



CENTRO DE ESTUDIOS SOCIOLÓGICOS
PROGRAMA INTERDISCIPLINARIO DE ESTUDIOS DE LA MUJER
**“Lo personal es político, y también artístico. El arte feminista en la
Ciudad de México. 1968-1993”**

Tesis que presenta

Hilda Monraz Delgado

Para obtener el título de

Maestra en Estudios de Género

Directora

Dra. Gabriela Cano

Lectoras

Dra. María Luisa Tarrés

Dra. Lucía Melgar

México, D. F. Julio de 2014

AGRADECIMIENTOS.

A Dios, el Creador de las cosas y el que ha hecho posible cada uno de mis logros personales y académicos.

A mi familia por ser el motor más importante de mi existencia. Porque a pesar de la distancia supieron ser el pilar en el que me apoyé durante los dos años de maestría y mi refugio en los momentos más difíciles. A mi padre, mis hermanas, mi hermano, mis cuñados y sobre todo mis sobrinos. Este es el segundo trabajo que puedo dedicar a mi madre.

A Edgar por ser el hombre que ha sabido conjugar madurez y amor en mi vida, el que tiene la sensatez de corregirme pero también la ternura de guiarme y apoyarme.

A los furbies, por ser el sostén diario de este caminar, porque más que compañeros y colegas fuimos una verdadera familia con sus tropiezos y con sus excelentes momentos. Sin ustedes no habría sido tan divertido y tan emocionante este proceso.

En materia académica les debo mucho a varias personas. A la doctora Gabriela Cano por su enorme apoyo incondicional y su guía disciplinada, por la que fui capaz de obtener este trabajo. A la doctora Lucía Melgar porque además de su estímulo académico, su calidez humana me ha ayudado a continuar. A la doctora María Luisa Tarrés porque sin sus observaciones como socióloga esta tesis no tendría algunos enfoques que yo como historiadora no había pensado. A todas las profesoras del PIEM porque en cada clase aprendí algo nuevo y muchas de esas enseñanzas están plasmadas aquí.

A El Colegio de México, que como institución de excelencia, ha sido el mejor de los lugares en donde me he podido desarrollar en el plano académico pero también personal y social, conociendo personas invaluable y teniendo los recursos necesarios para que mi investigación llegara a buen fin. Así como al CONACyT pues gracias a este apoyo todo fue posible.

ÍNDICE.

Introducción.

I Objetivos.	P. 5
II Lo político y lo artístico.	P. 7
III Estado de la cuestión.	P. 11
IV Fuentes utilizadas.	P. 19

Capítulo 1. Contexto y conceptos. P. 22

1.1 El feminismo de la segunda ola y el arte.	P. 22
1.2 Algunas acciones del feminismo mexicano.	P. 32
1.3 Performance y foto como objetos de estudio.	P. 36

Capítulo 2. El feminismo en Estados Unidos y su circulación internacional.

2.1 El feminismo estadounidense.	P. 39
2.2 El arte feminista estadounidense.	P. 45
2.3 Adaptación en México.	P. 49

Capítulo 3. El movimiento estudiantil de 1968 en México.

3.1 Jóvenes, universitarios y artistas.	p. 54
3.2 Las mujeres en el movimiento estudiantil.	P. 63
3.3 La protesta como canción y como discurso.	P. 66

Capítulo 4. El arte en los setenta en México.

4.1 Performanceros en acción y Los Grupos.	P. 72
4.2 Los Grupos y las mujeres artistas.	p. 79
4.3 Los Grupos y colectivos de arte feminista.	P. 81

Capítulo 5. Arte feminista en México.

5.1 Personal y político: el arte feminista.	P. 88
5.2 Las expresiones artísticas del feminismo.	P. 94
5.3 Las reacciones de oposición al arte feminista.	P. 108

Conclusiones.	P. 111
---------------	--------

Siglas y referencias	P. 114
----------------------	--------

“Lo personal es político, y también artístico. El arte feminista en la Ciudad de México. 1968-1993”

Hilda Monraz.

Introducción.

Casi todas las personas que han estudiado el feminismo de finales del siglo XX reconocen la frase “Lo personal es político” y derivan de ella un sinnúmero de conclusiones que se relacionan con las demandas que éste feminismo tenía en su tiempo. Sin embargo, aún hay espacios en los que no se ha estudiado la importancia de dicha frase, incluso dentro del feminismo. Uno de esos espacios es el arte, y específicamente el arte feminista. No es menester de esta tesis hablar de las repercusiones de tal o cual frase, pero sí es necesario tomar algunos conceptos de la época estudiada como indicadores del contexto ideológico que nos ayuden a reconstruir una historia que ha sido relegada y de la que aún falta mucho por escribir: la del arte feminista en México.

Una de las características que tienen en común los feminismos de las últimas décadas del siglo XX es que han transformado de alguna manera el contexto cultural en el que se han desarrollado. Han logrado ciertos derechos para las mujeres e incluso para los hombres y se han convertido en motores de las transformaciones culturales. Han incidido en cambios importantes en materia social y cultural, e incluso en el rubro artístico y se han hecho visibles en la historia.

Sin embargo, la historiografía en general se ha olvidado de las aportaciones de los feminismos en materia artística. Se ha limitado en gran medida a la reconstrucción de las demandas que en el rubro político y social exigían. Esto se explica por los tipos de feminismos que eran, ya que sus prioridades eran ganar espacios sociales en los que antes las mujeres no tenían cabida y también se explica porque gran parte de sus estudios han sido escritos por militantes y herederas del activismo de su tiempo. La mayoría de estas activistas que han escrito la historia de los feminismos no fueron artistas, salvo algunas excepciones en las que se han estudiado las obras de arte feministas en la Ciudad de México, y han olvidado en gran medida la parte cultural y artística del feminismo. Es por eso que en esta tesis nos centraremos en aquellos olvidos, para tratar de aportar a la historia del feminismo mexicano desde otra

perspectiva: la de las expresiones artísticas enfocándonos en su contenido político militante.

Definimos al arte feminista como la expresión artística de la militancia de algunas activistas que buscaba la visibilidad del feminismo en las representaciones estéticas. Si bien estas representaciones estaban muchas veces fuera de los cánones, eran manifestaciones históricamente situadas en un contexto político donde el feminismo fue la ideología base. Esta es una definición básica que es pertinente para ir explicando el objeto de estudio y contextualizándolo de acuerdo al análisis histórico que aquí se pretende. Sin embargo, habría que aclarar que el discurso artístico es muchas veces anárquico y dispar a lo teórico¹. Es decir, que la definición de artista feminista puede ser mucho más amplia y abarcar muchos más aspectos. De cualquier modo, es útil definir a las artistas como feministas y a sus obras en el mismo rubro con el fin de ubicar sus pretensiones políticas y situarlas en un espacio determinado.

I Objetivos.

Uno de los objetivos de esta investigación es historizar el arte feminista como parte fundamental del movimiento feminista en México de 1975 a 1993, con sus antecedentes desde 1968. Es decir, analizar este proceso histórico del arte feminista con las diversas aristas que lo conformaron, puesto que es un tema poco tratado y al cual podemos aportar desde la perspectiva histórica.

La periodización de la tesis responde a dos momentos culturales que consideramos importantes para esta historia. Inicia con el movimiento estudiantil de 1968 en el que algunas artistas feministas se relacionaron de alguna manera con dicho movimiento o con algunas secuelas del mismo. Termina con la disolución del colectivo de arte feminista llamado *Polvo de Gallina Negra* que fue el primero en su especie en México y el que tuvo la existencia más larga contando con diez años de creaciones y producciones.

Otro objetivo es demostrar que el arte feminista fue una expresión del feminismo de la segunda ola y que se relacionó con su homónimo estadounidense. Esto podrá llevarse a cabo analizando la relación que existió entre el arte feminista estadounidense

¹ PHELAN, "Estudio", p. 18.

y el mexicano que se hizo en la Ciudad de México, contextualizando que este arte se hizo como una forma de militar en el feminismo tanto en México como en Estados Unidos. Pondremos como ejemplo los colectivos de arte mexicanos *Polvo de Gallina Negra*, *Tlacuilas* y *Retratetas* y *Bio-Arte* y las semejanzas así como diferencias entre estos colectivos. Mostraremos más evidencias con las feministas que se formaron en Estados Unidos y que después trajeron ideas de aquel vecino país a México, como lo fue Mónica Mayer y Karen Cordero. La primera mexicana y la segunda estadounidense a quienes trataremos más adelante pero que consideramos protagonistas de esta historia. De esta manera demostraremos que no sólo fue una influencia, sino que fue una relación recíproca entre el arte feminista estadounidense y el mexicano.

Tomaremos predilección en éste estudio por el performance y la fotografía. Esto porque el performance fue la forma artística más utilizada por el arte feminista comparada con la pintura, la escultura o el dibujo. Si bien es cierto que también pintaron, esculpieron y dibujaron, aquí argumentaremos con la evidencia encontrada que lo que más se hizo fue performance. La fotografía fue la segunda forma más utilizada tanto en exposiciones como también dentro de los performances. Por esa razón deberemos estudiar qué fue el performance, por qué se hizo un medio constante en el arte feminista, cómo se llevó a cabo, qué semejanzas y/o diferencias había entre el performance que realizaban otros artistas y grupos de la época, así como los propósitos que había detrás algunos performances presentado por *Polvo de Gallina Negra*, *Tlacuilas* y *Retrateras* y *Bio-Arte*.

De esta manera, será importante hablar de los colectivos de arte feminista como la forma más común en que se creó arte feminista en México. Si bien es cierto que también se hizo de manera individual, la mayor parte fue creada en forma colectiva y de ahí tomaremos uno de los argumentos centrales para esta tesis que es el asunto de la colectividad. Porque por un lado el arte plástico mexicano universitario y juvenil de ese tiempo estaba mayoritariamente integrado en grupos y porque el feminismo mexicano de su mismo contexto clamaba por la unión de las mujeres en la búsqueda de la liberación femenina. Así mismo, tendremos que explicar qué era la liberación femenina para las feministas mexicanas de los setenta y ochenta relacionándola con el arte feminista y sus expresiones.

Como objetivo también se encuentra relacionar el aspecto político que es central y el personal de las artistas feministas en sus obras. Este aspecto político se entenderá como parte de una visión feminista que incluía los temas íntimos de cada mujer y que se destacaron socialmente en las demandas del movimiento. De esta manera se podrá tener mayor comprensión del sentido de las manifestaciones artísticas feministas que se estudiarán. Así mismo debemos encontrar la relación con el feminismo que anteriormente hemos descrito y el impacto que tuvo en las obras de arte de las feministas en el plazo de tiempo mencionado, es decir, de 1968 a 1993. Si bien es cierto que la segunda ola del feminismo puede localizarse a mediados de la década de los setenta en México, los antecedentes de 1968 serán útiles para la comprensión del movimiento feminista mexicano. También de este modo descubriremos que el auge del arte feminista en México fue para la década de los ochenta, conformando así un periodo histórico complejo en el que ubicaremos las distintas tendencias feministas y las relacionaremos con el proceso que se vivió en Estados Unidos de América.

II. Lo político y lo artístico.

Para construir una argumentación en el presente análisis hemos tomado el texto de Yasmine Ergas, quien ha tratado al feminismo como un proceso histórico en el mundo occidental². Ergas identifica al movimiento feminista como “conjunto de teorías y de prácticas históricamente variables en torno a la constitución y la capacitación de sujetos femeninos” y que “es mucho antes una cuestión histórica que un problema de definición”³. Concordando con eso, reconocemos que el arte feminista fue parte del feminismo de la segunda ola y que tuvo sus propias prácticas históricamente situadas durante las últimas décadas del siglo XX, las cuales analizaremos. Dichas prácticas construyeron sujetos femeninos específicos. Podemos considerar a las artistas feministas como esos sujetos específicos, pues al mismo tiempo que eran creadoras eran militantes, y sus creaciones servían como expresión de tal militancia. En otras palabras, tenían la particularidad de militar en el feminismo a través de sus obras de arte que tenían un contenido político. De esa manera, sus creaciones artísticas eran políticas y emanaban de sus concepciones personales como mujeres y como artistas.

² ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta” pp. 539-690.

³ ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta” p. 543.

Para continuar con este análisis hay que reconocer dos puntos. El primero es que el arte feminista mexicano fue parte del movimiento feminista de la segunda ola en el país. Fue llamada así para marcar una etapa en la historia del feminismo. Generalmente se concibe entre finales de los años sesenta y principios de los noventa del siglo XX⁴. La principal característica que se la ha atribuido en diversos estudios de manera general fue una demanda sobre la apropiación del cuerpo y algunas luchas que se derivaron de ésta, como el derecho a la maternidad libre, a la decisión sobre el propio cuerpo y a los métodos anticonceptivos (que estaban en desarrollo en la misma época) así como al aborto⁵.

El segundo punto es que el arte feminista que estudiamos fue un fenómeno histórico ubicado en la Ciudad de México. Hasta hoy no tenemos noticia de artistas feministas que hayan creado arte con este contenido en otras partes del país. Si bien es cierto que hubo exposiciones esporádicas en algunos estados como Morelos y el Estado de México, éstas fueron organizadas por artistas feministas de la Ciudad de México o que vivían en la capital. Por lo tanto, aclaramos desde ya que este estudio se concentra en la Ciudad de México y no pretende generalizar lo que sucedió en todo el país.

Por lo anteriormente dicho, reconocemos que los ejes que atraviesan este análisis son dos: lo político y lo artístico. Lo político como un espacio no sólo público y gubernamental, sino que abarcó todos los ámbitos de la vida personal en los que hubo relaciones de poder y por lo tanto había fuerzas que convergían. Esto porque fue una de las principales características del feminismo de la segunda ola: reivindicación de los espacios antes llamados “privados” como el hogar, en los que las mujeres habitan y también había poderes en juego. Así como Kate Millet escribió en 1970 que “Lo personal es político”, de la misma manera cada espacio en la vida personal de las mujeres también tuvo repercusiones en los poderes supuestamente “públicos” que había en la sociedad. Paralelamente Ergas dice que la frase “lo personal es político” también significó el señalamiento de la importancia que para las feministas “revestía la reconstrucción de sí mismas...Lo personal representaba tanto un proyecto político como un espacio político”⁶. Esto se relacionó con el arte feminista mexicano, pues ellas veían sus creaciones como herramientas para visibilizar su militancia en el feminismo y para

⁴ ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta” p. 540.

⁵ LAMAS, “De la protesta a la propuesta...” pp. 903-945.

⁶ ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta” p. 550.

hacer ver que sus cuestiones personales también eran políticas. Por eso son dos ejes; lo político que fue visto de esta nueva forma por las feministas de la segunda ola y lo artístico que se reflejaba a través del arte dichas formas y demandas.

Del mismo modo, son dos espacios a tocar dentro del análisis del proceso histórico. Por un lado tenemos al movimiento feminista, que fue la principal ideología que permea al arte feminista y de la que surgieron las inquietudes de estas artistas. Por otro lado, tenemos al arte mexicano universitario que les antecede y al cual algunas de ellas pertenecieron como generación, ya que de alguna forma influyó en el desarrollo del arte feminista. Nos estamos refiriendo específicamente al arte hecho en la generación de Los Grupos desde finales de la década de los sesenta, que fue muy importante en la historia del arte mexicano en el contexto universitario y juvenil del siglo XX, ya que marcó la diferencia en muchos sentidos a la hora de crear en términos artísticos dentro de ese mismo contexto. Estableceremos que una de las semejanzas que tienen Los Grupos y los colectivos de arte feminista radicó esencialmente en la colectividad que les caracterizó y que les hizo peculiares frente a otras generaciones artísticas. Además estuvo presente la politización del arte, es decir, que sus consignas políticas de izquierda fueron llevadas al plano artístico⁷. Sin embargo, veremos las particularidades del arte feminista, que aunque igualmente tenía un contenido político, sus demandas eran distintas a la de la generación de Los Grupos. Esa distinción de demandas está centrada en lo que el movimiento feminista de la segunda ola pedía en México.

En este punto cabe resaltar el postulado que hace Linda Nochlin en su ensayo titulado *Why have there been no great women artists?*, puesto que hace una pregunta de género a la historia del arte, planteando por qué no se han considerado “grandes” artistas a las mujeres y en qué contexto se debe pensar tal pregunta⁸. La respuesta gira en torno a la educación que durante siglos se les negó a las mujeres en diferentes contextos históricos, lo cual explicaría la falta de presencia de ellas en el mundo artístico. Además de la invisibilidad que se les ha impuesto, a partir de la creencia de

⁷ VÁZQUEZ MANTECÓN, “La visualidad del 68” p. 194.

⁸ NOCHLIN, *Women, Art and Power...*

que ellas no pueden crear arte, sino sólo reproducirlo⁹. Un ejemplo claro fue el siglo XIX, cuando a través de la apertura de educación artística para las mujeres –y en especial en México- ésta fue más bien entendida como educación de la reproducción artística, pues se les enseñaba a las mujeres a reproducir lo que ya estaba hecho. Tiene que ver con el pensamiento misógino que no cree capaces a las mujeres de crear, sólo a los varones. Nuestra interpretación se inclina hacia ese lado, lo cual se relaciona con el desdén con el que se ha tratado al arte feminista desde el canon y desde otras formas de hacer arte que se manifestaron contemporáneas al feminista. Asimismo con la invisibilidad en la que se le ha sumergido dentro y fuera del feminismo y la falta de apoyo e incluso comprensión cultural que ha sufrido.

