

PERSPECTIVAS FEMINISTAS EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LAS TEORÍAS DEL ARTE

I. EDICIÓN

2012

Autora

MÓNICA MAYER

Título

**SOBRE EL ARTE FEMINISTA EN MÉXICO.
UN RECORRIDO PERSONAL**



AZKUNA ZENTROA
ALHÓNDIGA BILBAO

Estudié artes visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en la ciudad de México. En el patio central del majestuoso edificio colonial había una réplica de la Victoria de Samotracia. En ese momento no lo pensé, pero debí haber sospechado que algo andaba mal si la que me recibía en nuestra máxima institución de artes visuales era la representación de una mujer de cuerpo espectacular, ligeramente vestida, sin cabeza ni brazos y con dos enormes alas que daban fe de su pureza. En otras palabras, el ideal femenino en una cultura patriarcal.

Eran tiempos interesantes y divertidos. Éramos jóvenes y a pesar del ambiente represivo en México sentíamos que podíamos transformar al mundo. Como buenos setenteros, creíamos en las utopías. Ahí conocí a Víctor Lerma, mi compañero en la vida y el arte. Ahí me asumí como artista feminista el día que una alumna presentó una conferencia sobre mujeres artistas y la mayoría de los compañeros de clase - tan progresistas y revolucionarios- afirmaron que las mujeres no podíamos ser buenas artistas porque la maternidad nos deslavaba la creatividad. Entendí que si ni siquiera ellos nos veían como iguales, el resto de la sociedad menos. Si quería la oportunidad de ser artista, primero hacía falta cambiar a la realidad.

En aquel entonces las artistas eran invisibles en las clases de historia del arte a pesar de que a lo largo del Siglo XX la lista de pintoras incluía nombres tan destacados como María Izquierdo, Isabel Villaseñor, Lola Cueto y Frida Kahlo, que en ese momento era figura de culto entre algún/s, pero no la superestrella que es hoy. Al contingente nacional se habían unido las que llegaron en distintas oleadas migratorias como Remedios Varo, Olga Costa, Kati Horna, Tina Modotti o Leonora Carrington. Es difícil entender cómo podían dar una clase de historia del arte sin todas ellas.

Desafortunadamente, esta invisibilidad de las artistas sigue sucediendo con ellas e incluso con las artistas de generaciones posteriores a pesar de que desde los setenta egresa un número igual o mayor de mujeres que de hombres de nuestras escuelas de arte, por lo que ni siquiera somos minoría como sí lo fueron ellas.

A la par de la ausencia de las artistas, la representación de la mujer en el arte subrayaba los estereotipos femeninos. Basta ver la obra de los grandes pintores mexicanos como José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros o Diego Rivera para entender el papel de sumisión y sufrimiento que le otorgan a la mujer.

También eran tiempos difíciles. El movimiento estudiantil de 1968 fue reprimido brutalmente por el gobierno poco antes de los Juegos Olímpicos. La siguiente década estuvo marcada por la guerra sucia, pero también por la crítica y la creatividad. Había una gran ebullición. Cuestionábamos todo, incluyendo nuestras propias definiciones de lo artístico y de lo político. Surgió lo que hoy se conoce como la generación de "Los Grupos", entre ellos Proceso Pentágono, El No-Grupo, Mira, Germinal y Suma. Los y las artistas en estos grupos salieron a las calles, impugnaron la creación individual y abrieron el paso a los no-objetualismos en México. Cambiaron la forma y el contenido. Pero la política de izquierda de entonces no contemplaba las reivindicaciones de género o de preferencia sexual por lo que otros también empezamos a redefinir lo político en el arte desde el feminismo y el movimiento gay.

En 1975 se llevó a cabo la Conferencia del primer *Año Internacional de la Mujer* en la ciudad de México y el Museo de Arte Moderno (MAM) organizó la muestra *La mujer como creadora y tema del arte*. La mayoría de los expositores eran hombres y las artistas que participaron lo hicieron con menos obra. Increíble, pero cierto. A la par de la muestra, el MAM dedicó un número de su revista *Artes Visuales* al tema de las artistas y publicaron una entrevista con Judy Chicago, la pionera del arte feminista en EUA, gracias a la cual me enteré que existía el Woman's Building (WB), la escuela de arte feminista en Los Ángeles a la que decidí asistir. Durante dos años Víctor Lerma y yo trabajamos para reunir fondos para irnos a que yo estudiara ahí. Durante ese tiempo, milité en los grupos feministas que empezaban a formarse. Participé en el Movimiento Feminista Mexicano que publicaba un periodiquito llamado *Cihuat: voz de la Coalición de Mujeres* y en el Colectivo Cine Mujer. Empezaba la lucha por la despenalización del aborto. Cuando comenté en casa que asistiría a una manifestación, mi mamá decidió acompañarme porque le parecía peligroso. Una veintena de feministas nos concentramos frente la cámara de senadores. A mi mamá le gustó tanto el asunto que se metió a otro grupo. Mi papá, preocupado por ambas, estaba en la banqueta de enfrente, desde la cual Víctor tomaba fotos. El feminismo se convirtió en una actividad familiar.

En los setenta un grupo de artistas y feministas empezamos a reflexionar sobre la mujer y el arte. Una exposición muy importante para mí fue una muestra paralela al *Primer Simposio Mexicano Centroamericano de Investigaciones para la Mujer* que fue curada por Alaíde Foppa,



Sylvia Pandolfi y Raquel Tibol y en la cual yo trabajé de asistente. Esa muestra me permitió ver por primera vez la gran cantidad de artistas de diversas generaciones que había. Otra fue la *Muestra colectiva feminista*, a la cual invitamos a todas las feministas que conocíamos a participar y naturalmente el resultado en términos artísticos fue desastroso. El ser feminista no garantiza ser buena artista. También se organizaron exposiciones temáticas, en torno a temas como el aborto o la normalidad. Teníamos un campo enorme por experimentar y pocas respuestas, pero nos quedaba claro era que el sexismo también debía combatirse desde las imágenes.

