTA-FONCA, Pinto mi Raya, avj ediciones, 2004
- *MIRZOEFF, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003
- *NEAD, Linda, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Carmen González Marín trad., España, Tecnos, 1998
- *PÉREZ GAULI, Juan Carlos, *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, España, Cátedra, 2000
- *READ, Herbert, *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, México, FCE, 1985

*SALZMAN, Lisa y Rosenberg y Eric, ed.; *Trauma and Visuality in Modernity*, New England, Dartmouth College, 2006

*SÁNCHEZ, Alma, *La intervención artística en la ciudad de México*, México, CONACULTA, Instituto de Cultura de Morelos, 2003.

*STEIN, Murria, *El mapa del alma según Jung*, Danila Crespi trad., Barcelona, Ediciones Luciérnaga, 2004.

* TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000

* WOOD, Paul, *La modernidad a debate. El arte a partir de los 40*, Madrid, Akal, 1999.

*ZAMORA BETANCOURT, Lorena. *El desnudo femenino, una visión de lo propio*, México, CENIDIAP/INBA/CNCA, 2008.

_____. *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*, CENIDIAP/INBA/CNCA, México, 2008.

Hemerografía

*NOCHLIN, Linda; *Lost and Found: once more the fallen women*, The Art Bulletin, USA, published by College Art Association, Vol 60, No. 1, Marzo 1978 pp. 139 a 153

Fuentes digitales en línea

“Beatriz Preciado - ¿La muerte de la clínica? abril 2013”, video de YouTube, 1:54:03, publicado por “euskadii” 7 de abril de 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=4aRrZZbFmBs>

“Cartoon del Pasado-Betty Boop-Audio Latino-01”. Video de YouTube, 8:42. Publicado por “Panchisco2864”, 11 de febrero de 2008. <http://www.youtube.com/watch?v=SKxiCc36vM8>

De Miguel, Ana; *Los feminismos a través de la historia. Capítulo III. Neofeminismo: los años sesenta y setenta*, en Mujeres en red. El periódico feminista [publicación en línea]. Disponible desde internet en: <http://www.mujaresenred.net/historia-feminismo3.html> [con acceso el 27 de noviembre de 2013]

González, Adriana; *Yo nunca seré ama de casa*, 11 de enero de 2009, en lagestoria.blogspot.com [publicación en línea] Disponible desde Internet en: <http://lagestoria.blogspot.mx/2009/01/yo-nunca-sere-ama-de-casa.html>

“Jessica Rabbit Sing Canta Why Don’t You Do Right Unica Lirica Subtitulada Spanish Español”. Video de YouTube, 2:24. Publicado por “fipatorneos”, 17 de noviembre de 2010. https://www.youtube.com/watch?v=U_NUI1ViEw

Lara, Magali; *El paisaje*, en www.magalilara.com.mx [publicación en línea] Disponible en internet en: http://www.magalilara.com.mx/?accion=tema&cat_id=27 [con acceso el 27 de noviembre de 2013]

Lara, Magali; *El rostro y el cuerpo*, en www.magalilara.com.mx, [publicación en línea]. Disponible en internet en: http://www.magalilara.com.mx/?accion=tema&cat_id=4 [con acceso el 27 de noviembre de 2013]

“Las sucias”; *Nota... y P.D.*, en Peludas y seguras [publicación en línea] Disponible en Internet en: <http://www.lasuciasomos.blogspot.mx/search/label/CALLES> [con acceso el 27 de noviembre de 2013]

“1/2 Lavado de cerebro 1- La paradoja de la igualdad”. Video de YouTube, 19:10. Publicado por ESTRELLAOCHOTV, 30 de enero de 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=2sblNk2aPzE>

“2/2 Lavado de cerebro 1- La paradoja de la igualdad”. Video de YouTube, 19:43. Publicado por ESTRELLAOCHOTV, 7 de febrero de 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=Me3okdm0C1M>

Nahual, 4 de noviembre de 2013, en Wikipedia [publicación en línea] Disponible desde internet en <http://es.wikipedia.org/wiki/Nahual> [con acceso el 27 de noviembre de 2013]

“Oh Jafar... Fandub with me as Jasmine”. Video de YouTube, 1:10. Publicado por Tisha Eaton, 8 de noviembre de 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=AtVX0jOn7N0&feature=related>

Ripsey, Carla; *Carla Ripsey currículum*, 10 de agosto de 2007, en *el uso de la memoria* www.carla-rippy.blogspot.mx [publicación en línea] Disponible en Internet en: <http://carla-rippy.blogspot.mx/2007/08/carla-rippy-curriculum.html> [con acceso el 27 de noviembre de 2013]

Rippey, Carla; *Elsewhere (Otherness)*, 12 de julio de 2009, en *el uso de la memoria* www.carla-rippy.blogspot.com.mx, [publicación en línea] Disponible en internet en: <http://carla-rippy.blogspot.mx/2009/07/eslewhere-otherness.html> [con acceso el 27 de noviembre de 2013]

Rippey, Carla; *Mujeres enjuiciadas/Women on trial*, 18 de abril de 2009, en *el uso de la memoria* www.carla-rippy.blogspot.com.mx, [publicación en línea] Disponible en internet en: <http://carla-rippy.blogspot.mx/2009/04/mujeres-en-el-tribunalwomen-on-trial.html> [con acceso el 27 de noviembre de 2013]

“Tex Avery-Red Hot Riding Hood (1943)”. Video de DailyMotion, 7:15. Publicado por “hérmetik mind”, 5 de septiembre de 2009. http://www.dailymotion.com/video/xae8g6_tex-avery-red-hot-riding-hood-1943_fun

Villegas Morales, Gladys; *Los Grupos de Arte Feminista en México*, julio 30, 2008, en Gladys Villegas M's Weblog [publicación en línea] Disponible en Internet en: <http://gladysvillegasm.wordpress.com/2008/07/30/los-grupos-de-arte-feminista-en-mexico/> [con acceso el 27 de noviembre de 2013]