Ergas propone cuatro características del feminismo de las últimas décadas del siglo XX en el mundo occidental que nos sirven como base para estudiar al arte feminista mexicano. La primera es la “autoconciencia” que fue muy importante entre las feministas para iniciar el movimiento, ya que a través de una concientización se dieron cuenta de su situación y las experiencias que reunieron como mujeres ayudó a que buscaran luchar por sus derechos.¹⁰ En el caso de las artistas feministas también tuvieron ese sentido de la autoconciencia que las obligó a darse cuenta de la realidad en la que vivían como mujeres artistas y las consecuentes dificultades para llevar a cabo su profesión, pues el arte era un mundo dominado por hombres.

La segunda característica se refiere al simbolismo y el lenguaje político que se desarrolló al interior del feminismo como una forma de visibilizar la dominación masculina¹¹. Así, términos como “patriarcado” y “sexismo” tomaron sentido político para el análisis de la sociedad y para tratar de erradicarlos del sistema desde la perspectiva feminista. Dentro del arte feminista mexicano veremos que fue muy común utilizar los términos “sexismo” y “patriarcado” para referirse no sólo a la opresión social que vivían las mujeres, sino a la que se vivía dentro del mundo artístico, incluso en el mundo universitario. Las artistas feministas en México de los años ochenta se refirieron a estos términos en el mundo artístico y lo ejemplificaron con sus distintos performances y fotografías que analizaremos.

⁹ Sobre el tema de la educación diferenciada de hombres y mujeres en el siglo XIX que reforzó la idea de que la educación artística para las mujeres era sólo en cuestión de la reproducción en México véase LÓPEZ PÉREZ, “Currículum sexuado y poder...” pp. 33-68.

¹⁰ ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta” p. 551.

¹¹ ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta” p. 552.

La siguiente característica es la solidaridad y autoayuda¹². En muchos países se organizaron centros de ayuda en materia jurídica, social, de salud para que las mujeres se protegieran de las violaciones a sus derechos. En México también las hubo, pero lo más importante a destacar aquí fue que dentro de los colectivos de arte feminista se pudo dar esta especie de solidaridad que entre las artistas floreció como manera de enfrentar la anterior situación de discriminación que sufrían como artistas feministas.

La cuarta característica es el saber feminista y estudios de las mujeres para contrarrestar el dominio cultural de los hombres y el olvido de ellas en la historia¹³. En ese sentido, el primer paso fue la autoconciencia de la situación pero el siguiente fue que a partir de esa postura se llegara a producir conocimiento sobre las mujeres en distintos ámbitos. Algunas artistas feministas se preocuparon por escribir sobre las artistas anteriores que habían sido olvidadas y comprendieron que el olvido era una forma de opresión en el mundo artístico. La misma Nochlin tiene esa postura al declarar que no es que no ha habido “grandes” mujeres artistas porque el contexto social no lo había permitido y en gran medida eso fue por el sexismo.

Así, lo político y lo artístico van configurando un espacio más complejo en el que el arte feminista se inserta como un proceso histórico que a lo largo de esta tesis analizaremos con sus respectivos antecedentes y relatando sus características, así como distinguiendo a sus protagonistas.

III. Estado de la cuestión.

Debido a que la problemática central de este análisis es la relación entre lo político y lo artístico en el arte feminista, destacaremos dos aspectos importantes para comprender el problema central a partir de la bibliografía que ya se ha escrito relacionada al tema. El primer aspecto es destacar que la historia del feminismo de la segunda ola es el principal contexto ideológico en el que se desarrolla el arte feminista, con sus debidos antecedentes. El segundo aspecto es la contextualización del arte feminista en el mundo artístico generalizado y en México. Debido a esto agregaremos aquí algunos textos que nos sirvieron para ubicar al arte feminista espacial y temporalmente desde sus propias reivindicaciones y también tocando desde la tangente el aspecto teórico.

¹² ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta”, p. 553

¹³ ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta”, p. 553.

Sabemos que ya hay un número considerable de estudios del feminismo de la segunda ola. Sin embargo, casi todos los textos se han enfocado en hacer el recuento de las demandas políticas del movimiento. Nos referimos a los objetivos que se buscaban en materia de políticas públicas y que en algunos casos se hicieron realidad como el largo y difícil proceso contra la despenalización del aborto, lograda hasta abril de 2007.

Con el fin de sistematizar la investigación y recordando los dos aspectos relacionados a la problematización de la tesis antes mencionados, hemos clasificado en dos grandes apartados los textos que nos ayudaron a conformar el estado de la cuestión. El primer apartado es sobre la historia del feminismo, en el que entran la mayoría de los textos escritos por las protagonistas y es sobre Estados Unidos y sobre México. El segundo apartado es sobre el arte feminista, en el que caben también algunos textos que hablan de la crítica de arte feminista y los catálogos que mencionaremos en este mismo texto.

Empezaremos con el primer apartado: historia del feminismo en México. Dentro de las características de estos estudios tenemos que la mayoría han sido escritos por mujeres que en ese tiempo militaban dentro del feminismo. Al menos para este estudio no hemos encontrado ningún texto de autoría de un hombre. Marta Lamas es otra autora que indudablemente debe estar en el recuento de lo que se ha hecho del feminismo mexicano. Uno de sus múltiples artículos sobre el tema es el que podemos presentar para este estado de la cuestión. Se publicó en *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. IV Del siglo XX a los umbrales del XXI*¹⁴ y en él hace un recuento de las demandas feministas a finales del siglo XX desde la experiencia de la autora. La cataloga y nombra primero como protesta contra las actividades políticas y luego como una serie de propuestas que dieron como resultado algunas políticas públicas y reformas constitucionales que se aplicaron en México.

Aunque no fue activista de ese tiempo, Ana Lau Jaiven es una de las autoras que más ha escrito sobre este tema. Establece en su libro etapas y tendencias: habla de la contracultura de la década de los sesenta, la cual ha sido básica para que en esta investigación podamos entender el desarrollo de la generación de los Grupos en los setenta y de la posterior formación de los colectivos de arte feminista, ya que esta

¹⁴ LAMAS, “De la protesta a la propuesta” pp. 903-945.

tendencia nació entre los jóvenes y se trataba de ir en contra de lo establecido en la cultura dominante¹⁵. También habla de los distintos movimientos feministas que se insertaron en ese contexto y de la incorporación al trabajo de muchas mujeres, así como las innovaciones médicas existieron paralelamente a la liberación femenina como la píldora anticonceptiva. Menciona al “nuevo feminismo” que es el de los años setenta en México en el que se colocó al cuerpo femenino y sus manifestaciones como centro de las exigencias políticas. Tomamos distancia de este término porque aquí hemos considerado llamarlo feminismo de la segunda ola, sin embargo Ana Lau es una autora que habla la diversidad al interior del feminismo, lo cual es importante para abrir pauta y estudiar uno más de sus ángulos: el artístico.

Otro texto de la misma autora es *La nueva ola del feminismo en México* en el que habla de lo que se llamaría “la segunda ola del feminismo” en el contexto mexicano¹⁶. Dice que la “liberación de la mujer” está relacionada con la cuestión de la conciencia y lo enmarca en un campo político. Esta conciencia es la que más adelante trataremos y que se llevó a cabo dentro de la colectividad como parte del feminismo de la segunda ola. Es decir, para nosotros es importante lo que dice Ana Lau sobre la liberación de la mujer puesto que tiene relación con lo que muchas mujeres feministas y artistas hicieron al formar parte de colectividades en las que expresaron su experiencia y de esta manera fueron tomando conciencia sobre su situación social.

Gisela Espinosa Damián y Alma Rosa Sánchez Olvera han presentado un recuento de algunas marchas, organizaciones, mítines y demás estrategias públicas que las feministas llevaron a cabo en las últimas décadas del siglo XX y hablan de los conceptos que se utilizaban, las frases, la ideología que se manifestaba. Hacen este análisis con el fin de demostrar que estas luchas han sido para buscar la democracia y la justicia social¹⁷. En efecto, la misma Espinosa Damián tiene otras obras sobre feminismo como *Cuatro vertientes de Feminismo...* que es un acercamiento teórico a los conceptos de lo que ella distingue como cuatro tipos de feminismo que caben a finales del siglo XX: el feminismo histórico, el popular, feminismo civil y el feminismo

¹⁵ LAU JAIVEN, “Emergencia y trascendencia del neofeminismo”, Pp. 151-182.

¹⁶ LAU JAIVEN, *La nueva ola del feminismo en México. Conciencia y acción de lucha de las mujeres*.

¹⁷ ESPINOSA DAMIÁN y SÁNCHEZ OLVERA (Coords.) *También somos protagonistas de la historia de México...*

indígena¹⁸. Las anteriores vertientes del feminismo que estudia Espinosa Damián tienen sujetos históricos definidos particularmente, tal como lo hemos visto en Ergas¹⁹. El feminismo histórico está situado en los años setenta a los noventa del siglo XX y se relaciona con los movimientos de liberación nacional, cosa que se puede cruzar con lo que nuestra investigación encontró como fuente: la liberación nacional está ligada al feminismo y más adelante lo trataremos. El feminismo popular es el que las obreras y otras trabajadoras militaron en busca de sus derechos sociales, también en éste feminismo se encuentran las mujeres de barrios pobres y su dimensión es el conflicto social de clases, así, la construcción del sujeto es una mujer obrera o de clases bajas. El feminismo civil es el que buscó los derechos civiles de las mujeres y se enmarca en un proceso de institucionalización, de tal manera que las que viven este feminismo construyen sujetos históricos que buscan sus derechos como parte de la ciudadanía. Finalmente el feminismo indígena es el que militaron algunas mujeres desde su condición de etnia (como sujetos históricos) y su reconocimiento como parte de un pueblo campesino. Todos estos feminismos se encuentran situados en la segunda mitad del siglo XX en México. El hilo conductor del texto es remarcar que la diversidad de feminismos hace complejo el análisis de la teoría feminista, y que aunque haya esta diversificación, se debe hacer desde la igualdad entre los sexos. Para ella es clave el hecho de aceptar la diversidad de contextos culturales y rutas que ha seguido la construcción del feminismo. En su argumentación, el diálogo es medular para abrir un puente entre los diferentes feminismos y desde lo cual nosotros partiríamos para reconocer al arte feminista como parte de esa diversidad.

De cualquier modo hay que aclarar que ninguna de las autoras hasta aquí mencionadas contribuye al aspecto artístico. Son importantes para hablar del contexto del feminismo mexicano, pero no hablan del arte feminista que existió dentro de dicho movimiento. De manera tangencial han mencionado a los colectivos de arte y algunas otras manifestaciones culturales del feminismo, pero incluso se han excusado de la falta de interés en este tema porque lo primordial era hablar de la cuestión política. El interés está entonces en hacer una revisión histórica analizando al arte y la forma en que las feministas también pudieron hacer política a través de sus creaciones artísticas.

¹⁸ ESPINOZA DAMIÁN, *Cuatro vertientes del feminismo en México*.

¹⁹ ERGAS, "El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta", p.543.

Hay un análisis del feminismo en los ochenta en la tesis de Elsa Ernestina Muñiz García²⁰ en el que se incluye el estudio de algunos grupos feministas y lo hace al mismo tiempo que éstos existían. Ella incluye a *Polvo de Gallina Negra* como colectivo feminista, sin embargo su mención es apenas tangencial. Este texto es importante no sólo porque fue contemporáneo al movimiento feminista, sino porque representa una de las primeras críticas que se han planteado al mismo. Habla de las ambigüedades que se veían dentro del feminismo mexicano. Esto es, que aún pidiendo las demandas sobre los derechos sexuales y hablando de una forma más o menos homogénea del feminismo, lo cierto era que al interior había muchas divisiones y que muchos de los distintos grupos no tenían claras sus concepciones de sexualidad, derechos reproductivos ni de conceptos más generalizados como maternidad y cuerpo. Claro que puede hacernos pensar en las divergencias al interior del mismo arte feminista. Así como se ha hablado de una forma de pensar en la segunda ola del feminismo, también se ha pensado en un tipo de arte feminista que de hecho en la práctica fue muy diverso y con muy distintas concepciones alternas.

Pasaremos al siguiente apartado que es sobre el tema del arte feminista está el texto titulado *Arte y feminismo* que presenta la relación del feminismo y el arte sobre todo en los años setentas y ochentas, incluyendo muchas obras de arte que ejemplifican dicha relación. Como otros textos, recuerda que el arte feminista es una forma más de militar en el feminismo y se utilizó como herramienta política²¹. Este planteamiento refuerza lo que aquí decimos sobre la utilización del arte feminista como una forma de ser feminista desde el aspecto artístico y nos propone un análisis más complejo del feminismo en el que se incluya la postura política del arte feminista.

Siguiendo esta misma línea, están los catálogos de arte feminista internacional, aunque principalmente estadounidense, de diferentes exposiciones en diferentes lugares. Son de especial importancia no sólo por incluir las obras de arte que sirven de referencia, sino porque contienen estudios de dichas obras y análisis esenciales para la investigación. Debido a que es importante saber sobre las aportaciones estéticas del arte feminista, citaremos el trabajo de Norma Broude²². Ella hizo un recuento del arte feminista en Estados Unidos y lo colocó dentro del posmodernismo haciendo hincapié

²⁰ MUÑIZ, *Feminismo en los ochenta: hacia una cultura feminista*.

²¹ RECKITT (edición), PHELAN (estudio), *Arte y feminismo*.

²² BROUDE, *The power of feminist art*, pp. 10-29.

en que la importancia de este arte es a partir del contenido, no tanto de las formas. Esta es una de las características más importantes del arte feminista y la veremos a lo largo de la investigación porque entonces no sólo fue una herramienta del feminismo, sino que también aportó al mundo artístico en general. De hecho, Norma Broude dice que el arte feminista se interpreta como un arte deconstructivo, ya que cuestiona lo que tradicionalmente se ha dicho que es el arte y al canon mismo.

Otro texto que nos dio luces sobre el tema es el de Lorena Zamora²³. Es un estudio de tres artistas feministas mexicanas (Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey) de las últimas décadas. Se trata de un análisis de sus vidas y sus obras a través del hilo conductor de lo que puede llamarse “femenino” y “feminización del arte”. Es un acercamiento por medio de la teoría del arte y me parece que aporta en ese sentido, pues es de los pocos trabajos que se han hecho con esta temática. Fue mi primer acercamiento al tema, sin embargo esta tesis va en otra dirección, porque lo que hace Zamora es más enfocado a la cuestión estética, que teniendo su propio mérito, para nosotros es solamente una vertiente de la historia del arte feminista que estamos analizando.

Un libro que nos permitió ver ejemplos cercanos a nuestro tema es el titulado *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino. Tecnología, comunicación y poder*²⁴. Se trata de diversos estudios de la representación de las mujeres en distintos ámbitos: el cine, la literatura, la tecnología actual. Habla también sobre la comunicación, la transmisión de valores representativos y poderes. Cita a Foucault en este tema del poder y la representación. Es también una revisión a partir de lo que llama revolución tecnológica. En particular el artículo de Parejo Delgado que es un estudio de la iconografía femenina nos pareció interesante en el sentido de ser un buen ejemplo de acercamiento estético a las obras de arte, pero desde la deconstrucción, puesto que habla de una descomposición del orden simbólico que se dio en el último tercio del siglo XX²⁵.

Estos acercamientos a la teoría del arte y del feminismo desde su posición artística no serán analizados a profundidad en la tesis, porque no es un estudio de

²³ ZAMORA BETANCOURT, *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*.

²⁴ ARRIAGA, *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino...*

²⁵ ARRIAGA, *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino...* pp. 309-316.

estética propiamente, sino un análisis histórico social. Sin embargo, me parece importante tenerlos en cuenta para que esta aproximación histórica esté enmarcada en un contexto teórico artístico que puede dar más luz hacia el análisis de las obras y hacia la conciencia de las artistas al representar sus creaciones.

Enfocándonos al contexto artístico mexicano del periodo de 1968 a 1993 podemos decir que la remisión a la cuestión política en el arte muchas veces es inevitable. Este caso no es una excepción. A finales de los sesentas y durante los setentas, el performance se hizo abiertamente en un contexto político. En 1968 el arte plástico se relacionó con el movimiento estudiantil y las protestas políticas. A partir de los setentas también se utilizó para desafiar a lo que institucionalmente se conoce como arte y por eso se representó en lugares “no convencionales” como eran los museos, sino que se salió a la calle. Después, en los ochentas, se hizo una manifestación artística más personal. En los noventas se fue relacionando con la tecnología; el video y el arte. Hoy en día el performance es mucho más conocido pero las políticas neoliberales lo han intentado limitar como a muchas más expresiones artísticas. Todo esto lo menciona Mariana Rodríguez Sosa²⁶. Resaltamos la idea que plantea la autora en torno a que el feminismo hizo posible la utilización del cuerpo para el performance y que dicha utilización se vinculara con las demandas feministas de finales de los sesentas, durante los setentas y principalmente en los ochentas. La relación entre el arte y el feminismo estuvo ligada con el performance y cuestiona al género. Citando a la autora podemos integrar que “el género es un performance, un mecanismo por el que las relaciones de una sociedad son organizadas a partir de la distancia entre lo femenino y lo masculino”²⁷. Por lo tanto así como se construye a partir de las acciones que representan las características de lo que debe ser femenino o masculino, también con las acciones se puede desarticular. El performance de las artistas feministas eso hizo. Al final de cuentas la subjetividad es la búsqueda de las artistas del performance. Sin embargo, la autora dice que hay que situarlas en un contexto específico para que se pretenda la subjetividad del espectador también. Rodríguez Sosa concluye diciendo que el performance siempre es un diálogo.