La primera exposición que se asume como arte feminista la organizamos Lucila Santiago, Rosalba Huerta y yo en 1977. Se llamó *Collage íntimo* y se llevó a cabo en la Casa del Lago. A la entrada de la exposición estaba uno de mis cuadros que tenía una foto de un falo y una vagina sobre la cabeza de una joven con un tocado de novia que se asombraba de sus propias fantasías. El cuadro tenía una cortina para ocultarlo. Mis padres, aunque bastante abiertos, enloquecieron con esta pieza. Me llamaron el día antes de la inauguración para convencerme que no la mostrara “porque podían correr a mi hermano de su trabajo”. La obra fue muy bien recibida por el público y por la crítica.

En esos tiempos también empecé a plantearme hacer obras más conceptuales que me permitieran acercarme más al arte a la militancia. Un ejemplo es la instalación *El Tendedero* que presenté en 1978 en la exposición *Salón 77-78 Nuevas Tendencias* en el MAM y consistió en colgar 800 papeletas color de rosa en las cuales mujeres de diferentes edades, clases sociales y profesiones habían completado la frase *Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es*. La mayoría denunciaba el acoso callejero. Esto, desafortunadamente, es algo que no ha cambiado mucho en México. Esta violencia incluso se ha naturalizado pues en el metro hay vagones sólo para mujeres.

En esa muestra conocí a Pola Weiss, la pionera del videoarte en México que presentó su video *Mujer-ciudad-mujer* en el que rompía con varios estereotipos. Recuerdo mi sorpresa al ver que en su video la mujer no era naturaleza sino ciudad y la protagonista no acataba cánones de belleza establecidos: era redondita y tenía celulitis. También la obra de Magali Lara, que expuso su serie *Ventanas* con dibujos sobre la experiencia sexual femenina, otro tema tabú en esos tiempos. A ella la conocía desde la escuela de arte en donde había presentado una exposición de dibujos muy fuerte llamada *Tijeras* que, sin asumirlo, era claramente feminista.

En esa época también conocí a Maris Bustamante y me cautivó por su agudeza para tratar temas como la diferencia entre el erotismo y la pornografía como hizo en su *Montaje de Momentos Plásticos* en 1979 o las ideas de Freud sobre la envidia de pene al mandarse a hacer una máscara de su rostro con nariz de pene que se ponía a manera de “instrumento de trabajo” en su performance *Caliente, Caliente*. Esta escandalosa pieza de 1982 se presentó en el MAM. El impresor de muchos años de Maris sólo aceptó imprimir la máscara si no quedaba ningún rastro en papel de que él la había hecho.

En 1978 llegué al WB que fue fundado por Judy Chicago, Arlene Raven y Sheila De Brettville. Aquello era espléndido. Las artistas trabajaban en colaboración con las historiadoras, las activistas y un amplio público interesado en el feminismo. La obra que se hacía era radical y venía de una profunda necesidad de hablar sobre nuestra experiencia y a partir de nuestros cuerpos. Chicago era una figura central, tanto por su obra, como por sus textos y su importante labor pedagógica.

En ese momento en el WB se discutían ideas curiosas como que la composición de una obra delataba el sexo de su creador/a y se devoraban libros como *From the Center* de Lucy Lippard o *Women artists. 1550-1959* de Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin que nos daban una genealogía propia. Se iniciaba la recuperación de la historia de las artistas y la teoría feminista del arte que hoy, aunque a veces no se reconozca, permea los principales discursos teóricos y la producción del arte contemporáneo.

Entre las pioneras en este campo estuvieron Chicago y Miriam Shapiro que unos años antes de fundar el WB impartieron una clase de arte feminista en el Cal Arts Institute en la que enfatizaban la investigación sobre la historia de las artistas para que las estudiantes tuvieran modelos que seguir y trabajaban arte a partir de su experiencia como mujeres, cosa bastante radical en ese momento. Un ejemplo es *Woman House* (1972), proyecto en el que tomaron una casa vacía para hacer instalaciones y performances como *Waiting*, el monólogo de Faith Wilding en el que habla del tiempo que pasamos esperando las mujeres.



Un aspecto que me interesó de las artistas feministas en Los Ángeles desde el principio fue la idea de una educación de arte feminista. Hacía falta desarrollar ideas pedagógicas que fortalecieran los saberes y las habilidades de las artistas —así fuera aprender albañilería- y plantear una forma de educación que reflejara las ideas políticas que se estaban manejando en las que cada mujer era digna de ser escuchada y el conocimiento era más que información. Por primera vez en mi vida estuve en un entorno que valoraba lo que sentía tanto como lo que pensaba y en el que desmenuzábamos diversos aspectos de nuestra identidad. Con los años he escuchado mil veces que el feminismo setentero era blanco y burgués. Se repite como una verdad absoluta que nos divide y sataniza a un grupo de mujeres valerosas que estaban haciendo lo que podían por cambiar su propia realidad. Y lo que yo recuerdo es una comunidad en la que constantemente se hablaba de raza, clase, discapacidad y otros factores tanto en talleres como en las reuniones en pequeño grupo. Yo lo que vi es que al entender nuestra opresión de género detectábamos otros ejes de desigualdad y todas tratábamos —con mayor o menor éxito- de entender la complejidad de nuestras identidades, concientizando nuestros roles de oprimidas o de opresoras bajo distintas circunstancias para tratar de cambiarlos.

En ese momento lo meta era reconstruirnos como mujeres y sacarnos el patriarcado de adentro. Un ejemplo es la famosa instalación de Chicago *The Dinner Party* con sus 39 lugares a la mesa destinados a mujeres fundamentales para la cultura occidental. En el piso estaban los nombres de otras 999 mujeres. Los platos eran de cerámica y estaban colocados sobre manteles bordados, rescatando las artes tradicionalmente realizadas por mujeres. Había que cambiar el presente pero también la versión impuesta del pasado. Guiadas por Chicago, en esta pieza laboraron más de un centenar de personas investigando y creando. *The Dinner Party*, que en su momento padeció conatos de censura y durante décadas no encontró una sede permanente por considerarse “pornográfica”, finalmente quedó en el Brooklyn Museum of Art en 2007.

En forma paralela a la inauguración de *The Dinner Party* en 1978, Suzanne Lacy realizó su pieza *The International Dinner Party* que consistió en promover que se organizaran cenas celebrando a mujeres en distintas comunidades. En México el Movimiento Nacional de Mujeres, que era el grupo en el que militaban tanto mi mamá como mi amiga y cómplice Ana Victoria Jiménez, organizó una reunión en la que se rindió un cálido homenaje a Adelina Zendejas, Concha Michel, Marta Trueba y Amalia Castillo Ledón, todas ellas extraordinarias luchadoras en los campos del periodismo y la política, aunque con posturas muy distintas. Gracias a éste y otros proyectos de Lacy a mí se me quedó la costumbre de utilizar la reunión íntima como soporte artístico.

En mi estancia en Los Ángeles tuve el privilegio de trabajar con Suzanne y con Leslie Labowits en proyectos de su colectivo Ariadne: A Social Art Network, dedicado al arte público feminista. Lacy fue mi directora de mi tesis de maestría, cuyo setentero título fue *Feminist art. An effective political tool*. La primera pieza a la que me integré fue su acción en la famosa protesta *Take Back the Night* en San Francisco en 1978. Consistió en marchar con un carro alegórico con una Virgen Dolorosa de un lado y un borrego desollado vestido de corista de cuyo vientre brotaba pornografía del otro. En teoría 3000 mujeres lo acompañarían ululando. En esa época era famosa la frase “la pornografía es la teoría y la violación la práctica” de Robin Morgan, que viendo como la derecha se apropió de este tipo de argumentos para endurecer la censura y tomando en cuenta las propuestas de la pospornografía, hoy me parece simplista y maniquea.

Me interesaban dos aspectos fundamentales del trabajo de estas espléndidas artistas. Por un lado hacían del arte su militancia, lo cual les permitió romper con los parámetros establecidos de lo que se consideraba arte y por otro desarrollaron planteamientos específicos sobre el manejo de la imagen en los medios de comunicación masiva. Entre los temas que abordaban estaban la violación y los asesinatos de mujeres. Por ejemplo, en su pieza *In mourning and in rage* (1977), surgida a partir del asesinato en serie de mujeres por el Hillside strangler, montaron un performance planteado para la televisión criticando la violencia de los medios masivos al lucrar creando un espectáculo de la tragedia de las víctimas y fomentando el terror.

Pero también había otros colectivos trabajando en líneas paralelas: Mother Art (1976) realizaba acciones sobre el tema de la maternidad presentándolo en lavanderías y *The Waitresses* (1978-1985) -todas ellas meseras además de artistas- cuyos performances se realizaban en restaurantes abordando en sus piezas problemáticas como el hecho de que las mujeres reciben menos propinas y siempre deben sonreír.



Las exposiciones que se presentaban en el Woman's Building abordaban desde temas difíciles apenas tratados en ese momento como el incesto en *Bedtime Stories*, hasta las que celebraban el amor y el placer como sucedió en *The Great American Lesbian Art Show (GALAS)*. De la primera me impresionó que en la sala de exposición había información disponible para canalizar al público con organizaciones dedicadas al tema legal, psicológica y médicamente, así como una profesional para apoyar a cualquier visitante a quien las obras pudieran recordarle experiencias personales. Como artistas también éramos responsables por el público.

Un aspecto que me impactó desde un principio de esta comunidad de valientes mujeres fue la importancia que le daban a la historia y al archivo. Proyectos como GALAS no sólo planteaban organizar exposiciones de arte lésbico, sino a la vez crear un archivo para entregar a varias instituciones. De igual manera recuerdo que el archivo de diapositivas en el WB era como un santuario. Ellas tenían clara la importancia de rescatar la historia de las mujeres artistas, pero también de construir la propia. Sabían que la militancia también implica intervenir los archivos.

En México también hubo una serie de trabajos de arte feminista público setentero, como esta acción/manifestación de grupos de feministas y artistas el 10 de Mayo de 1979. Ese día de la madre un contingente de mujeres vestidas de negro llevó al Monumento de la Madre una corona mortuoria que en lugar de flores estaba integrada por instrumentos, pastillas y hierbas utilizadas para provocar abortos clandestinos. Cabe mencionar que en la ciudad de México hay interrupción legal del embarazo desde hace cinco años. La respuesta de la derecha no se dejó esperar y en casi la mitad de los estados hoy se penaliza el aún en casos de violación y peligro de la vida de la mujer e incluso han encarcelado a mujeres por abortos espontáneos.

En 1980 realicé el proyecto *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas*, un performance que pretendía construir un puente entre las artistas feministas de México y las de EU. Invité a Jo Goodwin, Denise Yarfitz y Florence Rosen, tres artistas de mi generación en el WB, a viajar al DF y a Oaxaca a impartir conferencias y talleres sobre arte feminista a la vez que recogíamos información sobre las artistas mexicanas para compartirla en Estados Unidos. El proyecto convocó a un buen número de mujeres y las sesiones fueron intensas, de entrada porque el feminismo mexicano era de izquierda y muy crítico del imperialismo yanqui, pero creo que también porque la metodología que usábamos obligaba a las participantes a confrontar no sólo ideas sino emociones y eso siempre causa tensión.

Hoy que veo imágenes de aquel evento, lo que observo son mujeres que estaban haciendo una profunda revolución social y cultural con la sonrisa en la boca. Nos divertíamos mucho. Muchas de ellas han seguido peleando desde la imagen como la fotógrafa Yolanda Andrade. Otras, como Yan Castro, han seguido inquebrantables en la lucha y algunas, como Patria Jiménez, han incursionado en la política institucional. A poco más de tres décadas, es momento de revisar a fondo el archivo y reevaluar proyectos como éste que en su momento quedaron en el olvido porque se salían de las formas que entendíamos como artísticas y como políticas.