²⁶ RODRÍGUEZ SOSA, “Mujeres que hacen performance...” pp. 295-315

²⁷ RODRÍGUEZ SOSA, “Mujeres que hacen performance...” pp. 308.

Araceli Barbosa hizo un estudio del arte feminista en los ochenta en México. Fue pionero y muy importante ya que abarca los tres colectivos de arte feminista que existieron en esa época, a saber, *Polvo de Gallina Negra*, *Tlacuilas* y *Reptrateras* y *Bio-Arte*²⁸. Ella aborda los antecedentes de estos colectivos hablando de los factores que influyeron para el surgimiento de dicho arte, los cuales son tres. El primero fue la coyuntura sociocultural abierta para feminismos en México durante la segunda ola, el segundo fue la celebración del año internacional de la mujer en 1975, gracias a la cual se apoyó al arte hecho por mujeres –feministas o no- y el tercero fue la creación del taller de arte feminista impartido por Mónica Mayer en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (San Carlos-UNAM) de 1983 a 1984. Aunque es un estudio que abre pautas y plantea los puntos estratégicos para el análisis del arte feminista en México, lo que hizo Barbosa no profundiza en los colectivos ni en los contenidos políticos con que estos grupos entendieron el arte. Menciona de manera general lo que hicieron cada uno y lo contextualiza en su espacio histórico, cosa que también haremos. Detalla algunas exposiciones y prácticamente habla de todas las actividades realizadas durante la década de los ochenta en México por las artistas feministas. Pero mi interés sería ahondar en el contenido político de las obras de los colectivos antes mencionados. La diferencia con este trabajo de Barbosa también consiste en que esta tesis tomará en cuenta con mayor relevancia a la relación recíproca con Estados Unidos en el ámbito del arte feminista de ambos países, cosa que se presenta como novedosa en este tema.

A partir de estas especificaciones, la presente tesis ofrece una aportación en el estudio del arte feminista mexicano, que si bien no se reduce a los colectivos que existieron, sí se representa con ellos de manera simbólica por el contexto en el que se gestaron. Porque por un lado el arte mexicano en el ambiente estudiantil universitario de ese tiempo estaba mayoritariamente integrado en grupos y porque el feminismo mexicano de su mismo contexto clamaba por la unión de las mujeres en la búsqueda de la liberación femenina. No olvidaremos hacer mención del cine que también tuvo presencia en un colectivo de mujeres, y sobre todo la plástica que se hizo con temática feminista.

²⁸ BARBOSA, *Arte feminista en los ochenta en México*.

Todos estos planteamientos han sido básicos para entender al arte feminista en México. Esto porque las artistas presentaron muchísimos performances y se explica por la forma de hacerlo, ya que tuvieron mayor facilidad para representarlo e incluso de insertarlo en manifestaciones públicas como de hecho lo hicieron y como más adelante mencionaremos, en comparación con las exposiciones tradicionales de arte en museos y recintos construidos explícitamente para el arte.

IV. Fuentes utilizadas.

La presente investigación se sustenta en tres archivos: el de Ana Victoria Jiménez, el personal de Mónica Mayer y el de la Hemeroteca Nacional. En éste último recinto que resguarda la UNAM consultamos las colecciones de las revistas *fem* y *Siempre!*.

El archivo histórico “Ana Victoria Jiménez” que ella donó a la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México en 2012 se encuentra en los acervos de la biblioteca de esa institución. Se trata de un conjunto de treinta y tres cajas en las que se encuentra material de diversa índole. La caja número diecisiete es la que contiene material directamente relacionado con nuestro tema. Está clasificada como “Arte feminista, de mujeres y artes visuales”. En su interior hay cuatro carpetas con documentos vinculados con las actividades de las artistas feministas y algunos colectivos de ellas, además de las relaciones que tuvieron con otros de Estados Unidos, así como documentos personales sobre todo de Mónica Mayer y de la misma Ana Victoria Jiménez.

Estas carpetas tienen por títulos: “Arte feminista”, “Materiales Memoria XV años”, “Feminismo y mujer” y “Otros grupos de arte”. En dichas carpetas hay papeles que hablan de los distintos proyectos artísticos que llevaron a cabo, postales, invitaciones, esbozos de los dichos proyectos, dibujos, pinturas en formato pequeño (tamaño postal), fotografías, correspondencia entre algunas artistas, sobre todo entre Mónica Mayer y sus colegas en Estados Unidos, recortes de periódicos de las noticias en las que se daba cuenta de sus proyectos realizados, así como panfletos y volantes (*flyers*) de publicidad para los eventos que realizaban. Además de las carpetas, en la caja se encuentran otros materiales, la mayoría son libros y revistas. También hay algunos bocetos de pinturas y fotografías sueltas. Los títulos de libros que se pueden encontrar

son de variadas fechas de publicación, desde las de los años setentas hasta algunos actuales.

El acervo del archivo AVJ tiene que ser utilizado de acuerdo a su naturaleza. Se trata de una colección de papeles personales que pueden ayudarnos para encontrar relación con nuestro tema pero que no deja de tener el sesgo una colección individual. No tiene orden sistemático y no está catalogado. Está apenas clasificado de manera muy general por la numeración de las cajas y un título que se le puso a cada una. Esto se entiende porque fue donado apenas el 26 de enero de 2012, y estos títulos probablemente se los puso la misma Jiménez. También está el hecho de que todo lo recuperado en el acervo hay que considerarlo como una recolección subjetiva de información. Esto quiere decir que fue con base en una elección personal de lo que se quiso guardar, lo cual lleva a analizar con más cuidado el material. Sin embargo, se pueden encontrar documentos que hablan de otras perspectivas diferentes a las que tuvieron las artistas feministas y las militantes en general del feminismo de aquella época, puesto que el afán de Jiménez radicó en aportar a la historia del feminismo y particularmente del arte feminista.

Casi de la misma índole es el archivo personal de Mónica Mayer, pero tiene la diferencia de no ser público. Los documentos que consultamos en su casa fueron los que ella nos facilitó según lo que íbamos platicando y lo que ella consideraba pertinente mostrarnos. Es decir, el sesgo es mayor.

En la Hemeroteca Nacional que resguarda la UNAM pudimos encontrar algunas publicaciones periódicas que nos sirvieron para el contexto cultural y social de primera mano durante el periodo que analizamos. En específico nos referimos a la revista *Siempre!* y a la revista *fem*. Están ambas colecciones completas.

Como fuentes secundarias consultamos libros publicados sobre el tema y otros relacionados, así como muchas páginas de internet y testimonios de artistas tanto en la web como en artículos y publicaciones escritas.

Por último, tenemos una fuente que ayudó a mirar con otros ojos los documentos. Se trató de las entrevistas hechas a dos de las protagonistas de nuestra historia. La primera de ellas fue hecha a Karen Cordero en su oficina del Departamento de Arte en la Universidad Iberoamericana. La segunda fue hecha a Mónica Mayer en su estudio particular dentro de su casa. Esta última nos presentó más fuentes primarias que

como evidencia del taller de arte feminista y más documentación de Polvo de Gallina Negra, así como una recolección que ella misma ha hecho de las “obras maestras del arte feminista en México” –como ella lo ha titulado- en la que aparecen algunos de los hechos aquí presentados. Ambas entrevistas fueron de tipo semi-estructurada libre y fueron grabadas en audio.

Así pudimos hacer un acercamiento de fuentes primarias al tema que nos importa y gracias a dicho material pudimos establecer una relación con lo que ya habíamos leído en fuentes secundarias e incluso a hacerle una crítica partiendo de evidencias concretas.

Capítulo 1. Contexto y conceptos.

En el presente capítulo estableceremos los principales conceptos que rigen la presente investigación. Estos son el feminismo, el feminismo de la segunda ola y el arte feminista. Todo esto será contextualizado en dos principales escenarios: Estados Unidos y México. El interés por estos dos sitios geográficos es porque ambos países están relacionados en el tema del feminismo de la segunda ola ya que dicho movimiento en Estados Unidos tuvo repercusiones importantes en México, creando un feminismo particular del que hablaremos a lo largo de todo el texto.

1.1 El feminismo de la segunda ola y el arte feminista.

Marlene Le Gates dice que dos ideas del feminismo moderno tienen implicaciones tanto para las mismas feministas como para las historiadoras y los historiadores; la primera es la conciencia de las diferencias entre las mujeres y la segunda es la validez de las experiencias de mujeres y la cultura femenina²⁹. En este caso nos sirve pensar que las experiencias de las artistas feministas se pueden explicar en términos de la cultura que el feminismo de la segunda ola propició y que se pueden visualizar en las obras que produjeron.

Para este análisis, lo que nos interesa situar históricamente es el feminismo llamado de la segunda ola. Fue llamado así para efectos de historización. Se trata de un consenso más o menos general al que se ha llegado en diferentes textos especializados de este periodo en la historia occidental.

Este movimiento también se llamó de la segunda ola por diferenciarse del feminismo predecesor de la primera ola. Aquella primera oleada ha sido situada desde mediados del siglo XIX hasta principios del XX, en Europa principalmente y algunos países de América. La principal característica de esta primera ola fue la lucha por los derechos civiles y sobre todo por el voto femenino. Al lograrse la participación política visible de las mujeres a través del sufragio, este movimiento perdió fuerza y hubo un lapso de relativa quietud en movimientos de mujeres. Es importante decir que esta primera ola del feminismo se concentró en el sufragismo y no tuvo en sus objetivos la crítica a los roles de género tradicionales en la sociedad. Aceptaba –o tal vez ni siquiera

²⁹ LE GATES, *Making Waves...*, p. 21.

veía- la división de clases y también la racial³⁰. Sin embargo, algunos años después, otras mujeres iniciarían otro feminismo, con otras protagonistas y con otras demandas.

Este segundo feminismo fue bastante diverso. Una de sus tendencias fue el Movimiento de Liberación de la Mujer. Así lo llamaron varias autoras³¹. Ergas menciona que la “liberación de las mujeres” ha sido diferente al feminismo en algunos países como Italia o Francia, donde las agrupaciones liberacionistas rechazaban el mote de feministas³². Este rechazo se debía a que las que eran llamadas feministas se basaban en la noción de que la feminidad era una condición biológica esencial que daba a las mujeres una unidad natural. Es decir, el feminismo implicaba una alianza. Pero las liberacionistas rechazaban las afirmaciones biológicas y trataban de explicar en términos sociales las condiciones de las mujeres. Ellas veían a la solidaridad femenina como una condición histórica. Después de todo, a ambas tendencias se les llamó feminismo y las mismas liberacionistas años después se autodenominaban feministas³³.

Dentro de esa diversidad también se incluía lo que históricamente se llamó “nuevo feminismo” y finalmente, en los mismos términos históricos, la segunda ola del feminismo³⁴. Podríamos considerar el inicio de esta oleada en el mundo occidental a partir de finales de los años sesenta del siglo XX. También podríamos considerar que ese inicio se dio en Estados Unidos y posteriormente se fue dando en otros países del mundo como México. El contexto que dio pie a esta ola fue la organización de distintos movimientos políticos en todo el mundo, con tendencias de política de izquierda principalmente. Uno de ellos fue el movimiento estudiantil, así como otros pacifistas y, particularmente en Estados Unidos, del movimiento de los negros denominado *Black Power* que fue una lucha por los derechos de la población negra y contra el racismo que sufrían. Fue el momento del surgimiento de muchos movimientos similares que en esencia buscaban la justicia y la democracia a través del reconocimiento de algunas minorías en el mundo. Aunque por supuesto, cada movimiento tuvo sus particularidades.

Muchas mujeres participaron en todos estos movimientos, pero las demandas de los mismos eran insuficientes para luchar por la liberación femenina. Y esta liberación

³⁰ LE GATES, *Making Waves...*, p. 259.

³¹ BARD, *Un siglo de antifeminismo*, 251-275.

³² ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta”, p. 545.

³³ ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta”, p. 546.

³⁴ BARD, *Un siglo de antifeminismo*, pp. 251-275.

pronto se convirtió en el principal objetivo de estas mujeres, ya que estaban conscientes de sus derechos civiles, políticos y sociales. Esta segunda ola del feminismo tuvo como característica principal la lucha por los derechos de las mujeres en materia reproductiva, pues se buscó la apropiación del cuerpo femenino, el derecho al aborto, a los anticonceptivos y a una vida sexual libre. En otras palabras, una autonomía personal. Pero también fue contra la violencia hacia las mujeres y por sus derechos laborales. Hubo innovación legislativa en ése sentido en muchos países como Estados Unidos, Reino Unido, Italia gracias a la persistencia de las feministas de este tiempo en diversas organizaciones, marchas, mítines, reunión de firmas y otras formas públicas de las que ellas se valieron para hacer sus peticiones. Fue importante también la toma de conciencia con respecto a la violencia. Muchas mujeres se dieron cuenta que vivían en un sistema en el que se les violentaba de muchas maneras y pretendieron cambiar dicha situación. Para ello se valieron de distintos medios. Por ejemplo, en Francia, a partir de 1970 se hicieron constantes manifestaciones públicas, la primera de ellas el 26 de agosto de ese año. Nueve mujeres se reunieron en una acción pacífica en el Arco del Triunfo para ofrecer flores a la mujer del “soldado desconocido” y fueron detenidas³⁵. También se peleó en materia de salud de las mujeres, por reformas laborales y por la penalización a la violencia hacia las mujeres en muchos países como Estados Unidos, Reino Unido e Italia. Esto fue gracias a la persistencia de las feministas de este tiempo en diversas organizaciones, marchas, mítines, reunión de firmas y otras formas públicas de las que ellas se valieron para hacer sus peticiones.

La principal demanda de este feminismo fue alcanzar la “liberación femenina” que tuvo muchas interpretaciones pero que en esencia evocaba una nueva forma de vida en el que las mujeres tuvieran la libertad de dedicarse a lo que ellas realmente quisieran desde el contexto en el que estuvieran. Esto es algo que para el caso de México puede relacionarse con los movimientos de liberación nacional por medio de la organización de trabajadores de distintas ramas y el cuestionamiento que éstos hacían a los ya existentes sindicatos dirigidos por el gobierno federal. Se reunieron con mayor fuerza gracias a la fundación del Movimiento de Liberación Nacional en 1961. Esta serie de movimientos iban más allá de la petición de derechos económicos. Una de las principales consignas dentro de este movimiento era que no podía haber independencia

³⁵ ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta”, pp. 539-690

económica sin independencia política. Es decir, ya tenían una idea clara de sus reivindicaciones políticas que buscaban, principalmente a través de la unión de fuerzas por medio de la democracia. De ahí que tomaran el nombre de *liberación*³⁶.

Sin embargo, la diferencia que tiene el feminismo de la segunda ola con los otros liberacionistas, fue que la liberación femenina cuestionó el sistema opresor tomándolo como un orden de género en el que los hombres tenían la supremacía y las mujeres debían ser sumisas ante tal jerarquía. Hizo un cuestionamiento directo a los discursos y roles tradicionales en los que supuestamente se deberían desenvolver las mujeres.

Al principio de este proceso, muchas mujeres que participaron en la segunda ola del feminismo preferían denominarse al interior del “movimiento de mujeres”, en vez de “feministas” porque, además de las diferencias que había entre distintas tendencias, éste último término implicaba la alusión al movimiento feminista de la primera ola o sufragismo y muchas veces éste había sido visto como un movimiento burgués y elitista³⁷. Las primeras feministas de la segunda ola quisieron marcar una diferencia incluso en su nombre, aunque al cabo del tiempo se autodenominaran feministas también.

La mayoría de las feministas de la segunda ola estaban influenciadas por las lecturas de *El segundo sexo* de la francesa Simone de Beauvoir, escrito en 1949 y traducido al inglés y al español posteriormente, así como por las tendencias marxistas-socialistas que tenían auge en esos momentos³⁸. Sin embargo, un texto contemporáneo que marcó un momento importante en este movimiento feminista fue el libro *Sexual Politics* de Kate Millet, publicado en 1969 y traducido al español en 1975, donde la autora afirmó que “Lo personal es político”³⁹. Millet es una activista feminista y académica nacida estadounidense nacida en 1934⁴⁰. En su obra antes mencionada habló de que el sexo tiene un carácter político que muchas veces había pasado inadvertido. Analizó autores –que dice eligió al azar- para probar teóricamente su hipótesis sobre

³⁶ ARGUEDAS, Lleda, “El movimiento de liberación nacional: una experiencia de la izquierda mexicana en los sesentas”, en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 39, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3539796?uid=3738664&uid=2134&uid=375049533&uid=2&uid=70&uid=3&uid=375049523&uid=60&sid=21102856986831> [en línea] Enero- Marzo 1977, [citado el 01 de noviembre de 2013], pp. 229-249.