Algo que me sorprendió en el WB, es que maestras y compañeras, feministas de la diferencia, en sus casas tenían altares a "the Goddess" (la diosa) con los que buscaban reivindicar el poder de lo femenino. Con frecuencia incluían una imagen de la Virgen de Guadalupe que para mí, viniendo de México, era el símbolo más claro de la opresión femenina, limitando a la mujer al papel de madre abnegada, por lo que realicé una serie de dibujos. En mi serie, un tanto dramática, el falo aparecía como un elemento del que una mujer atrapada en el pesado ropaje de la religión se escapaba.

También hice una serie en fotocopia planteando que el imponernos un papel virginal -de mujer buena, pura y casta- también era una forma de violación. Al regresar a México expuse estas dos series y me las censuraron, lo cual me sorprendió porque no pretendía ofender a nadie, sino hablar de ideas. Aunque soy atea tengo familia tanto católica como judía y procuro ser respetuosa. Pedí hablar con los quejosos, quienes me dijeron que aunque estaban de acuerdo con mis ideas, yo había utilizado LA imagen. En ese momento entendí que para los artistas jugar con símbolos es tan fácil como para las doctoras ver tripas, pero hay para quienes el símbolo es realmente sagrado, así como quienes se desmayan con sólo ver sangre. A partir de ese momento empecé a utilizar mi propia imagen con un rebozo: era evidente que me refería a la virgen pero sin serlo. No volví a tener problemas de censura. En esa búsqueda por trabajar con los símbolos sin provocar una reacción violenta, también realicé una serie en la rompía la imagen de la Guadalupeana pero atrás siempre aparecía otra. De hecho supongo que así funcionan los arquetipos: por más que tratemos de destruirlos siempre aparecen en una nueva versión.



Víctor y yo regresamos a México en 1981 y ese mismo año nació nuestro hijo Adán. En 1983, Maris Bustamante y yo formamos Polvo de Gallina Negra, el primer grupo de arte feminista en nuestro país. Nuestra primera acción fue durante una manifestación en contra de la violencia hacia las mujeres y consistió en crear una pócima para causarles el mal de ojo a los violadores. La receta, que incluía cosas como “2 docenas de ojos y corazones de mujer que se acepte como tal” o “7 gotas de hombres que apoyen la lucha contra la violación” y se publicó en la revista feminista FEM y en una agenda. Por cierto, el Polvo de Gallina Negra es un remedio contra el mal de ojo y tomamos ese nombre porque veíamos que era difícil ser mujer, doblemente complicado ser mujer artista, pero los retos que enfrentábamos como artistas feministas eran tan complejos que teníamos que empezar a protegernos desde el mismo nombre del grupo.

El grupo trabajó 10 años. Una de nuestras principales piezas se llamó ¡MÁDRES! y lo primero que hicimos para abordar el tema fue embarazarnos con la ayuda de nuestros esposos quienes como artistas entendieron perfectamente bien nuestro objetivo y colaboraron gustosos. El primer resultado del proyecto fueron nuestras hijas Yuruen y Andrea. Naturalmente, como feministas tuvimos hijas y nacieron con tan sólo tres meses de diferencia. Posteriormente Maris reincidió y tuvo a Neus. En ese momento decretamos que las únicas personas que podrían entrar a nuestro grupo serían las que nosotras mismas habíamos procreado.

¡MÁDRES! fue un proyecto complejo integrado por acciones tan diversas como envíos de arte correo, la organización del concurso *Todo lo que siempre quise decirle a mi madre, pero no me atreví*, acciones en museos, en la calle y en los medios de comunicación masiva. A este tipo de acciones de larga duración, difíciles de definir, las bautizamos como “proyectos visuales”.

Quizá el performance más conocido del grupo fue *Madre por un Día* que realizamos en 1987 el programa de televisión *Nuestro Mundo* de Guillermo Ochoa que llegaba a millones de hogares. Generosas como siempre fuimos, decidimos otorgarles este nombramiento a varios hombres valiosos de la comunidad porque se nos hacía injusto que la gestación fuera un privilegio exclusivo de las mujeres. Ochoa fue uno de ellos. La pieza causó gran revuelo. Inmediatamente empezaron las llamadas de hombres ofendidos y mujeres reivindicadas. Nueve meses después alguien del público le habló al conductor para preguntarle si había tenido niño o niña y a la fecha me topo con gente que recuerda el programa, lo cual me parece casi inverosímil, pero habla de su impacto. En *Contra el arquetipo de la madre*, otro performance en televisión del grupo, Maris se colocó una panza en la cabeza afirmando que así como Da Vinci decía que el arte “es una cosa mental”, para ella la maternidad también lo era.

A lo largo de los años en mis dibujos, que es el espacio en el que elaboro mi experiencia personal, el tema de la maternidad ha sido tan fundamental para mí como la maternidad misma, que sin lugar a dudas es lo más complejo, divertido, interesante y satisfactorio que he hecho en mi vida. En 1987 tuve una individual que se llamó *Novela Rosa o me Agarró el Arquetipo* en el Museo Carrillo Gil y en 1990 la muestra *De niñas y pesadillas* en la galería de Lourdes Chumacero y ambas abordaban el tema.

En los años ochenta hubo otros dos grupos de arte feminista. Fue todo un boom. Tlacuilas y Retrateras surgió del taller de arte feminista que impartí en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y que culminó en 1984 con el gran proyecto visual *La Fiesta de Quince Años* en el que hubo varios performances, incluyendo el baile de la Quinceañera, exposiciones y otras actividades. Y Bioarte, grupo dedicado a reflexionar sobre los procesos biológicos de la mujer. En *La Fiesta de Quince Años* realizaron unos espléndidos vestidos de quinceañera hechos con manteles de plástico usados en las fondas populares, abriendo en el país toda una veta de moda diseñada por artistas. Las artistas que expusieron abordaron el tema de la quinceañera desde diversos aspectos, como la sexualidad, la religión y las clases sociales. Al igual que la fiesta, la exposición tenía un aire maravillosamente kitsch, cosa poco usual en ese entonces.

Con el tiempo, dado que cuerpo e identidad se han convertido en ejes de la reflexión en el arte, muchas artistas como Edith Medina y Daniela Edburg han abordado temáticas de género, asúmanse o no como feministas. Sin embargo, otras tienen una clara posición feminista como Andrea Ferreyra con su personaje Doña Chuchita (1999-2000), una boxeadora triunfal o María Escurra que en *Guardarropa del ama de casa* (2004-2008) utiliza la ropa para hablar de la opresión de la mujer. O Elizabeth Romero, quien año con año celebra el día de la Guadalupeana con una acción en la que reflexiona sobre la que es considerada por millones de personas como la madre de los mexicanos interviniendo su propio cuerpo, como en *Altar a la Guadalupeana* de 2007.



Uno de los temas que ha sido abordado con frecuencia por las artistas feministas mexicanas es el de la violencia de género, lo cual no es sorprendente. Lorena Orozco, por ejemplo, ha trabajado el tema de las Muertas de Juárez desde el terror que causa entre las la población femenina. En su acción *Las vivas de Juárez* (2004) Orozco entrevistó a diversas habitantes de Ciudad Juárez y compartió sus historias.

Lorena Wolffer también trabajó el tema en su performance *Mientras Dormíamos* (2002-2005), en el que se fue marcando en su cuerpo las heridas de las mujeres asesinadas mientras se escuchaba la grabación de cada caso. Como buena feminista setentera, yo siempre le cuestionaba que llevara esta violencia a su cuerpo por lo que me sentí aliviada cuando me platicó de *Mapa de Recuperación* (2008), la pieza que realizó en China en la cual le pidió a una curandera que sanara sobre su cuerpo las heridas que habían recibido las distintas mujeres cuyas historias se oían de fondo. Desde 2011 Wolffer ha venido presentando *Evidencias*, proyecto en el que convoca a mujeres a compartir historias de violencia doméstica presentando un objeto que la represente. A veces narraciones son escalofrantes, como la que narra una mujer a quien su pareja la roció con gasolina y le prendió fuego, que se acompaña de un encendedor.

Una artista que me intriga porque sigue una estrategia feminista diferente —la de trabajar con los agresores— es Lorena Méndez. Ella formó el grupo La Lleca que trabaja cuestiones de género a partir del performance con reclusos. En *Concurso* (2007), por ejemplo, realiza un taller en el que se reflexiona sobre las características físicas masculinas y femeninas del que surge la idea de organizar un concurso para determinar si los reclusos o la artista tienen más tupidas las axilas. Ella ganó. En *La Novia* (2009), una pieza que me inquieta y no acabo de comprender, Lorena llega vestida de blanco a la penitenciaría, platica con los presos de su propia historia, de cuestiones de género, clase, raza y discriminación, les unta crema en distintas partes del cuerpo y los invita a diseñar una foto que se tomarán con ella en el papel de los novios.

Actualmente hay varias colectivas de arte feminista como *Las Sucias* y la *Madre Araña*. Las primeras, en una reapropiación de la imagen de la virgen, han lanzado una campaña para recoger testimonios de apariciones de la Virgen de las Panochas, mismas que recopilan en su blog. Madre Araña ha realizado performances en espacios públicos cuestionando los cánones de belleza establecidos en tiempos de la globalización.

Un grupo que me parece particularmente interesante es *Producciones y Milagros, Agrupación Feminista* de Rotmi Enciso e Ina Riaskov quienes desde hace años vienen participando en activismo feminista y lésbico en México, pero también documentándolo. Ellas han conformado un importantísimo archivo que puede consultarse en la red. Curiosamente, hasta que no empezamos a trabajar con el archivo de Ana Victoria Jiménez y a reconsiderar su trabajo como fotógrafa documental, yo no había entendido lo importante que es considerar el trabajo de todas ellas dentro del arte contemporáneo, no sólo por el valor de sus fotografías, sino por el puente interdisciplinario que crean hacia el performance y la acción política.

A lo largo de mis años como feminista, la batalla más tenaz ha sido la lucha por sacarme el patriarcado de adentro. Sus manifestaciones han sido múltiples: desde sentirme responsable por el bienestar de los demás hasta la dificultad de promoverme a mí misma como artista. En este momento, quizá por el trabajo que vengo realizando con archivos, la batalla es contra las trampas de la invisibilidad en las que yo solita caigo. Por ejemplo, hasta hace poco noté que al hablar de arte feminista dejaba gran parte de mi trabajo afuera porque no tenía que ver con mujeres, aunque evidentemente todo mi trabajo está atravesado por el feminismo. Para mí, el feminismo es la lucha por los derechos de la mujer y el cuestionamiento de las construcciones de género, pero también es una forma de pensar. Para mí el feminismo es la madre de todas las batallas por la democracia y la igualdad porque “el otro” no es alguien ajeno, a quien podemos descartar: es nuestro padre, nuestro hijo, nuestra pareja o nuestro amigo, lo que nos obliga a negociar. El feminismo es entender mi propia opresión y a partir de esto desarrollar la empatía por otras personas oprimidas, pero también el aprender a no ser opresora en una realidad que invariablemente nos coloca en uno u otro papel.

Desde 1998 he estado involucrada en el proyecto *Pinto mi Raya* con Víctor Lerma. Empezó como una galería de autor y pronto se convirtió en un proyecto de arte conceptual aplicado cuyo objetivo es lubricar el sistema artístico. Es una pieza de larga duración dentro de nuestra propia comunidad. Empezamos organizando exposiciones que cuestionaban las relaciones de poder dentro del medio artístico como *Neocursi: artistas que realmente saben amar* que cuestionaba el creciente poder de los curadores. Convocamos a varios espacios



independientes en la zona y el 14 de febrero invitamos a exponer en todos ellos a parejas de artistas. Con tal de participar en este evento, felizmente se conformaron varias relaciones.