³⁷ BARD, *Un siglo de antifeminismo*, pp. 253.

³⁸ BEAUVOIR, *El segundo sexo*.

³⁹ MILLET, *Política sexual*.

⁴⁰ Véase una biografía autorizada de Kate Millet en: “Kate Millet: bio” <http://www.katemillett.com/KateMillett/Bio.html> [en línea] [citada el 12 de marzo de 2014].

este carácter político de las diferencias sexuales. Estos autores son Sigmund Freud, D.H. Lawrence, Norman Meiler, Erik Erikson, Orville G. Birm Jr, Jean Paul Sartre, Jean Genet y Henry Miller⁴¹. Cuestionó el sistema social en el que veía la opresión de las mujeres. A esto lo llamó patriarcado y dijo que se apoyaba en dos principios fundamentales: que el macho ha de dominar a la hembra y también al macho más joven. Así mismo afirmó que el patriarcado es una institución muy arraigada en las sociedades, pero también reconoció que hay variaciones sociales dependiendo del contexto histórico y geográfico⁴². Teorizar sobre estos temas fue parte de lo que Ergas llama el simbolismo y lenguaje político construido dentro del feminismo⁴³. Nombrar al patriarcado y analizarlo fue una de las estrategias políticas que tuvo el feminismo con el objetivo de erradicarlo.

Es muy importante mencionar que Kate Millet también es artista plástica, cuyas obras han estado relacionadas con su postura política del feminismo. Ha hecho principalmente escultura, fotografía y serigrafía en el marco del arte contemporáneo. Las texturas y los colores que maneja son muy diversos pero casi todos están relacionados con cuerpos de mujeres y la naturaleza. Así podemos ver que una de las principales exponente del feminismo estadounidense y mundial de la segunda ola es al mismo tiempo artista: cuestión que reforzaría nuestras hipótesis planteadas, ya que la teórica también es artista y utiliza su arte como herramienta política de su feminismo.

La frase: “Lo personal es político” fue una de las más importantes y se convirtió en una de las consignas de la segunda ola del feminismo en los países occidentales. Kate Millet la sostuvo en su texto antes citado. Esta frase también significó la crítica al sistema que llamaron patriarcal a partir de análisis como el de Millet y la forma de visibilizar la opresión de las mujeres en el mismo. Fue un lema que ya era pronunciado por las feministas en las marchas y distintas manifestaciones públicas, pero que Millet hizo visible y permanente a través de su texto. Aquí intentaremos unir lo personal con lo político a través de lo artístico, pues las artistas feministas también retomaron fuertemente este lema en sus obras.

⁴¹ Ella misma explica el contenido de su libro en el prefacio de la versión que revisé: MILLET, *Política sexual*.

⁴² MILLET, *Política sexual*, pp. 34.

⁴³ ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta”, p. 552

Es así que una de las grandes contribuciones del feminismo de la segunda ola fue la conceptualización de ideas que ya estaban en la sociedad pero que se invisibilizaban por creerse “naturales” o apegadas al orden establecido. Una de ellas fue el sexismo, que es la discriminación por sexo: semejante al racismo pero en términos de diferencia sexual. También entre las feministas mexicanas se hablaba del sexismo. Incluso las artistas feministas mexicanas lo denunciaban en sus obras. En algunos casos se utilizó la palabra “sexualismo” pero esto fue por diferentes interpretaciones de la palabra o simplemente el uso personal de la misma. Por ejemplo, en la revista *Siempre!* de 1970 se emplearon ambos términos, ya que en dicha publicación escribieron tanto feministas como antifeministas. Es el caso del artículo de Alejandro Licona, quien titula su texto “Mujer fuerte, ¿quién la hallará”⁴⁴ y disfrazada de reseña del libro del mismo título, también se trató de una crítica al movimiento feminista que para ese año apenas estaba iniciando. Básicamente dice que el feminismo es el resultado de una influencia estadounidense –como muchos más lo dijeron- y que era difícil de adaptar a la cultura mexicana, en la que aún se veneraba la imagen de “la madre”. Introdujo el término “sexualismo” y lo definió como equivalente político-sexual del racismo, por tal razón sabemos que lo usó como sinónimo de sexismo. Dijo también que los caminos para la lucha política de las mujeres estaban cerrados, y ejemplifica con el caso de Adela de Castillejos, quien fue aprehendida por participar en el movimiento estudiantil de 1968 y ya llevaba para 1970 veintitrés meses en prisión.

Nos encontramos con al menos tres puntos interesantes para analizar en este artículo. El primero y el que más salta a la vista es el hecho de conceptualizar la palabra “sexualismo”. Resulta ser un término semejante a “sexismo” que imperaba entre las feministas de la segunda ola, pero que al ser modificado, aparenta ya una nueva interpretación. En este caso, fue la interpretación del concepto de “sexismo” del anti-feminista que escribió en *Siempre!* y consistió en decir que la diferencia de sexo entre hombres y mujeres es semejante al racismo, puesto que hubo discriminación basada en el hecho de ser mujer. El segundo es la relación que hizo del movimiento de mujeres en Estados Unidos y el que iniciaba en México. Es uno de los tantos autores que dijeron que lo que las feministas mexicanas hacían era una copia de lo que sus congéneres estadounidenses ya habían hecho, y con ello lo descalificaban. Esto es muy importante

⁴⁴ HN. *Siempre!* Núm. 897 (Septiembre 02 de 1970), p. X.

para que podamos establecer la relación del feminismo en Estados Unidos y el que se vivió en México. No se trató de una copia, sino de una adaptación con características peculiares que más adelante se analizarán. Como dice Ergas, el antifeminismo da relevancia al mismo feminismo⁴⁵. En este caso, con la postura antifeminista del articulista, el feminismo mexicano pudo tener relevancia al menos para quien haya leído el texto y de alguna manera ganó más publicidad si no se conocía anteriormente.

El tercer punto es la relación que persistió entre el movimiento estudiantil y el feminista, al menos desde el punto de vista del autor (y probablemente de muchos más pensadores y pobladores en general). Los dos tuvieron orígenes en las ideologías políticas de izquierda y ambos podrían haberse visto en México –para este tiempo, 1970- como movimientos fracasados. Esto porque ninguno de los dos hasta ése año habría logrado cambios importantes en la política del país y porque en vez de solucionar problemas, aparentemente acarrearón más. Esta relación de los movimientos políticos de izquierda con el feminismo fue visible no sólo para los antifeministas, sino también para las mismas feministas. Pero sería otra la visión de estas feministas, porque tuvo que ver más con la crítica social de los movimientos de izquierda que no tomaba en cuenta a las mujeres, o que las seguía idealizando en los roles tradicionales de género. Marta Lamas escribió un artículo que hablaba de éste tema. Decía que muchas feministas participaron en partidos comunistas pero que éstos no tenían una visión feminista. Que en México fue a partir de 1975 cuando se dio un cambio importante dentro de la militancia de izquierda en el que las feministas son tomadas en cuenta y sus demandas también; principalmente la lucha por el aborto y por los derechos laborales⁴⁶. Este fue y sigue siendo un problema general de los partidos de izquierda, en particular porque el marxismo establece que la liberación del proletariado conllevará la emancipación de las mujeres, cuando no fue el caso o no del todo.

Por otro lado, uno de los rasgos más importantes de la segunda ola del feminismo y por medio del cual se puede diferenciar de la primera ola, es que inspiró manifestaciones artísticas particulares. Fue un arte principalmente plástico con claras tendencias políticas que reivindicaban los derechos que este feminismo pedía para las mujeres. Este arte fue utilizado como una herramienta más de las que se usaron para las

⁴⁵ ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta”, p. 541

⁴⁶ HN: Lamas, “Feminismo y organizaciones políticas de izquierda en México”, *fem*, VOL. IV No. 15 (julio-agosto de 1980).

luchas políticas, sociales y culturales de la segunda ola del feminismo. Otras herramientas habían sido las marchas públicas, la conformación de grupos de conciencia, y en general la protesta pública y privada de algunas mujeres por sus derechos y por las distintas demandas feministas. Por esa misma razón la mayoría de las veces se ha ignorado en el recuento de la historia del feminismo, puesto que las militantes lo veían como una estrategia más de las que se habían utilizado.

Esto obedece a que han visto como prioridad el recuento de las acciones políticas en materia jurídica del feminismo y los resultados que en ese ámbito se han tenido⁴⁷. Sin embargo, es preciso hablar del arte feminista que es una expresión importantísima del feminismo de la segunda ola y que le dio características muy peculiares. También construyó sujetos femeninos particulares que fueron las artistas feministas y éstas a su vez crearon con sus particularidades⁴⁸. Estamos hablando de un arte principalmente plástico, representado en pinturas, esculturas, fotografías y en una nueva forma que tomaba auge en esos momentos: el performance. El arte feminista, como dijimos en las primeras páginas, es la expresión artística de la militancia que buscaba la visibilidad del feminismo en las representaciones estéticas. Si bien estas representaciones muchas veces estaban fuera de los cánones, eran manifestaciones históricamente situadas en un contexto político donde el feminismo fue la ideología de la que surgían.

De este modo podemos ver que a partir del surgimiento de la segunda ola del feminismo también hay una emergencia de un arte plástico que sirve de plataforma para lanzar las demandas feministas pero en otras dimensiones: las artísticas y visuales. Esta emergencia tiene que ver con los sujetos femeninos que se constituyeron a partir del feminismo y el arte feminista.

Es así que desde las primeras manifestaciones feministas se utilizó el arte como herramienta del feminismo. Principalmente se hacían representaciones teatrales breves que después fueron llamadas happenings o performances. Las feministas mexicanas llevaron a cabo un esquema parecido en sus mitines y marchas públicas: discursos en los que hablaban de los derechos laborales, sexuales de las mujeres, carteles con lemas

⁴⁷ Un ejemplo es el caso de Marta Lamas que menciona que dejará de lado el aspecto cultural del feminismo en sus análisis. Una alusión clara a este detrimento está en su texto llamado “De la protesta a la propuesta: escenas de un proceso feminista” en *Historia de las mujeres en España y América Latina...* pp. 903-945.

⁴⁸ Sobre sujeto-mujer ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta” p. 543.

como “lo personal es político”, así como disfraces en los que denunciaban los roles que tradicionalmente se les habían asignado a las mujeres en su papel de madres, hijas y esposas abnegadas. También hacían representaciones teatrales breves al igual que las estadounidenses. Esto irrumpió de muchas maneras al interior y al exterior del feminismo. Puesto que no se trataba sólo de marchas con fines políticos en el plano de sus derechos, sino de representaciones visuales con carácter artístico que manifestaban lo común de la vida de las mujeres, reflejaban una cotidianidad en la que se vivía la violencia, la falta de igualdad, las injusticias. El feminismo artístico hizo visibles estas demandas a través de la representación que las artistas llevaron a cabo. Para esto, debemos tomar en cuenta que más allá de la historia del arte, el recuento de este tipo de escenas performativas dentro del feminismo nos plantea “una compleja interacción entre la visualidad, las instituciones, el discurso, el cuerpo y la figuralidad, y sobre todo es el convencimiento de que la mirada, las prácticas de observación y el placer visual unidas a la figura del espectador pueden ser alternativas a las formas tradicionales de lectura unidas a los procesos de desciframiento, decodificación o interpretación”⁴⁹ De esta manera, esas breves representaciones teatrales se daban a conocer de una forma más dinámica e interactiva. Los temas de estas obras callejeras eran sobre el cuerpo de las mujeres principalmente: sobre su derecho a ser madre o no serlo, a decidir qué vestir, a no ser acosada por los hombres, etc. Es probable que también haya repercutido hacia el exterior cuando las personas ajenas al movimiento las veían y hacían sus propias interpretaciones. Aunque no es materia de este análisis enfocarnos en lo que los demás pensaban del feminismo, haremos algunas referencias a las reacciones, como el artículo de *Siempre!* que ya hemos presentado. Lo que sí es claro, es que el feminismo artístico se hizo de recursos fuera de lo ordinario para hacer visibles las demandas feministas.

Las primeras artistas feministas de finales de los sesenta en Estados Unidos pero sobre todo de los años setenta estaban influenciadas por el post-estructuralismo, el existencialismo y el psicoanálisis⁵⁰, puesto que las lecturas que más hacían estaban relacionadas con estas tendencias. Sus posturas estaban encaminadas a la crítica de los roles tradicionales de género. Ellas cuestionaron a través de sus obras algunos temas que anteriormente habían sido vistos como los correspondientes a las artistas mujeres. Es así

⁴⁹ GUASCH “Los estudios visuales...”, pp. 10.

⁵⁰ PHELAN, “Estudio”, pp. 19 y 20.

como la maternidad, la castidad, la sumisión, la delicadeza femenina fueron temas que, al ser representados por las artistas feministas, se convertían al mismo tiempo en críticas a la cultura en la que vivían. El ejemplo que tenemos con “la cena” de Judy Chicago, puede ilustrar este cuestionamiento a lo establecido que ya figuraba en el arte feminista. Ahí, la autora resignificó la escena sagrada del cristianismo para darle lugar a las mujeres, quienes, no está de más decirlo, estaban (y siguen estando) sometidas a la jerarquía masculina en dicha religión. Fue una trasgresión al orden de género que visibilizó la actuación de las mujeres en la sociedad, pues a quienes representó fueron mujeres que sobresalieron en alguna ciencia o arte. Esto sin duda para resaltar las cualidades de dichas mujeres y no dejarlas en el olvido, como hemos dicho que fue una de las características de la segunda ola del feminismo: el saber feminista y los estudios de las mujeres⁵¹. El arte plástico feminista en muchos casos hizo lo mismo: reivindicar la posición de las mujeres en la sociedad para reconocer que hicieron, hacen y harán aportaciones importantes en la vida cultural.

En términos del arte plástico, es innegable la influencia del feminismo artístico de la segunda ola. Se puede decir que gracias a la expresión artística del feminismo, hubo una apertura importante en el mundo del arte plástico, la cual permitió que muchas mujeres artistas ingresaran al escenario ya no como musas, sino como productoras activas de arte plástico. La misma Judy Chicago es un claro ejemplo pero también Miriam Schapiro y Sandy Orgel, por mencionar algunas de las artistas estadounidenses que iniciaron el arte feminista como proyectos académicos. Además, no sólo en el campo de la creación fueron reconocidas, sino que algunos temas que eran tabú en las artes plásticas, se convirtieron en punto de partida para la crítica de la sociedad. De esta manera es que se establece la importancia del feminismo artístico de los años sesenta y que tendría su auge para los años ochenta del siglo XX.

Así como el arte plástico que se realizó a partir de los movimientos de izquierda en el mundo, y más específicamente en México, de igual manera podemos decir que el arte feminista fue un arte politizado. Sólo que, a diferencia del primero, éste tuvo un contenido de género que fue muy visible y que al mismo tiempo fue consciente en las productoras de dicho arte. Algunas feministas se organizaron prioritariamente en grupos o colectivos que creaban arte y que comulgaban con las demandas feministas de

⁵¹ ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta”, p. 553.

su tiempo. Aunque no todas lo hicieron. Hubo también mucha creación de arte feminista desde lo individual, por ejemplo el que hizo Magali Lara a quien trataremos más adelante. Sin embargo la creación colectiva es una característica importante, ya que se relaciona con las demandas feministas que buscaban la hermandad entre mujeres, lo que posteriormente se llamaría sororidad. De esa manera, el énfasis en esta tesis está puesto en la producción artística feminista en grupos.

Establecemos pues que una de las herencias de esta segunda ola es el arte feminista. En concreto, el arte plástico que incluye al efímero como lo es el performance. Por eso se eligió para el presente análisis. El performance se utilizó como herramienta y se veía más bien como parte de la propaganda de su ideología política. Ayuda a ampliar esta perspectiva la definición de Laura Masson que conceptualiza la práctica feminista más allá de la política y se refiere a que “para las feministas el cuerpo (y particularmente el cuerpo de las mujeres) es un lugar donde se definen “cuestiones políticas” y esto es así porque consideran que las decisiones sobre lo que sucede con “el cuerpo de las mujeres” deben ser tomadas por cada mujer y no por el Estado o alguna imposición religiosa”⁵².

En ese sentido, las prácticas políticas de las artistas se ven reflejadas en sus obras y en su producción, que como dije anteriormente, fueron identificadas como una herramienta más de su conciencia política y de su militancia al interior del feminismo. La carga política del arte feminista hace que el movimiento de la segunda ola sea particular y diferente a otros movimientos de su tiempo pero también al movimiento de la primera ola.