El eje de Pinto mi Raya ha sido el archivo. En 1991, motivados por la falta de publicaciones sobre arte contemporáneo en México y ante la peculiar situación de que simplemente en el Distrito Federal hay 36 diarios y por lo menos la mitad incluyen crítica de arte, nos dimos a la tarea de reunir todo este material disperso. A la fecha el archivo incluye aproximadamente 35,000 textos de opinión y 200,000 noticias. Hay diversas bibliotecas suscritas al archivo que quincenalmente reciben esta información como un servicio de seguimiento de prensa especializado.

En 2011 para celebrar 20 años de trabajo realizamos *Archivo Activo*. Hace tiempo habíamos empezado a hacer algunos compendios sobre diversos temas, como performance, arte público y espacios alternativos y para este proyecto los actualizamos y los digitalizamos. Uno de los primeros temas compendiados fue el de mujeres artistas, que reúne 1,803 textos. Son bastantes, pero en términos porcentuales demuestra que aún hoy se escribe mucho menos del trabajo de las mujeres artistas que de los hombres. Por otro lado, al actualizar este compendio también me di cuenta que la categoría “mujeres artistas” me funcionaba hace algunos años pero hoy me queda chica porque sigue planteando el género en términos binarios y excluye a artistas de otros géneros que también están reflexionando sobre estos temas.

En 1995 nos empezamos a interesar por las interacciones entre los protagonistas de nuestro archivo. La relación entre críticos y artistas nos parecía un desencuentro lleno de prejuicios, algo así como lo que sucede entre hombres y mujeres. *De crítico, artista y loco...* consistió en invitar a críticos a realizar obras artísticas y a los artistas a publicar sus opiniones en las columnas de los primeros. Participaron críticos que jamás quisieron ser artistas, los que lo intentaron sin éxito, quienes tomaron materias de arte para conocer la práctica y artistas que escribían. El resultado fue un interesante ejercicio en el que los críticos confesaban que hacer una instalación había resultado más complejo de lo que esperaban o que no sabían lo caro que era enmarcar un dibujo y excepto por unos cuantos valientes, mayoría de los artistas huyeron despavoridos ante la idea de criticar a los críticos públicamente. Fue una pieza muy taquillera: el morbo siempre vende. Pero para mí subrayó que, al igual que se nos ha enseñado a aceptar el binomio hombre/mujer que fomenta una relación de poder inequitativa, en el arte sucede lo mismo: hemos aprendido a clasificarnos como artistas o críticos, con el desequilibrio de poder que ello conlleva.

Justicia y Democracia eran las dos palabras que más veíamos en los periódicos y menos en la realidad cuando hicimos la pieza en 1995. Pusimos un rótulo de 17 mt.2 en una mampara en el Museo de Arte Moderno, con una cintilla en la parte inferior que leía: *Hoy, en este México resquebrajado por la crisis y el escepticismo ¿Qué acción concreta tomarías para llegar a esta utopía?* En una pequeña tarima dorada al centro del espacio colocamos dos pequeñas sillas y una mesita con varias carpetas: una en la que el público daba sus respuestas, otra con textos alterados de Elías Canetti, una tercera con un diario personal desde el momento en el que nos habían invitado a exponer y una cuarta con el archivo de documentos del grupo los Abajofirmantes al que pertenecíamos Víctor y yo que llevaba a cabo diversas gestiones y protestas por el nuevo Fondo Nacional para la Cultura y las Artes que empezó con graves irregularidades como que los miembros del jurado se auto-otorgaran becas. Integrábamos nuestra experiencia personal y nuestra lucha dentro de la comunidad artística, pero también abríamos un espacio para la voz del público. Sin embargo, a esta pieza dejamos que la realidad la replantea. Resulta ser que la noche de la inauguración también se abrió al público una exposición con fotos de Oliviero Toscani, el fotógrafo de Benetton. La imagen de dos hombres abrazados abrió la muestra; afuera, una pareja gay se besó en público y los corrieron del museo. Ellos enviaron una carta en el periódico cuestionando que la exposición abriera con esa imagen y a ellos los hubieran reprimido. Nosotros les contestamos diciéndoles que, en efecto, una cosa es el arte y otra la vida, pero que podían venir a besarse en nuestra tarima dorada porque ahí era “arte” y no les podrían hacer nada. Todo esto coincidió con la marcha del orgullo gay y antes de salir, un contingente entró al museo coreando: “¡Teresa del Conde (la entonces directora), el amor no se esconde!” y se plantaron en nuestra instalación a hacer un “kiss in”.

Lo personal es político, dice el feminismo y yo afirmo que lo personal también es artístico. Víctor Lerma y yo nos casamos en 1980. Aunque no era requisito legal, la costumbre era que las mujeres asumiéramos el nombre de nuestro marido al casarnos, lo cual me parecía extrañísimo porque yo me convertía en mi suegra. Durante la fiesta nos escapamos un momento con nuestros amigos cercanos e hicimos un performance en el que nació la Sra. Lerma. Cada uno le otorgó dones y características al personaje. La Sra. Lerma es un personaje que aparece en mi vida cotidiana en circunstancias en las que el rol femenino se recrudece, como con el mecánico y el ginecólogo y juega con



los estereotipos femeninos. Un momento glorioso en la vida de la Sra. Lerma fue el día que tocó a la puerta un vendedor de enciclopedias y ante su insistencia, ella respondió tímidamente que le tenía que preguntar a su marido. El bendito vendedor, indignado, le contestó que si no había oído hablar del ¡¡feminismo!!!