1.2 Algunas acciones del feminismo mexicano.

Para entender un proceso tenemos que conocer los hechos. No es malo recurrir a datos casi cronológicos en la historia, siempre y cuando éstos tengan un fin analítico y que relacione esos datos con un objetivo que nos permita comprender un pasado. Por esa

⁵²MASSON, “Feministas: mujeres que hacen política <<fuera de la política>>” en *Newsletter*, publicación electrónica de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Centro de Buenos Aires, Argentina, No. 10, 2007, http://www.soc.unicen.edu.ar/newsletter/nro10/nuestros_docentes/masson.htm [en línea], [citado el 19 de febrero de 2013].

razón aquí daremos algunos datos muy concretos de lo que pasó en el proceso de formación del movimiento feminista mexicano desde la década de los setenta hasta 1993.

La adaptación nunca es una copia fiel. Ni siquiera puede decirse que sea una reproducción, sino una interpretación. Porque implica una traslación de caracteres que no contienen los mismos significados y que al mismo tiempo pueden (re)interpretarse varias veces en distintas formas. Así tenemos que muchas de las demandas de las feministas mexicanas se parecían bastante a las de las estadounidenses. No sólo por ser mujeres y por vivir en la misma época en culturas semejantes, sino por la cercanía geográfica y la influencia indiscutible que tuvieron las mexicanas de las estadounidenses. No por un orden jerárquico, sino por una afinidad de necesidades que tenían que ver con objetivos semejantes; que las mujeres fueran libres y se adueñaran de sus cuerpos, pidieran sus derechos, ejercieran sus libertades y no se callaran más.

Muchas feministas en México primero protestaron y luego propusieron, como menciona Marta Lamas⁵³. Se refiere a que las protestas fueron las primeras acciones que llevaron a cabo y después propusieron reformas específicas que se convirtieron en políticas públicas en México. Algunas de estas propuestas estaban relacionadas a tres temas específicos que menciona Lamas al hablar de la Coalición de Mujeres Feministas en 1976: derecho a educación sexual, uso de anticonceptivos y acceso legal al aborto voluntario⁵⁴. Es decir, estaban relacionadas con la apropiación del cuerpo femenino como parte de una liberación. Esto enmarcado en el contexto de la revolución sexual que años atrás había iniciado con muchos jóvenes -sobre todo estudiantes universitarios- en el mundo occidental. Esta revolución implicaba la libertad a la hora de vivir la sexualidad y ver las uniones sexuales como una elección sin fines reproductivos, sino más bien placenteros y sentimentales. Por eso las feministas reivindicaban la libre elección de su sexualidad.

Como ejemplo, tenemos que en 1979 se realizó la Cuarta Jornada sobre el aborto en México. Inició el 15 de septiembre y duró dos meses. Fue organizada por Coalición de Mujeres Feministas, Frente Nacional de Lucha por la Liberación y los Derechos de las Mujeres. Participaron también el Movimiento Nacional de Mujeres, el Movimiento

⁵³ LAMAS, "De la protesta a la propuesta..." pp. 903-945.

⁵⁴ LAMAS, "De la protesta a la propuesta..." pp. 903-945.

Feminista Mexicano, el Colectivo de Mujeres, la Lucha feminista, el Grupo Autónomo de Mujeres Universitarias y el Movimiento de Liberación de la Mujer. También se contó con el apoyo de algunos partidos políticos como el Partido Comunista Mexicano y el Partido Revolucionario de los Trabajadores. Así mismo contaron con el apoyo de algunos grupos homosexuales y lésbicos como LAMBDA y OIKABETH. Hubo un debate abierto el 27 de octubre en la Sala Versalles. Así mismo, el 13 de noviembre se presentó a la Coalición de Izquierda de la Cámara de Diputados el proyecto de ley feminista sobre Maternidad Voluntaria donde “el diputado Gilberto Rincón Gallardo, ante la indignación de otros diputados y guaruras, salió a recibirlo pronunciando un breve discurso; en él dijo que defender el derecho al aborto es defender una libertad democrática”, como también escribió Marta Lamas⁵⁵.

A estas protestas se sumaron las representaciones artísticas manifestadas en performances durante las marchas, fotografías, pinturas y esculturas muchas veces improvisadas y otras veces formalizadas en galerías y exposiciones. Todo como parte del movimiento feminista de la segunda ola en México que, como en otros países, abogaba por la toma de conciencia de la situación de las mujeres y por la acción específica para mejorar dicha situación.

A partir de la década de los ochenta en México ya es muy visible el movimiento feminista. Las artistas feministas mexicanas producen más a partir de estos años y sus producciones son reconocidas no sólo en el contexto del arte colectivo como lo fue en los setenta, sino en ámbitos institucionalizados como museos. Uno de los museos que abre las puertas para estas exposiciones es el Carrillo Gil ubicado en el barrio de San Ángel de la Ciudad de México. Estamos hablando de que casi toda la creación artística feminista se remite al centro del país. Otro de los museos en el que se presentaron varias exposiciones de arte feminista fue la Casa del Lago, el cual también fue escenario de arte del movimiento estudiantil de 1968 y de muchas creaciones de la generación de Los Grupos.

Las manifestaciones públicas feministas se hicieron cada vez más intensas y se llevaron a cabo en lugares que ellas consideraron estratégicos para lograr sus intenciones. Por ejemplo el 28 de Mayo de 1980, frente a la Procuraduría de Justicia del DF, varios grupos de mujeres –Movimiento Nacional de Mujeres, Colectivo de

⁵⁵ LAMAS, “De la protesta a la propuesta...” pp. 903-945.

Abogadas, Lambda, Lucha Feminista, Dirección Colectiva de “FEM”, Grupo Autónomo de Mujeres Universitarias, entre otros- hicieron una manifestación para repudiar la violación de una mujer llamada Anastasia Ortiz González efectuada por Salvador Sotero Moreno. Pedían que el caso no quedara impune. El 25 de octubre de ese mismo año tuvo lugar una manifestación nacional en el marco de la campaña a favor de la despenalización del aborto, encabezada por representantes feministas y algunos diputados del PCM (Partido Comunista Mexicano); inició en el Monumento a los Niños Héroes y llegó al Hemiciclo a Juárez, pasando por el Monumento a la Madre donde se depositaron ofrendas por las madres muertas en abortos clandestinos. Con este ejemplo podemos observar la relación estrecha entre la militancia comunista –de los diputados del Partido Comunista- y las feministas en México. Si bien fue una relación compleja por sus altibajos, al menos en esta primera etapa de manifestaciones públicas tuvo una importancia singular por el apoyo de la representación política de izquierda con el feminismo. En esta marcha por primera vez hubo representación de otros estados de la República y algunas personas ajenas a la manifestación agredieron a las feministas, tal vez aludiendo al rechazo al feminismo y a la tensión que hubo en torno al tema del aborto. Un canto que se entonaba en algunas marchas similares y en especial en ésta dice así: “Y si nos dice el diputado que no debemos abortar, nosotras le contestaremos, ¿es usted el que lo va a cuidar?, nosotras le contestaremos, el aborto debe ser legal” cambiando “el diputado” por “los de Pro-Vida” o “el procurador”⁵⁶.

Como se puede ver, casi todas las actividades políticas de las feministas mexicanas están relacionadas con las expresiones artísticas que hacían las feministas que militaban como tales y que también se consideraban artistas. Es decir, el arte feminista, en efecto, logró muchas veces esta función de herramienta del feminismo. Por eso es muy importante hablar de lo que aconteció y de la relación que tiene con la creación de los colectivos de arte feminista. Pues como ya dijimos anteriormente, el énfasis de esta tesis está puesto en la formación de los colectivos de arte feminista en México.

⁵⁶ LAMAS, “De la protesta a la propuesta...” pp. 903-945.

1.3 El performance artístico y la fotografía artística y documental como objetos de estudio.

Resulta importante decir que las disciplinas plásticas que seleccionamos para la investigación estarán limitadas al performance y a la fotografía, aunque en menor medida ésta última. Estas dos formas fueron producciones específicas de los colectivos de arte feminista en México.

Elegimos el performance porque fue la forma predilecta de muchos artistas mexicanos de los años setenta, ochenta y noventa. Sobre todo los que formaron parte de “Los Grupos”. El performance era una forma novedosa de crear arte que implicaba muchas veces la interacción con el público. Los colectivos de arte que se conformaron por influencia de los movimientos de izquierda de finales de los sesenta – principalmente el estudiantil- crearon muchos performances.

El performance también fue y sigue siendo una de las formas predilectas del arte feminista internacional así como del mexicano. Casi todas las artistas de los años setenta a los noventa del siglo pasado se dedicaron principalmente a esta forma de arte. Una de las razones es que el performance permite la interacción entre los espectadores y las artistas, además de que se puede representar sin mayores problemas relacionados a la logística. También porque es una forma de hacer arte en la que se mezclan los sentimientos y las emociones de manera teatral pero al mismo tiempo reflejan parte del ser de la artista que lo representa, puesto que implica al mismo tiempo improvisación. El feminismo se enmarcaba en esta necesidad de representar las emociones de las mujeres, así como de hacer visibles sus problemas por medio de la interacción con el público. La dificultad -en términos escribir la historia del performance- de tratar esta versión artística es porque el performance es un arte efímero. No hay registro fiel de los performances, a excepción de las fotografías que se tomaron, los relatos de las protagonistas y el público, así como de la crítica en prensa y otros medios.

Por otro lado, escogimos la fotografía porque ha tenido dos funciones dentro del arte feminista. La primera ha sido esencialmente documental. Muchas mujeres, aun sin ser artistas, documentaron las movilizaciones feministas a través de una cámara fotográfica. La mayoría de las veces de manera improvisada y sin interés en la cuestión estética. Pero también ha funcionado como una forma de hacer arte feminista, sobre todo con las técnicas del collage y fotomontajes. Para reconstruir la historia del arte

feminista que se ha hecho hay muchas fotografías del arte feminista publicadas en libros y en muchos otros espacios incluso de internet. Tanto de las que se trataban sólo de documentar como de las que se crearon con fines artísticos. También están muchas de las originales que se tomaron en México y que se pueden consultar en el archivo de Ana Victoria Jiménez en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Podemos encontrar más fotografías documentales en las publicaciones periódicas de la época, aunque éstas suelen ser de mala calidad. Y seguramente están las que guardaron muchas feministas que militaron desde la década de los setenta hasta la actualidad.

Sin embargo, hay que establecer algunas divergencias entre estas dos formas de arte. A diferencia de la fotografía, el performance se manifestó como un tema artístico difícil de documentar, pero no imposible, puesto que en el análisis histórico es necesario apenas tener algunas evidencias para la reconstrucción e interpretación del pasado. En este caso esas evidencias son las fotografías que se encuentran en dos archivos; el que ya hemos mencionado de Ana Victoria Jiménez en la Universidad Iberoamericana y el personal de la artista feminista Mónica Mayer. Ambas fueron activistas y la segunda artista feminista que documentaron la mayoría de los performances creados en el periodo a analizar. También están en el acervo de la Ibero los esbozos de la organización de los performances; se trata de documentación invaluable que nos habla de la forma en que las artistas planeaban los eventos performativos. Además, están las críticas en los periódicos con las que se puede hablar de la recepción de los performance en distintos sectores sociales. Con estas herramientas se puede proceder a un análisis e interpretación de los performances.

Capítulo 2. El feminismo en Estados Unidos y su circulación internacional.

Tomaremos en cuenta al feminismo estadounidense como un movimiento social. Para ello, definiremos a los movimientos sociales como grupos o individuos y redes de interacción que comparten un discurso o parte de un discurso sumergidos en lo cotidiano que en diversos momentos definen acciones públicas y/o estrategias políticas. Esto es esporádico y depende en muchos sentidos de las oportunidades externas⁵⁷. A partir de esta definición podemos decir que el movimiento feminista en Estados Unidos tuvo influencia directa de los movimientos de izquierda que tuvieron su auge en los años sesenta y que representaban un discurso en contra de la hegemonía del poder en el Estado y cuestionaban el *status quo* establecido. Estamos hablando por ejemplo del *Black Power*: el movimiento de negros antirracista y del movimiento estudiantil, así como del movimiento en contra de la guerra de Vietnam. Es importante hablar del feminismo estadounidense porque tuvo repercusiones en México⁵⁸. Algunas feministas mexicanas de los años setenta sabían del movimiento feminista en Estados Unidos y había una relación entre ambos movimientos. Este es el tema que trataremos en este apartado.

La segunda ola del feminismo emergió en Estados Unidos. Después este movimiento tuvo lugar en algunos países de Europa como Francia e Inglaterra. Esto no quiere decir que en México no hubiera más influjos de otros feminismos como los latinoamericanos, pero en el caso que estudiamos es preciso resaltar la importancia de Estados Unidos ya que en el tema del arte plástico coincide que se puede reconocer una mayor influencia estadounidense que de otros países para la producción artística. Incluso algunas artistas feministas se formaron en talleres y academias del vecino país del norte, como Mónica Mayer, de quien hablaremos posteriormente. Además, hemos de reconocer la cercanía geográfica y la estrecha relación entre México y Estados Unidos.

Es así que el arte feminista estadounidense fue importante para el desarrollo del arte feminista mexicano. No como una simple influencia que evitara la creatividad de las artistas feministas mexicanas, pero sí como una imagen que se interpretó y se tradujo

⁵⁷ TARRÉS, "Perspectivas analíticas en la sociología de la acción colectiva", p. 738

⁵⁸ CANO, "Más de un siglo de feminismo en México", p. 354.

en el contexto cultural y político mexicano. Se pudo traducir por dos razones particulares; la cercanía ideológica en la que surgió el arte feminista, es decir, los movimientos de liberación y de izquierda y la inspiración que representaba el cuestionamiento al orden de género existente. La segunda razón es la cercanía geográfica y social del vecino país del norte, tomando en cuenta que desde 1945 y en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, el Estado Mexicano trataría de mejorar sus relaciones internacionales y entre esas mejorías se tomaba con mucha importancia la estadounidense. Sin embargo, también debemos distinguir una tensión que hubo por el anti-imperialismo que los grupos de izquierda protestaban en México. Había un creciente rechazo a la americanización porque desde la óptica del comunismo, Estados Unidos era el país opresor que gracias al capitalismo mantenía bajo su yugo a muchos países como México y otros de Latinoamérica⁵⁹. Así el panorama es más complejo y al mismo tiempo explica el desarrollo particular del arte feminista en México. Es tema que desarrollaremos líneas posteriores.

2.1 El feminismo estadounidense.

Para 1968 en Estados Unidos había una movilización importante de distintos grupos políticos de izquierda. Tomaremos como principal referencia al estudiantil. La particularidad del movimiento estudiantil estadounidense radicaba en que tenían demandas muy específicas contra la guerra en Vietnam que protagonizaba su gobierno, y que había empezado en 1955 para terminar hasta la desocupación final en 1975. Era el tiempo de la liberación en todos los sentidos. Los jóvenes hacían una crítica profunda a la sociedad y al sistema gubernamental. Era el contexto de la guerra fría y después de haber pasado dos guerras mundiales, esta nueva generación no estaba dispuesta a sufrir más calamidades bélicas. Liberarse de la opresión, de las guerras, de la dictadura, hablar del comunismo y tratar de llevarlo a la práctica; eran algunas de las consignas más comunes, aunque no era uniforme su divulgación. Nació una cultura rebelde inspirada en las revoluciones de izquierda que hasta ése momento habían ganado mucha popularidad, como la Revolución Cubana.

En ese mismo año, es decir 1968, ya se veía la derrota de Estados Unidos por el pueblo vietnamita y a pesar de representar el primer gran fracaso bélico de la súper

⁵⁹ MARTÍNEZ, *Historia del comunismo en México*, 1985.

potencia estadounidense, también representaba una batalla ganada para los pacifistas. La música también estaba en conexión con todos estos movimientos: se escuchaba a los Beatles, los Rolling Stones, Bob Dylan, Janis Joplin, Jimmi Hendrix, Steppen Wolf, entre otros, y sus canciones estaban en sintonía con la ideología de los jóvenes. Era el momento de los hippies. En este marco la liberación femenina daría sus primeros pasos. Algunas mujeres dentro de la misma ideología hippie anticapitalista y revolucionaria también pensaron en que las mujeres deberían tener su propia revolución. Aunque se decía que era el momento de la “revolución sexual”, algunas mujeres pensaron que ella sería posible sino hasta que las mujeres fueran dueñas de sus propios cuerpos y por ende de su sexualidad. Esas mujeres fueron las primeras feministas de la segunda ola. Es así que el contexto de izquierda facilitaría el pensamiento feminista a partir de finales de los sesenta, en Estados Unidos principalmente y Europa, después en algunos países de Latinoamérica como México. El movimiento feminista fue posible gracias a los cambios sociales que permitirían estos movimientos antes mencionados⁶⁰.

Además de las demandas con respecto a la apropiación del cuerpo y la libertad sexual, el feminismo de la segunda ola también tenía un carácter social. De hecho, como dijo Hobsbawm, “lo que cambió en la revolución social no fue sólo el carácter de las actividades femeninas en la sociedad, sino también el papel desempeñado por la mujer o las expectativas convencionales acerca de cuál debía ser su papel, y en particular las ideas sobre el papel *público* de la mujer y su prominencia pública.”⁶¹ Fue la toma de conciencia de algunas mujeres lo que cambiaría su papel al interior de la sociedad.

Cabe resaltar que en Estados Unidos el primer movimiento feminista de la segunda ola fue organizado por mujeres blancas que tenían un nivel de educación avanzado (es decir entre bachillerato y universidad) y que estas mujeres habían pertenecido en su gran mayoría a movimientos anteriores, principalmente al estudiantil⁶². El primer movimiento feminista de la segunda ola nació en Estados Unidos, aunque después cabrían algunos otros feminismos que se diferenciarían de esta segunda ola por los temas de la etnia, la migración y la preferencia sexual (a veces

⁶⁰ EVANS, 1993, Pp. 256.

⁶¹ HOBSBAWM, 1995, p. 315. Las cursivas son del autor.

⁶² ROTH, 2004, pp. 50.

entrecruzados los tres). Fue el caso del movimiento de mujeres negras, de chicanas y de lesbianas, aunque ése sería tema de otra investigación⁶³.

El final de la década de los sesenta se caracteriza porque fue el momento de la contracultura. Este término fue acuñado por primera vez en 1968 por Theodore Roszak⁶⁴ y lo hizo para explicar fenómenos que iban en contra de lo establecido en la sociedad. El ejemplo que utilizó fue la juventud de su misma época -finales de los sesenta- que según su visión, estaba atravesada por ideologías de izquierda y buscaba la renovación radical de su contexto social. En Estados Unidos este término de contracultura se aplicó en la teorización de los movimientos de izquierda que hemos mencionado y se utilizó para explicarlos.

En el caso de México, el que estudió estos fenómenos y ejemplificó la contracultura con los punks y otros grupos sociales fue el escritor José Agustín⁶⁵. El dijo que la contracultura “cumpliría esas funciones de una manera relativamente sencilla y natural, ya que, por supuesto, se trata de manifestaciones culturales que en su esencia rechazan, trascienden, se oponen o se marginan de la cultura dominante, del “sistema”.”⁶⁶

En este ambiente se desarrolló el arte también contra el sistema dominante⁶⁷. Y el arte feminista además de ir contra el sistema político, fue contra los discursos de género y las normas sociales que establecían las expectativas de los roles específicos de las mujeres, por ejemplo relegarlas al espacio doméstico y a la reproducción humana. En este contexto se empezaba a desarrollar el arte contracultural que luego sería una influencia importante para el arte feminista. Por estos tiempos el *pop art* en Estados

⁶³ El estudio de Benita Roth ilustra sobre los movimientos de mujeres negras, chicanas y de blancas en Estados Unidos.

⁶⁴ ROSZAK, *El nacimiento de una contracultura*.

⁶⁵ AGUSTÍN, José, *La contracultura en México*, <http://es.scribd.com/doc/33986509/La-Contracultura-en-Mexico> [en línea] [citada el 03 de noviembre de 2013].

⁶⁶ AGUSTÍN, José, *La contracultura en México*, <http://es.scribd.com/doc/33986509/La-Contracultura-en-Mexico> [en línea] [citada el 03 de noviembre de 2013], pp. 5

⁶⁷ GUNIA, Inke “¿Qué onda broder? Las condiciones de formación y el desenvolvimiento de una literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta” en *Revista Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 30, Núm. 59, (2004), <http://www.jstor.org/discover/10.2307/4531301?uid=3738664&uid=2134&uid=375049533&uid=2&uid=70&uid=3&uid=375049523&uid=60&purchase-type=none&accessType=none&sid=21102878485533&showMyJstorPss=false&seq=1&showAccess=false> [en línea] [Citado el 03 de noviembre de 2013], pp. 19-31.

Unidos era una tendencia que crecía en popularidad⁶⁸. Se trataba de un arte visual minimalista que buscaba representar la vida cotidiana con los menores elementos posibles. Este arte conceptual sería la plataforma en la que el arte contracultural y de protesta política tendría lugar posteriormente.

Retomando al movimiento feminista, en 1966 se fundó en Estados Unidos una de las organizaciones que darían más visibilidad al feminismo de la segunda ola en mundo occidental. Se trató de la NOW, que por sus siglas en inglés significa Organización Nacional de Mujeres (National Organization of Women)⁶⁹. La fundación de dicha organización tuvo como antecedentes algunas reuniones de mujeres que abogaban por la liberación femenina. Entre esas mujeres se encontraba Betty Friedan, autora del libro *La mística femenina* que sería de suma importancia para el movimiento feminista porque decía que las mujeres también eran personas y merecían derechos como tales. Friedan además era activista del feminismo de la segunda ola⁷⁰. Para octubre de 1966 ya eran 300 mujeres en NOW y en sus estatutos establecían como objetivos principales la lucha por los derechos humanos de las mujeres en Estados Unidos. Este objetivo fue ramificándose y transformándose en demandas concretas que se plasmaron en distintas modificaciones a las leyes estadounidenses. Esta organización en la actualidad sigue en pie y es una de las que más ha tenido reconocimiento a nivel mundial por la lucha por los derechos humanos de las mujeres y la representatividad política de las mismas.

Posteriormente muchas artistas feministas estadounidenses apoyaron las diferentes demandas que se hacían en NOW. Éstas demandas iban encaminadas a la apropiación del cuerpo como forma de liberación femenina. Judy Chicago y Miriam Schapiro fueron dos de las más reconocidas artistas que acompañaron las demandas feministas con sus creaciones⁷¹.

En ese mismo sentido, en 1969 un grupo de mujeres estadounidenses que no eran artistas se reunieron para tratar temas que les competían y que no eran muy difundidos o incluso eran vetados. Estos temas eran la sexualidad, la reproducción, los

⁶⁸ MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte de concepto*, Ediciones Akal, España, 11va edición, 2012, http://historiaiuna.com.ar/wp-content/material/2012_marcha%20fiz_del%20arte%20objetual.pdf [en línea] [citado el 25 de noviembre de 2013], pp. XVII.

⁶⁹ “Página web de NOW” http://www.now.org/history/the_founding.html [En línea] [Citada el 25 de noviembre de 2013].

⁷⁰ COONTZ, *A Strange Stirring: the feminine mystique and American women at the dawn of the 1960s*.

⁷¹ PHELAN, *Arte y feminismo*, pp. 14-49.

cuerpos de las mujeres, la maternidad, la vejez, entre otros. Ellas eran de Boston y al reunirse para hablar sobre esos temas se dieron cuenta que también querían llegar a más mujeres. Se pusieron a investigar arduamente en libros de medicina, fuentes científicas y sobre todo, hablaban de sus propias experiencias. El sistema de salud no era bueno, los médicos no las trataban bien y entonces habría que hacer algo para que otras mujeres tomaran conciencia sobre sí mismas y empezaran a tener cuidados necesarios para su bienestar. Formaron un círculo donde procuraban buscar investigaciones serias de salud y donde pudieron concretar proyectos no sólo de compartir experiencias, sino de empezar a difundir esos conocimientos que poco a poco iban adquiriendo. Así fue como comenzaron un taller del cual salió un manual sobre los temas antes mencionados, los cuales se discutían con conocimientos científicos que ellas tenían al alcance y con las experiencias de más mujeres que iban al taller. Y entonces nació el libro *Our Bodies, Our Selves* que llegaría a ser un icono en el feminismo de los años setenta y ochenta. Lo sería porque revolucionaba la forma de ver a los cuerpos femeninos, ya no como un tabú, sino como algo natural que debía tener especiales cuidados. También porque describía temas que eran prohibidos y que incluso habían sido considerados aberrantes, como la masturbación, la cual en *Our Bodies* se vio como algo natural e incluso necesario en la vida sexual de las mujeres. En síntesis, podría decirse que éste libro representó gráfica y explícitamente —e incluso científicamente— los ideales del feminismo de la segunda ola en Occidente. Fue hecho en Estados Unidos pero pudo leerse e interpretarse en muchas otras partes del mundo. El impacto de *Our Bodies, Our Selves* no se limitó a Estados Unidos, sino que fue extendido más allá del país. Fue traducido y adaptado por grupos locales feministas activistas, académicas, proveedoras de salud, y activistas en diferentes partes del globo⁷².

También fue traducido al español latinoamericano. Aunque en México no hay fuentes que corroboren la lectura masiva de *Our Bodies*, interpretamos que muchas feministas lo cargaron durante algunas de las marchas y mitines organizados y hablaban de él para que otras mujeres lo conocieran y adquirieran. Sobre todo las que tenían contacto con la literatura feminista de su época, como Mónica Mayer quien tiene un ejemplar de *Our Bodies, Our Selves* en su biblioteca personal. Es una edición de 1972 en inglés y la dueña nos comentó que cada que podía lo llevaba bajo el brazo sin

⁷² DAVIS, *The making of Our Bodies, Our Selves. How feminism travels across borders*, pp. 5

importar las consecuencias de ello, porque según sus propias palabras, muchas veces la señalaron por este acto, además de que ella dice haber estado bajo el estigma de ser “feminista burguesa”. Esto fue algo que sufrió a la par de muchas otras de sus contemporáneas. El feminismo de este tiempo fue visto en México como un movimiento de mujeres de clase media y alta que supuestamente no tenía en cuenta las preocupaciones de mujeres de otras clases sociales. Sabemos que de hecho sí fue protagonizado por mujeres de clases sociales acomodadas, pero también que sí planteó cuestiones que les afectaban a todas, como es el caso de la sexualidad, y como es en este ejemplo del libro *Our Bodies*⁷³.

Si bien es cierto que el libro trataba temas poco usuales para ese tiempo y eso pudo representar un problema para su publicación, lo cierto es que tuvo una buena difusión, incluso en México. Esto puede resultar algo extraño frente al contexto católico conservador mexicano que prohibía estos temas –sobre todo el de la masturbación y los métodos anticonceptivos- pero hay que reconocer que el feminismo de la segunda ola en este país tuvo repercusiones importantes en el contexto nacional, ya que se logró la difusión de éste libro, algunas feministas se hicieron visibles en diferentes momentos como en las protestas contra los concursos de belleza que se llevaron a cabo aquí, así como en el impulso a la legislación en materia de aborto, derechos de salud, laborales, entre otros. Estas preocupaciones demuestran que las feministas sí estaban enteradas de la situación de otras mujeres –no sólo las que compartían una clase social- y que lucharon por sus derechos.

Es fácil caer ante los juicios de valor que advierten que si en algún lugar se vivió algún proceso y después en otro, es en el primero donde hay evolución más clara. Sin embargo, en la historia no es fiable hablar de evoluciones. Mejor dicho, se habla de procesos que dependen del contexto en el que se desarrollan. Por eso podría ser una trampa decir que si en Estados Unidos se vivió primero de forma más visible una creciente demanda por los derechos reproductivos y sexuales para las mujeres que en México, es en el primero donde hubo un mayor o mejor avance. Aunque es cierto que las estadounidenses vivieron primero el feminismo de la segunda ola, la mejor explicación se refiere a un contexto geopolítico específico donde encontremos las causas del proceso histórico de este feminismo, como lo haremos para México.

⁷³ HOBSBAWM, *Historia del siglo XX*, p. 321.

2.2 El arte feminista estadounidense.

Griselda Pollock es una de las historiadoras que más ha tratado al arte hecho por mujeres y dice que para hacer historia del arte feminista hay que tener en cuenta la geografía y el contexto específico⁷⁴. El arte feminista estadounidense de finales de los sesenta y de toda la década de los setenta era un arte encaminado a hablar del cuerpo femenino. A partir de este tiempo es que se empezó a tomar el tema de género en el arte, sobre todo en las artes plásticas⁷⁵. Las artistas feministas fueron las primeras en visibilizar y criticar los roles tradicionales de género, sus discursos y normas sociales, así mismo hacerles una crítica a través de sus producciones artísticas. Si bien durante mucho tiempo en el arte se habían plasmado los ideales femeninos y masculinos, no siempre fue en tono de crítica sino más bien como forma de perpetuación de los mismos. A grandes rasgos, en el arte feminista no importó tanto la forma como el contenido puesto que de hecho estaba enmarcado en el arte conceptual⁷⁶. Por esa razón se utilizaron muchas técnicas en diferentes formas de hacer arte. Principalmente se utilizó el arte plástico y los performances.

Una de las características del arte feminista estadounidense y que también se vería en el arte feminista mexicano, es que las creaciones estaban basadas en la experiencia femenina de cada artista. Ellas incluyeron la experiencia de ser mujer en sus creaciones para decir que ellas eran sujetos activos y no objetos pasivos como se les había visto anteriormente en la historia del arte⁷⁷.

Judy Chicago es una de las más importantes exponentes en el arte feminista estadounidense y mundial. Ella nació el 20 de julio de 1939 en Illionois. Se define a sí misma como artista, autora, feminista, educadora, e intelectual, su trayectoria como artista ya tiene más de cuarenta años, considerando su inicio en la década de los sesenta⁷⁸. “La cena” –en inglés “The Dinner Party”- (la instalación de esta obra de arte fue entre 1974 y 1979) de Judy Chicago resultó crucial para la explosión de arte feminista en Estados Unidos. Dicha explosión llegó a muchos países como México.

⁷⁴ POLLOCK, *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*.

⁷⁵ BARBOSA, *Arte feminista en los ochenta en México*.

⁷⁶ PHELAN, *Arte y feminismo*, pp. 21

⁷⁷ BROUDE and GARRARD, *The power of feminist art*, Pp. 21

⁷⁸ “Judy Chicago bio” <http://www.judychicago.com/about/bio.php> [en línea] [Citada el día 15 de noviembre de 2013].

Esta obra de Chicago fue una reinterpretación de la célebre “Última cena” de Leonardo Da Vinci, pero poniendo en lugar de Jesús y sus apóstoles, a treinta y nueve mujeres que ella consideró sobresalientes, a manera de homenaje. La autora utilizó la Cábala para organizar los lugares en la cena: puso un triángulo gigante que conformaba la mesa que a su vez estaba compuesta por otras tres en donde coloca a tres veces trece mujeres. En el suelo se encontraban novecientos noventa y nueve mosaicos que aludían al mismo número de otras artistas. Estaban ordenadas cronológicamente: las primeras trece son de la prehistoria. Así encontramos deidades y figuras míticas femeninas. En la segunda posición se encontraban mujeres de los inicios del cristianismo hasta la Reforma. En la tercera estaban las que podríamos considerar mujeres de la primera ola del feminismo; desde sus antecesoras en inicios del siglo XIX hasta las propias sufragistas e incluso algunas del movimiento de la segunda ola. Es de resaltar que cada lugar de cada mujer tiene un pequeño mantel, su plato y algún símbolo que para la autora representaba a la invitada. Así, tenemos entre las representadas, mujeres como Safo, Virginia Woolf, Emily Dickinson, Natalie Clifford-Berney, Susan B. Anthony, entre otras. Safo fue la primer poetisa griega de que se tenga registro, Virginia Woolf fue una de las escritoras más importantes de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, Emily Dickinson también fue escritora y poeta estadounidense de la segunda mitad del siglo XIX, Natalie Clifford-Berney fue una escritora estadounidense del siglo XX y Susan B. Anthony fue una de las sufragistas estadounidenses, feminista de la primera ola.

Algunas feministas mexicanas tuvieron noticia de esta obra e hicieron sus propias interpretaciones. En un artículo de *fem* se hace alusión a esta obra de Chicago. La autora de ése artículo dijo que “Las mexicanas están representadas por Sor Juana, la Malinche y Frida Kahlo, aunque no alcanzaron asiento, sólo mosaico”⁷⁹ Esta mención a las mujeres mexicanas en la obra de Chicago es peculiar porque no es tan representativa como la mención de otras mujeres. Para ella fueron importantes pero no tanto como para ponerlas en el primer plano, sino que las pasó a la parte secundaria de los mosaicos. Al menos esta fue la interpretación que Carmen Lugo, la autora del artículo de *fem*, le dio a “La cena”. Lo cierto es que además de Judy Chicago, también hubo otras que tuvieron mucha producción durante la década de los setenta y sobre todo en los ochenta.

⁷⁹ HN: Lugo, “La cena”, *fem*, Vol. VI, Núm 21 (febrero-marzo 1982), pp. 98

En 1971 se instauró por primera vez un programa de arte feminista en Estados Unidos. Se trató del Cal Arts de Valencia, en California, y las responsables fueron Judy Chicago y Miriam Shapiro. A partir de esta instauración es que se fue dando el reconocimiento de la existencia del arte feminista en Estados Unidos. Así como en *Our Bodies* se hablaba de temas que antes habían sido considerados tabú o prohibidos, en este programa de arte feminista también se trataron este tipo de temas. Incluso se hizo una fuerte crítica contra la domesticación de las mujeres que había sido tan común en la historia del arte. El ejemplo de esta crítica fue la primera exposición de este programa que se llevó a cabo en 1972 y se tituló “Womanhouse”, haciendo alusión al ideal femenino que remite a la existencia de las mujeres en sus hogares casi exclusivamente. Fue la primera exposición en la que participaban artistas mujeres con temática feminista. Además, se trataba de una crítica al estereotipo de género que encasillaba a las mujeres dentro de la vida doméstica.