El día de nuestra boda sólo un amigo tomó fotos y echó a perder el rollo. En 1990 realizamos una acción a la que incluso asistieron nuestros hijos que se llamó *Foto falsa a 10 años de la boda* en el que realizamos un simulacro de casorio con ayuda de familia, amigos y colegas. De esta sí hubo fotografías a color, b/n, diapositivas y video.

Nuestra serie de bodas ha seguido a lo largo de las décadas. En 2002 cumplimos 30 años de conocernos y realizamos *Dualidad Virtual*, proyecto en el que planteamos que nos conociamos tan bien que podíamos hacer la obra del otro. Hicimos una serie de imágenes digitales como si fueran del otro. Imprimimos sobre acetato para que el entorno siempre formara parte de la obra. También realizamos un performance en el que se escuchaba la historia de nuestra relación mientras nosotros intercambiábamos ropa a través de un estambre atado a nuestros dedos anulares, lo que hacía que la ropa llegara del otro lado volteada. Lo nuestro no es travestismo, sino intravestismo.

En 2005 me dieron ganas de divorciarme y no porque quisiera dejar a Víctor, sino porque nos casamos por presión familiar. Al regresar a México después de vivir juntos en EU, la mitad de mi familia ni siquiera le dirigía la palabra porque no nos habíamos casado. Nunca me gustó haber cedido a esa presión. A fin de cuentas no nos divorciamos porque el trámite resultaba caro y engorroso y la idea parecía angustiarles a nuestros hijos, por lo que recurrimos al performance. Durante una velada de performance en la Casa de la Niña, Víctor y yo llegamos cada uno por nuestra cuenta, vistiendo la ropa del otro invertida. Convivimos con todos un rato. De repente tocaron muy fuerte el portón y empezó a escucharse *Fallaste Corazón* de Cuco Sánchez. Entraron nuestros hijos y algunos de sus amigos vestidos elegantemente, como en procesión de boda, repartiendo participaciones de nuestro divorcio. Después Víctor y yo intercambiamos ropa, regresando a la propia y arrojamos al suelo un ramo de flores. Todos empezaron a rogarme que perdonara a Víctor, como si él como hombre automáticamente fuera el culpable del “rompimiento”.

Hace unos días, revisando unas cajas de archivo recuperadas de una bodega, me encontré con tres fotos de nuestra boda que había tomado uno de mis hermanos.

Toda nuestra obra está atravesada por el feminismo. Hace dos años que fue el bicentenario de la independencia y el centenario de la revolución en México, lanzamos como pieza la frase YO NO CELEBRO NI CONMEMORO GUERRAS. Planteábamos que la guerra siempre es un fracaso de la humanidad. En familia, como quiera que ésta se defina, nunca celebramos que un hermano haya lastimado a otro aunque fuera en defensa personal o que una mujer acabe asesinando al marido que la golpeó 30 años. A veces la violencia es inevitable, incluso necesaria, pero nunca es algo que celebrar. Lo que deberíamos celebrar como fiestas nacionales son las ocasiones en las que los conflictos se resuelven a través del diálogo. Lo político debería ser personal.

La pieza agarró su propio caminito. Estuvo presente en una feria de arte, apareció en publicaciones y llegó a salones de clase como una manifestación que se convertía en diálogo. Después fue creciendo de acuerdo a las sugerencias del público: nuestra colega Rosa Borrás nos dijo que quería producir botones con la frase y tanto ella como nosotros los hicimos. También hicimos tazas, gorras y camisetas para invadir el espacio cotidiano. Incluso se hizo una serigrafía de 1 mt. x 70 cms. que formó parte de la carpeta de gráfica *Estampas de Independencia y Revolución* que realizó el Museo Nacional de la Estampa y México obsequió a muchos países.

En el Museo Universitario Arte Contemporáneo realizamos un performance en el que le regalamos al público botones con la frase a cambio de que escribieran en uno en blanco lo que ellos y ellas sí celebraban. En la acción gritábamos estas frases como si fueran consignas políticas: “yo celebro el espiral”, “yo celebro estar en armonía con mi familia”, “yo celebro un buen fin de semana”.

El trabajo de una feminista nunca se acaba. Primero le tiene que caer a una el veinte de su opresión y debe estar dispuesta cambiar personalmente. Después tiene que dar la batalla por la liberación de la mujer desde la práctica o la teoría. A la par, de manera persistente, casi obsesiva, debe documentarla y resguardar este material. Por último, debe ver que su archivo se reactive para afianzar los logros e impulsar otros. Hace varios años mi amiga Ana Victoria Jiménez, cómplice de tantas batallas en el arte y el feminismo desde los setenta,



me comentó que estaba preocupada porque ya era grande, su único hijo había muerto y el día que ella faltara su archivo se podía perder. En 2009 Paz Sastré, Karen Cordero, Ana Victoria, Débora Dorotinsky y yo formamos el grupo Memora para buscarle una sede al archivo. Resultó ser la Universidad Iberoamericana, que es privada, porque por problemas de espacio y falta de presupuesto, dos de las principales universidades públicas con estudios de género no lo pudieron aceptar. Como parte del proyecto realizamos una exposición para reactivar el archivo entre las alumnas de la maestría de historia del arte de Karen Cordero en la misma universidad y las participantes de mi Taller de arte y género (TAG).

Ana Victoria aprendió fotografía para documentar el movimiento feminista en el que participaba y guardó volantes, afiches y publicaciones de la época. Uno de los carteles que más me gusta es el de la primera concentración feminista de la ola reciente, que fue en contra del mito de la madre. Al verlo a la distancia entendí que el plano de lo simbólico, lo cultural, habían sido un eje fundamental del movimiento feminista setentero que no hemos analizado lo suficiente y que en su contexto fue muy radical porque la idea de política estaba ligada a la lucha de clases y enfocada a lo económico.