La problemática que tuvieron que enfrentar muchas artistas era que al pronunciarse feministas eran vetadas e ignoradas en su trabajo. Por eso, muchas artistas feministas estadounidenses buscaron y encontraron una forma peculiar de exhibir su arte. Esto fue a través de una red de colegas –entre ellas- que permitió un sistema alternativo de exhibición de sus creaciones⁸⁰. Lo hicieron así porque en las galerías y museos institucionalizados por el Estado no había cabida para las temáticas de las artistas feministas, es decir, no se reconocía como arte las temáticas del cuerpo femenino, la sexualidad y la forma directa en que ellas las trataban. Las alusiones a vaginas, penes, las críticas a la religiosidad, a los sistemas que ellas llamaban patriarcales eran vetadas de la mayoría de museos y galerías en Estados Unidos.

Así fue como en 1973 se estableció en Chicago una galería que exhibía arte feminista, se trataba de ARC. A ella pertenecían al menos quince mujeres artistas que constantemente exhibían sus creaciones. Priorizaron la difusión del arte feminista no sólo exhibiéndolo en la galería, sino también llevándolo a las calles, incluso yendo a los suburbios a representar performances y a mostrar pinturas y fotografías⁸¹. Las galerías que se abrieron por medio de este sistema alternativo no tuvieron vida de larga duración. La mayoría de ellas funcionaba de dos a cinco años, muchas incluso

⁸⁰ BRODSKY, “Exhibitions, galleries and alternative spaces”, pp. 104-129.

⁸¹ BRODSKY, “Exhibitions, galleries and alternative spaces”, pp. 109.

solamente un año. Sin embargo, esas galerías lograron darle un espacio de visibilidad al arte feminista y esto se traduciría en la inclusión de sus nombres en la historia del arte canonizado en Estados Unidos, ya para finales de los años ochenta y principios de la década de los noventa.

Las artistas feministas estadounidenses representaban en sus creaciones las demandas del feminismo de su tiempo y su país. En los performances manifestaban las críticas a la censura de la sexualidad y del erotismo femeninos, a la maternidad voluntaria y a los derechos humanos de las mujeres que organizaciones como NOW tenían entre sus objetivos principales. Pero también expresaban demandas específicas sobre sus trabajos como artistas. Tomaron conciencia de la discriminación que vivían por ser artistas y por ser mujeres. Principalmente porque al ser mujeres, en el ámbito artístico institucionalizado no eran reconocidas como los varones. Lucy Lippard, artista feminista estadounidense, organizó varias manifestaciones públicas afuera de museos – como el Whitney Museum of American Art- desde 1970 para visibilizar la discriminación que sufría como artista mujer, y sobre todo como artista feminista⁸².

Las repercusiones del arte feminista no se quedaron en la simple adición de sus creaciones a la historia del arte canonizado estadounidense. También aportó nuevas formas de hacer arte e incluso conceptos al arte de su tiempo. Por ejemplo, contribuyó al concepto de modernismo y arte de vanguardia de los años setenta, ochenta y noventa principalmente, en tanto que empleó herramientas para criticar el arte anterior a esas fechas y que expresó temas que antes habían sido censurados⁸³. Incluso se puede hablar de un comienzo de la post-modernidad en el arte occidental que pudo haber sido impulsado en gran medida por algunas vanguardias como el arte feminista⁸⁴. Además de esto, el arte feminista ayudó a que el sistema estadounidense de arte comenzara a eliminar la exclusión de género en la que los hombres tenían prioridad. Esto pudo lograrse no sólo por las incorporaciones artísticas de las mujeres feministas y sus creaciones, sino también por el movimiento feminista que constantemente cuestionaba todas las formas en la cultura y la sociedad había violentado a las mujeres⁸⁵. Una de esas formas había sido el arte y a partir del trabajo de artistas feministas es que se abrió

⁸² LÓPEZ and ROTH, “Social protest: racism and sexism”, pp. 140- 157.

⁸³ COTTINGHAM, *The power of feminist art*, 276-287.

⁸⁴ COTTINGHAM, *The power of feminist art*, pp. 278.

⁸⁵ COTTINGHAM, *The power of feminist art*, pp. 285.

una brecha en el campo artístico que dejaría el camino abierto para muchas mujeres posteriormente.

2.3 Adaptaciones del feminismo en México.

En México hubo una adaptación y apropiación específica del feminismo. Esa adaptación obedeció al contexto cultural; un país todavía altamente influenciado por la Iglesia Católica, por la violencia machista y la idealización de “la mujer” como eterna sumisa, madre abnegada y sirviente al hombre. Sin embargo, este contexto cultural sirvió de base para que el feminismo de la segunda ola en México tuviera su propia cara; una en la que las manifestaciones artísticas fueron parte de las demandas y ayudaran a tomar conciencia a otras mujeres e incluso hombres. También fue una cara que logró después de muchos años la despenalización del aborto en la Ciudad de México, la visibilidad de los problemas de las mujeres y un creciente estudio de su situación histórica, social y política.

En nuestro país las demandas tomaron un cauce distinto al feminismo de Estados Unidos, aunque de muchas maneras relacionado. Principalmente porque era una sociedad aún altamente influenciada por la moral católica, a pesar de haber vivido de manera intensa el movimiento estudiantil que de hecho era de izquierda y a pesar del estado laico que desde mediados del siglo XIX se había instaurado. Aunque apenas veinte años atrás se había conquistado el derecho al voto y a ser votada –en 1953-, en México las mujeres aún eran minoría en cuanto a participación política activa se refería⁸⁶. En las universidades no se les habían dado los reconocimientos académicos necesarios y aún estaba muy presente el ideal doméstico de las mujeres. Es decir, aún prevalecía en la cultura popular el pensamiento de que las mujeres deberían permanecer en sus casas atendiendo a sus padres, maridos y hermanos. No sorprende esto porque fue muy similar en otras latitudes, incluyendo en Estados Unidos.

Uno de los problemas con la adaptación del feminismo estadounidense en el contexto mexicano radicó en una tensión entre lo nacional y lo extranjero. Algunos opositores del feminismo decían que éste era un movimiento extranjero que no tenía cabida en la nación mexicana. Que se trataba de una organización de mujeres que no tenían nada que ver con las mexicanas y que por lo tanto era un error imitarlas.

⁸⁶ CANO, “Debates en torno al sufragio y la ciudadanía de las mujeres en México” pp. 535- 551.

Casi cincuenta años atrás también se había discutido sobre las influencias de algunas modas en la población femenina mexicana. Anne Rubenstein escribió sobre la situación en México durante la década de los veinte y treinta, cuando la moda de las “flappers” había llegado del extranjero y muchas mexicanas la estaban adoptando⁸⁷. Esta moda hacía que las mujeres se cortaran el cabello muy corto –eran llamadas “las pelonas”- y usaran ropa holgada. Esto marcaba una diferencia sustancial con la forma de vestir tradicional mexicana. De ahí que se le tachara de una influencia maligna contra las costumbres nacionales y peor aún, contra la moral católica del país. Esto porque no sólo se trataba de moda, sino de una especie de conciencia sobre el cuerpo femenino que apenas iba iniciando. Es decir, que las mujeres a partir de la elección de su forma de vestir y peinar podrían apropiarse de su cuerpo. Esto representaba un peligro para el lado conservador de la población mexicana.

Sin embargo, para la década de los cincuenta, aquella moda de las pelonas formaría parte del común vestir en muchas mujeres mexicanas. La tensión entre lo nacional y lo extranjero se reflejaba como un problema de miedo frente al feminismo y a que las mujeres mexicanas se enteraran de lo que otras de sus congéneres hacían en otras latitudes. Sobre todo era un miedo a la incorporación de las mujeres al trabajo y a la esfera pública, hecho que se hacía realidad poco a poco en el México moderno. Por eso esa tensión nunca ha perdurado mucho tiempo, se le puede distinguir por algunos periodos pero suelen ser breves y muy concretos, como este caso anterior de las pelonas. Durante aquella época de inicios de siglo algunas mujeres darían respuesta a los antifeminismos, pero más respuestas a este ataque se darían después de los años cincuenta y sesenta.

Rosario Castellanos fue una escritora que nació en la Ciudad de México en 1925 y cuya tesis de maestría en filosofía titulada *Sobre cultura femenina* de 1950, fue el inicio de un buen número de textos que analizaban la situación de las mujeres en México. Castellanos fue una feminista preocupada por la condición de las mujeres y sobre todo por el tema de su educación, las cuestiones culturales, sociales y políticas⁸⁸. Leyó a Simone de Beauvoir y fue también divulgadora del feminismo estadounidense en el contexto mexicano. Ella se asumió como feminista y estaba al pendiente del

⁸⁷ RUBENSTEIN, “La guerra contra las pelonas”, pp. 91-126.

⁸⁸ CANO, “Introducción” en *Sobre Cultura Femenina*, Pp. 11

movimiento en Estados Unidos. Para 1963 ya escribía sobre el movimiento feminista y se preguntaba por qué en México el feminismo no había pasado de una “actitud larvaria y vergonzante”⁸⁹, comparado con la situación en “otros tantos países”⁹⁰. En 1969 informaba sobre las agrupaciones feministas que estaban vigentes en Estados Unidos y hablaba de los objetivos que dichas agrupaciones tenían. Entre ellos estaban las relacionadas al sexismo y la crítica a las exigencias que se imponían a las mujeres, por ejemplo el de la belleza, basado en el arreglo personal exagerado y el cuidado del cuerpo femenino que paraba en lo que ella llamaba fanatismo⁹¹.

En uno de sus textos hizo el recuento de la famosa marcha de mujeres llevada a cabo en San Francisco, Unión Square el 26 de agosto de 1970 con motivo del aniversario del sufragio femenino en Estados Unidos. Fue una de las primeras manifestaciones feministas de la segunda ola y Castellanos no sólo la describe, sino que también habla de las posturas antifeministas en México y las critica⁹². Ella dice que casi todos los comentarios sobre aquella marcha la vieron como si se hubiera dado en un contexto muy lejano, que no recordaron que son apenas unos ríos y un desierto lo que nos separa de Estados Unidos, al menos geográficamente. Invitó clara y abiertamente a la imitación del movimiento de liberación femenina estadounidense en México con el simple –pero al mismo tiempo profundo– argumento de que también aquí había mujeres. Incluso habló de la influencia que tuvo la Virgen de Guadalupe en otras naciones, caso que podría verse en dos sentidos: como una analogía que, al ser sarcástica, permite una similitud de condiciones de mujeres en diversos países, o como una auténtica traducción de un elemento de cultura mestiza mexicana a otros puntos geográficos del orbe.

En todo caso, Rosario Castellanos fue una de las primeras voces en poner atención al movimiento de liberación femenina en Estados Unidos, en hablar de él en México e invitar al surgimiento y organización del propio aquí mismo. Es nuestro primer caso concreto de traducción. Y esto quiere decir que el feminismo mexicano tuvo un desarrollo específico en México, pero que no estuvo alejado del estadounidense;

⁸⁹ CASTELLANOS, “Feminismo a la mexicana.” *Excélsior*, del 7 de diciembre de 1963, en *Mujer de palabras: artículos rescatados de Rosario Castellanos*, Vol. I, pp. 250

⁹⁰ CASTELLANOS, “Feminismo a la mexicana.” *Excélsior*, del 7 de diciembre de 1963, en *Mujer de palabras: artículos rescatados de Rosario Castellanos*, Vol. I, pp. 250

⁹¹ CASTELLANOS, “Feminismo 1970: Curarnos en salud” Nota en *El Excélsior* del 29 de noviembre de 1969, en *Mujer de palabras: artículos rescatados de Rosario Castellanos*, Vol. II, pp. 378-381.

⁹² HN: Castellanos, “La liberación de la mujer, aquí” en *Debate Feminista*, Año 6, Vol. 12, (Octubre de 1995), pp. 351-354.

es más, estuvo vinculado en muchos sentidos. Y nos refuerza la idea de la estrecha relación del feminismo estadounidense con el mexicano no sólo en el ámbito social sino también en el cultural y artístico.

Otro caso es el de Marta Acevedo, quien publicó uno de los artículos más citados para el movimiento feminista mexicano en la revista *Siempre!*. Se trató del texto titulado “Nuestro sueño está en escarpado lugar. Crónica de un Miércoles Santo entre las mujeres (Women’s Liberation- San Francisco)”⁹³ que fue una reseña de la manifestación pública de mujeres llevada a cabo en San Francisco, Unión Square el 26 de agosto de 1970. Era una de las primeras manifestaciones feministas de la segunda ola. Además de hacer el recuento de lo sucedido, Acevedo habla en este artículo de la emancipación femenina y de las posibilidades que tenían las mujeres en México para lograr dicha emancipación que consistía en la libre elección de un estilo de vida con sus múltiples componentes: el trabajo, la educación, la sexualidad, la recreación. Trata ya los derechos laborales de las mujeres, el cual fue un tópico importante en el feminismo mexicano de los setenta. Esta revista representa un buen ejemplo sobre las publicaciones que para 1968 y durante los siguientes años eran de las más leídas en la Ciudad de México.

Debido a esto y a las demás fuentes, sabemos que las demandas del feminismo eran muchas y variadas. Sin embargo, las principales eran en materia laboral, reproductiva y social. Luchaban por tener derechos iguales a los de los varones y que se respetaran en la práctica.

Por otro lado, el arte plástico mexicano también tuvo su desarrollo especial, ya que aunque la relación más visible fue con el arte feminista estadounidense, es reconocible el estilo propio de las artistas feministas mexicanas. Se trata básicamente de demandas muy concretas para el caso de este país y de la Ciudad de México. Algunas artistas como Mónica Mayer y Maris Bustamente –quienes formaron el colectivo *Polvo de Gallina Negra*- reconocieron que se inspiraban en sus colegas estadounidenses, pero que las demandas feministas mexicanas las obligaban a mirar otro contexto diferente al de Estados Unidos; mayor pobreza, menores posibilidades de acceso a la salud pública, más casos de muertes por abortos clandestinos e inseguros, más moral católica y menos

⁹³ HN: *Siempre!* Núm. 901 (Septiembre 30 de 1970), pp. II-V.

equidad de género con respecto a las leyes. Pero también habría que hablar de que las mexicanas eran mujeres fuertes puesto que a pesar de los obstáculos salían adelante, además de que la influencia de las madres en la familia fue trascendental para el desarrollo económico y social del México moderno de finales de la década de los sesenta y a la postre.

Un ejemplo de adaptación del arte feminista estadounidense en el contexto mexicano es el caso de Mónica Mayer. En una autobiografía, Mayer hace uso de su propia voz para contar no sólo su vida, sino sus ires y venires en el desarrollo del arte feminista de México y Estados Unidos⁹⁴. Es significativo que haya ido a estudiar a Estados Unidos, porque es el país donde se desarrolló de una manera más vigorosa el arte feminista y donde había escuelas que formaban para tal arte. Las primeras artistas feministas fueron estadounidenses y no sólo fueron innovadoras, sino que se esforzaron por transmitir su forma de ver al arte mediante cursos y posgrados que impartieron en distintas universidades, en uno de esos posgrados es donde Mónica Mayer estudió su maestría. Dentro del texto de su autobiografía, menciona un apartado que titula “Woman’s building”, en el que habla del posgrado que estudió durante dos años en Estados Unidos, especializándose en arte feminista. Allí dice haberle sorprendido que en sus clases se valoraba más la experiencia personal, cuestión que es esencial en el arte feminista. Esto se relaciona con el hecho de que a partir de los años sesenta la idea reemplazara al objeto en términos artísticos. Es decir, importaba más la esencia de lo que se quería transmitir, que la forma en que se hiciera. Se trata del arte conceptual⁹⁵. Esta corriente artística tuvo un desarrollo dinámico a partir de la década de los setenta en muchos países de Occidente, pero en México aún falta estudiar⁹⁶.

De este modo, Mónica Mayer escribió desde su propia perspectiva, pero se abrió a las visiones de otros hacia ella misma y hacia el taller de arte feminista que formó junto con Maris Bustamente y gracias al cual nacieron dos colectivos de arte feminista.

⁹⁴ MAYER, “De la vida y el arte como feminista”, pp. 401-414.

⁹⁵ Sobre arte conceptual véase: Hans BELTING, *Art History after modernism*, Hay una versión en español: Hans Belting, *La historia del arte después de la modernidad*, traducción Issa María Benítez Dueñas, Universidad Iberoamericana, México, 2010. [En línea] Puede consultarse en línea: http://www.labconvergencia.org:16080/sitio1/mel/HTML_materias_en_linea/sem_art_mex/Documentos/Lecturas%20Unidad%202/Hans%20Belting.pdf, [citado el 09 de enero de 2014].

⁹⁶ Issa María Benítez Dueñas ha hecho diferentes trabajos sobre este tema en México. Habla de la falta de estudios sobre el arte conceptual en México en la “Introducción” en *Hacia otra historia del arte en México. Disolvidas (1960-200)*, pp. 9-18.

Hay un análisis que hizo de las personas e instituciones que la criticaron, o que criticaron el arte feminista en sus inicios. Habla sobre y desde su experiencia en distintas marchas del movimiento feminista que en ese tiempo se articulaba en México y que tomaba gran fuerza para los años setentas y ochentas. Hizo alusión de la dificultad de formar un colectivo de arte feminista, por diversas razones. Una de ellas fue que las artistas mujeres tuvieron miedo de ser llamadas feministas. Según Mayer este miedo era porque les podían cerrar las puertas de los lugares donde exponían sus producciones y perder trabajos. También tenía que ver con que algunas de las mujeres artistas no se asumían como feministas, y si bien en sus obras se reflejaban las problemáticas sociales de los roles de género, las desventajas y la discriminación de las mujeres, no tenían la militancia feminista que las colocara en la visión política que Mayer ya tenía.