Al analizar nuevamente este archivo que también es el de mi propia historia, me di cuenta que en la mayoría de las manifestaciones había una fuerte presencia de lo que hoy llamamos activismo y performance, palabras que ni siquiera se utilizaban entonces. También me cayó el veinte de que este trabajo no está considerado en ninguna de las historias del arte mexicanas, como sí lo fue el trabajo de la Generación de los Grupos, a pesar de ser una de las vetas del arte contemporáneo mexicano. Ahora bien, si yo misma que me he dedicado a estudiar el arte feminista desde siempre no lo había notado, difícilmente se podría esperar que lo hicieran historiadores menos sensibles a estos temas. También a esto me refiero cuando hablo de procesos de auto invisibilización. Por lo pronto, espero que el haber puesto a disposición de los y las investigadoras este archivo permitirá hacer diversas relecturas del tema.

Lo que más me gustó del proyecto fue trabajar en la reactivación del archivo con las artistas jóvenes. Aunque se asumen como feministas, la mayoría desconocía su historia reciente. Como el archivo es amplio, decidimos centrarnos en su colección de carteles. El grupo Las Disidentes, integrado por Adriana Calatayud, Adriana Raggi y Bruno Bresani, se basó en un cartel de Ana Barreto que invitaba a las mujeres a denunciar la violación. Usaron las bocas que aparecían en el cartel como motivo para invitar al alumnado de la universidad a reflexionar sobre la violencia actual mientras hacían bocas con fieltro que integraron a un tapiz que fue creciendo durante la muestra.

El grupo de Las Sucias, integrado por Liliana Chávez, Gina Santos y Sherel Hernández se centró en un curioso cartelito de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas, una importante organización femenina de izquierda previa al movimiento feminista. La primera vez que analizamos el cartel en el TAG nos daban mucha risa sus demandas: paz y amistad en el mundo, nuestros derechos, felicidad para nuestros hijos y democracia. Nos parecían simplistas y reforzantes del rol tradicional de la mujer. Al investigar aprendimos que el tema de la infancia estaba presente porque las mujeres estaban luchando para que se aprobaran los derechos de los niños y niñas, y ese “Paz y Amistad en el mundo” que sonaba a lema de Miss Universo, significaba algo muy distinto en plena Guerra Fría. Las Sucias se planteó averiguar cuáles serían las demandas actuales de las mujeres en grupo bastante concreto: ellas y sus madres o hijas, según fuera el caso. Como imaginarán, tanto por sus decisiones profesionales como por sus preferencias sexuales, varias de estas artistas libran una batalla familiar constante, por lo que dialogar con sus madres era un reto. Organizaron una comida y realizaron dinámicas. Una de las demandas acordadas fue exigir felicidad y placer. La pieza también era referencia a los materiales de *The Dinner Party* en el archivo.

En ese momento yo no tuve tiempo de hacer una pieza personal de reactivación del archivo de Ana Victoria porque estaba trabajando en un proyecto similar sobre el archivo del crítico de arte Olivier Debrouse, pero la empecé en 2012. Habiendo recorrido los materiales del archivo, en mi pieza *Visita al archivo AVJ* me interesaba retomar el de la maternidad voluntaria porque como mencioné al principio, la primera manifestación feminista en la que participé y que está bien documentada en este archivo abordaba el tema del aborto. Pero también por las circunstancias actuales en mi país antes mencionadas. Para empezar formé el *Taller de activismo y arte feminista* y nos dimos a la tarea de investigar y pensar en el tema que pronto se abrió a una discusión más compleja sobre el tema de la maternidad.

Después de reunirnos varias veces en pequeño grupo, cada una de nosotras determinó qué aspecto de la maternidad le interesaba más y convocó a una cena para hablar sobre el tema con otras mujeres en la misma situación. Hubo quien se reunió con mujeres jóvenes que



están en la disyuntiva de tener o no hijos por diversas razones que van desde lo económico hasta lo profesional o las que padecen en carne propia las presiones sociales y familiares para ser madres. También hubo quienes se identificaban con lo que hemos llamado “los escombros de la maternidad” que son las mujeres que han decidido no tener hijos pero siguen siendo las responsables del cuidado de ancianos, hermanos, sobrinos, etc. Tristemente, viviendo en el México de hoy, no podía faltar la reflexión sobre las más de 90,000 madres cuyos hijos han sido asesinados o desaparecidos durante el sexenio de Felipe Calderón. Después de pensar en diferentes formas de abarcar esta gama de problemáticas, optamos por el concepto “maternidades secuestradas” para definir a todas aquellas que no son voluntarias y gozosas.

Al ver que las problemáticas en torno a la maternidad eran tan complejas, asumimos que habría aristas que no habíamos tocado por lo que abrimos una página en Facebook y un hashtag en tuitter para que otras mujeres y hombres ampliaran la definición. Llegaron más de 700 respuestas abarcando todo tipo de temas.

Con todo este material planteamos una manifestación/performance llamada *La protesta del día después* para el 11 de mayo, que es la fecha posterior al tradicional, sentimental, muy comercial e ineludible festejo de la madre en México. Planteamos dejar en paz esta fecha, pero usar los siguientes 364 días para profundizar en el tema. Para abarcar consignas tan diversas ideamos como dispositivo una “jergarela”, que era una suerte de pasarela sobre jerga, que en México es la tela que se utiliza para limpiar el piso, pero sin duda también puede aludir a su acepción como un lenguaje especial o particular. Cada participante en la acción desfiló con la o las consignas que defendía, mientras las animadoras describíamos más a fondo las problemáticas expuestas. Todas portábamos nuestros delantales con la consigna NO A LAS MATERNIDADES SECUESTRADAS y diseñamos estos portaconsignas con los que poníamos o quitábamos diversas frases utilizando pinzas de ropa. El espacio de la “jergarela” también nos permitió que quienes quisieran realizaran su propio performance dentro del contexto de la manifestación. Al final levantamos la jerga y gritamos con vehemencia la consigna que nos unía mientras nos despojábamos de los mandiles.

Hoy estoy convencida de que el día que logremos que todas las maternidades sean gozosas y voluntarias, habremos cambiado al mundo.