Esta autobiografía es un recuento que Mayer hizo de sus experiencias en Estados Unidos a la vivencia en México. Se puede interpretar como una forma específica de feminismo en México; una apropiación del feminismo estadounidense en México. Primero porque haber vivido la experiencia del taller feminista en el vecino país del norte le dio muchas herramientas para continuar su trabajo en México. Gracias a esa experiencia, en 1983 ella iniciaría el taller de arte feminista en la Academia de San Carlos⁹⁷ y a partir de ese taller se fundarían dos de los colectivos de arte feminista más importantes en la historia de México: *Tlacuilas y Retrateras* y *Polvo de Gallina Negra*. Significó una adaptación del feminismo estadounidense en el contexto mexicano. Es decir, la vivencia de Mayer en Estados Unidos fue clave para la formación de colectivos de arte feminista en México. Y esto no es poca cosa.

⁹⁷ La Academia de San Carlos remonta su historia al año de 1781 cuando se fundó como la “Real Academia de Nobles Artes de San Carlos” que para 1910 se convirtió en Escuela Nacional de Bellas Artes incorporándose a la UNAM y desde los años cincuenta hasta la actualidad es la Escuela Nacional de Artes Plásticas, donde estudió Mónica Mayer. Una breve y concisa explicación y descripción de San Carlos como inmueble y como institución se puede leer : http://fundacionunam.org.mx/recintos_historicos/index.php?q=academia_san_carlos [en línea] [citado el día 15 de enero de 2014].

Capítulo 3. El movimiento estudiantil de 1968 en México.

Concierne a este estudio hablar del movimiento estudiantil mexicano de 1968 como antecedente importante de la formación, en los setenta y ochenta, de los colectivos de arte feminista en México. Y sobre todo, para establecer una relación entre este movimiento estudiantil y el feminismo artístico, que es tema principal de esta tesis. Básicamente por dos razones. La primera es que el hecho de que los estudiantes descubrieran y potencializaran una forma política de visibilizarse a ellos mismos y sus problemas también repercutió en algunas mujeres como sujetos políticos y que en este contexto se dio el nacimiento de la segunda ola del feminismo. Esto no significa que sólo gracias a este movimiento se dio el nacimiento de la segunda ola del feminismo en México, pero sí que fue una base importante en la formación de feministas de finales de los sesenta, setenta y ochenta en este país. Aunque el movimiento estudiantil no fue feminista, sí fue un espacio de sociabilidad para que muchas mujeres comenzaran a pensar en lo que posteriormente llamaron emancipación femenina y que fue una característica de los movimientos de mujeres universitarias en los años setenta en México y otras partes del mundo, como Estados Unidos.

La segunda es que dentro del movimiento estudiantil también nació una forma específica de crear artes plásticas⁹⁸. Ésta consistió en hacer arte a través de una crítica al Estado que monopolizaba la creación y el comercio del arte. Se trataba de un arte – principalmente plástico- politizado que sugería la expresión colectiva en oposición a la individualización del arte. Además es un arte público para ser visto en las calles. La mayoría de los artistas plásticos mexicanos de los años sesenta y setenta salieron de los museos y exposiciones cerradas para exponer arte en las vías públicas y experimentaron nuevas formas de hacer arte como el performance, técnica de la que hemos hablado anteriormente. De hecho, como veremos más adelante, las mismas artistas feministas pertenecieron a esta nueva generación de artistas que optaba por la colectividad.

En ese sentido, será importante destacar la participación de las mujeres: artistas y no artistas, feministas y no feministas, dentro del movimiento estudiantil porque permitirá tener un panorama más amplio y completo del mismo. No sólo se trata de

⁹⁸ VÁZQUEZ MANTECÓN, “La visualidad del 68”, pp. 34-36.

mostrar un contexto, sino de relacionarlo con el arte feminista en los aspectos antes mencionados y de generar la problematización en torno a lo político que se manejó en el movimiento estudiantil y lo político que las artistas feministas dejaron ver en sus colectividades y obras. Hay que reconocer, antes de entrar en materia, que la participación de las mujeres en el movimiento estudiantil de México durante 1968 no ha sido destacada ni por ellas mismas ni por la posterior historiografía, a excepción de algún estudio que mencionaremos. Por eso resulta más interesante que se hable de ellas y ubicar esa participación como un factor importante en el desarrollo del movimiento.

3.1 Jóvenes, universitarios y artistas.

Analizamos un periodo en el que se pretendía la modernización del país. Desde 1945 y con el fin de la Segunda Guerra Mundial, en México las políticas internas estaban encaminadas a una nueva relación con los otros países. Fue el momento en que la diplomacia mexicana abrió sus horizontes y mejoró sus relaciones con muchos países, sobre todo con Estados Unidos y algunos países de Europa. Se gestionaba en el mundo la noción de democracia después de haber tenido tantos daños en todo orden a través de las guerras y México quiso unirse a esta gestión. Entonces, se relacionó la democracia con el desarrollo económico y el cambio social. A partir de la presidencia de Miguel Alemán en 1946 y hasta la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz terminada en 1970, podemos encontrar un proceso de “modernización” en el que se insertan distintas políticas estatales que pretendieron cambiar socialmente al país, sobre todo en materia económica⁹⁹. En este escenario se enmarca el nacimiento de la generación de jóvenes “hijos del milagro mexicano”¹⁰⁰ que eran aquellos que habían crecido en el periodo de la guerra fría y que ya no habrían sufrido tantas carencias económicas como sus padres y antecesores. Esto porque al periodo de 1930 a 1970 se le ha considerado como el “milagro mexicano” por la supuesta mejoría económica que tuvo el país. Estos hijos del milagro mexicano encabezarían una nueva generación que abriría las puertas de una nueva cultura mexicana. Esta nueva cultura estaría abierta a las influencias extranjeras.

⁹⁹ LOAEZA, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia 1944-1968”, pp. 653-697.

¹⁰⁰ LOAEZA, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia 1944-1968”, pp. 695.

Después de la Segunda Guerra Mundial se dio un fenómeno de aumento de natalidad en los países de Occidente, conocido como *baby boom*¹⁰¹, debido a la estabilidad económica que se logró y a la bonanza en ese mismo sentido. Dicho fenómeno no fue ajeno a México. Este fenómeno daría lugar a una generación de mexicanos que serían los protagonistas de los movimientos de izquierda y de liberación en el país.

La Universidad Nacional Autónoma de México encabezó esta emergencia de cultura mexicana en la que se conjugarían demandas políticas y artísticas. El mejor ejemplo de esto es el movimiento estudiantil de 1968, en el que se vieron reflejadas las demandas de los jóvenes de clase media hijos del milagro mexicano.

El movimiento estudiantil mexicano de 1968 consistió básicamente en la organización de estudiantes de educación media superior y superior de escuelas públicas en contra de lo que consideraban la opresión del Estado, y fue liderado principalmente por estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México. Inició por una riña después de un partido de fútbol americano disputado entre estudiantes de las Vocacionales número 2 y la número 5 pertenecientes al Instituto Politécnico Nacional a finales de julio de 1968. En dicha riña intervino el cuerpo policiaco de granaderos y esto hizo reaccionar a los estudiantes para darse cuenta que la violencia represora del Estado era cada vez mayor. Así fue como pensaron en organizarse y plantear demandas específicas contra la represión gubernamental.

En dicho movimiento convergieron las ideas marxistas que estaban en pleno auge después de la revolución cubana. Como todo movimiento social, no era homogéneo. Este movimiento al que sus integrantes denominaron “el despertar de la juventud universitaria” se caracterizó por las manifestaciones públicas en algunas ciudades del país, casi todas en la capital, por la intensa movilización y organización dentro y fuera de los planteles educativos, así como por el hecho de que fue liderado por estudiantes de clase media y alta, jóvenes con educación superior y que militaban en facciones políticas de izquierda, simpatizando con el comunismo. Eran los jóvenes de izquierda radicales quienes tomaron las calles para exigir sus demandas y quienes

¹⁰¹QUILODRÁN Julieta, “La familia, referentes en transición”, en *Papeles de Población* <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11203703> [en línea] [citado el 05 de diciembre de 2013], 2003, 9 (Julio-Septiembre).

fueron víctimas y victimarios de la violencia ejercida sobre todo de julio a octubre de 1968¹⁰².

Precisamente a esa descripción de jóvenes de clase media y con educación universitaria, pertenecieron la mayoría de las artistas feministas, y esta es otra de las razones para enlazar el tema del movimiento estudiantil con el feminismo artístico. Incluso algunos estudiantes, sobre todo los líderes del movimiento, fueron miembros del Partido Comunista Mexicano, y algunas feministas también lo fueron.

El 13 de septiembre de 1968 los estudiantes publicaron el Pliego Petitorio durante una marcha vespertina que partió del Museo Nacional de Antropología e Historia rumbo al Zócalo o Plaza de la Constitución¹⁰³. Este Pliego Petitorio era un documento que reunía las demandas del movimiento enumeradas en seis puntos muy concretos. A saber; la libertad de los presos políticos que habían sido encarcelados desde el inicio del movimiento en agosto de ese año, la derogación del artículo 145 del Código Penal Federal, la desaparición del cuerpo de granaderos, la destitución de dos jefes policiacos quienes se habían encargado de comandar las fuerzas contra las movilizaciones estudiantiles, la indemnización a los familiares de las víctimas del movimiento y el deslindamiento de responsabilidades los funcionarios responsables culpables de los hechos violentos, que ellos llamaban sangrientos. Todas estas peticiones se hicieron directamente al poder ejecutivo y convocaban a la marcha del silencio de ese mismo día. Hay que decir que estas peticiones fueron las más concretas durante todo el movimiento, y las que se tomaron en cuenta para las posteriores manifestaciones. Incluso las manifestaciones artísticas, pues como veremos más adelante, el arte mexicano –sobre todo el plástico- de este tiempo, se vio influenciado por las demandas del movimiento estudiantil. Y muchos artistas estuvieron involucrados en dicho movimiento.

En cuanto a la memoria popular del movimiento estudiantil, ha quedado más grabada la matanza del 2 de octubre de 1968 en la plaza de las tres culturas, que el resto de manifestaciones y movilizaciones políticas de los estudiantes. A cuarenta y cinco

¹⁰² RODRIGUEZ KURI Ariel, “Los primeros días. Una explicación de los orígenes inmediatos del movimiento estudiantil de 1968” http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/A8AAG16UV5SCG3J7R5P4K67DHAJKAD.pdf [En línea] [Citado el 06 de diciembre de 2013] pp. 183.

¹⁰³ “Pliego petitorio” http://www.inehrm.gob.mx/pdf/documento_68_1.pdf [En línea] [citado el 03 de diciembre de 2013]

años del suceso, todavía es muy común que entre la gente de cualquier clase social y diversos grados de educación se hable del famoso “2 de octubre no se olvida”. Esto porque fue un derramamiento de sangre que no pudo negarse. Porque significó la culminación de un movimiento pacífico que fue reprimido con el uso más feroz de la violencia y porque terminó definitivamente con la vida no sólo de muchos manifestantes, sino del auge del movimiento estudiantil.

El arte plástico en general tuvo un desarrollo importante –e incluso uno político-, que no estaba alejado del movimiento estudiantil. Algunos artistas tuvieron mucha influencia del movimiento estudiantil, y “la protesta estudiantil fungió como catalizador de ese interés, pero sobre todo, como aprendizaje intensivo de una estrategia de comunicación artística”¹⁰⁴ Así fue como se desarrollaron proyectos artísticos que se ligaban fuertemente al movimiento estudiantil del 68, como lo fue el Mural Efímero en el que participaron José Luis Cuevas, Roberto Donís, Francisco Icaza, Jorge Manuell, Benito Messeguer, Adolfo Mexiac, Mario Orozco Rivera, Ricardo Rocha, Fanny Rabel y Manuel Felguérez. Artistas y estudiantes de artes se vieron influidos por el movimiento estudiantil del 68. Este Mural Efímero fue hecho encima de una estatua de Miguel Alemán que estaba en Ciudad Universitaria. Para ése entonces, dicha estatua ya estaba muy deteriorada por el daño que a propósito le hacían como reclamando la represión del Estado los estudiantes, pero además la habían cercado con láminas de acero y encima la habían grafiteado. Se trató de pinturas sobre las mismas láminas que fueron hechas por los artistas antes mencionados. Mural porque efectivamente era un conjunto de pinturas y efímero porque apenas pudo exhibirse unas semanas antes de que lo destruyera el ejército mexicano¹⁰⁵. Todos los artistas que participaron eran pintores, escultores o performancers, o las tres cosas a la vez.

Hubo otros murales efímeros, de hecho el antecesor directo fue realizado por José Luis Cuevas en lo que hoy se llama “Zona Rosa” de la Ciudad de México como burla al muralismo posrevolucionario ya decadente para esos años. Incluso se dice que

¹⁰⁴ VÁZQUEZ MANTECÓN, “La visualidad del 68”, pp. 34

¹⁰⁵ “El Mural Efímero” <http://www.youtube.com/watch?v=zegB8IPMjus> [en línea] [citado el día 16 de enero de 2014].

Cuevas le puso el nombre a tal zona de la ciudad¹⁰⁶. Sin embargo, el que aquí mencionamos es el de Ciudad Universitaria de 1968.

En la Academia de San Carlos (formalmente llamada Escuela Nacional de Artes Plásticas) -perteneciente a la UNAM- se produjeron diversos tipos de manifestaciones artísticas a favor del movimiento. Estos artistas forman parte de una nueva generación en México que se enfocaron más en lo colectivo que en lo individual para hacer arte; de ahí se derivó la posterior formación de “Los Grupos”. Estos grupos fueron colectivos de arte –principalmente plástico- que a partir de finales de los sesenta y hasta los noventa tuvieron gran auge en la producción de arte plástico mexicano. Además de caracterizarse por hacer arte colectivamente, fueron en contra del arte institucional, esto es, que buscaban las formas de hacer y exponer sus producciones en espacios ajenos al Estado. Ellos “lograron una forma de subversión visual que enfrentaba y subvertía al imaginario gubernamental”¹⁰⁷. Este fue un momento de cambio para el desarrollo del arte mexicano, ya que a partir de esta nueva concepción de arte, muchas mujeres pudieron ingresar de manera más abierta a los colectivos y posteriormente el arte feminista también tuvo influencia tanto de los movimientos estudiantiles en cuanto a lo político como de los grupos en cuanto a la forma de hacer arte, específicamente en su forma plástica.

La violencia ejercida para reprimir este movimiento no borró lo que en el ámbito artístico se había logrado. La expresión juvenil que quisieron destruir con la represión está inmortalizado en las obras de arte. Tanto los proyectos aquí mencionados como el espacio escultórico, como las exposiciones efímeras de arte plástico representaron lo que no salía en los medios de comunicación y lo que el Estado quiso desaparecer; la conciencia política de los jóvenes y no tan jóvenes que se unieron al movimiento estudiantil¹⁰⁸. A partir de 1968 y durante la década de 1970 en México hubo una apertura diferente a los espacios artísticos. Las manifestaciones culturales crecerían en importancia y se redistribuiría la geografía del poder simbólico¹⁰⁹.

A pesar de que la televisión ganara popularidad por su reciente invención y que en muchos hogares mexicanos se contaba con algún aparato televisivo, lo cierto es que

¹⁰⁶ CUEVAS, “Biografía” <http://www.joseluiscuevas.com.mx/biografia.html> [en línea] [citado el 01 de abril de 2014]

¹⁰⁷ VÁZQUEZ MANTECÓN, “La visualidad del 68”, p. 36

¹⁰⁸ LOAEZA, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia 1944-1968”, p. 693

¹⁰⁹ RODRÍGUEZ KURI y GONZÁLEZ MELLO, “El fracaso del éxito”, pp. 699-746.

el arte y la cultura también tendrían desarrollos importantes fuera del espacio televisivo. En 1946 se había fundado el Instituto Nacional de Bellas Artes y con ello se dieron una serie de políticas estatales que apoyaban la creación de arte, en especial el plástico. A partir de esa fecha se dio un fenómeno de arte de Estado; esto era lo que el gobierno federal apoyaba conforme a la construcción de una nación “moderna”, pues como dijimos anteriormente, era el momento de la “modernización” del país. Se trataba del muralismo como arte de Estado, ya que era auspiciado institucionalmente desde la primera mitad del siglo XX. Así se apoyaron proyectos artísticos que impulsaban el nacionalismo que implicaba un desarrollo económico. La mayoría de estos proyectos estaban encabezados por hombres. Sin embargo, para 1969 hay una ruptura con el Estado y las ediciones del Salón Independiente se volcaron contra lo que llamaron “el sistema” y propusieron arte conceptual y neodadaísmos que precisamente estaban en auge en otras partes del mundo¹¹⁰. A partir de entonces emergieron acciones colectivas de arte como Suma, Proceso Pentágono, Marco y Mira. Y tuvieron una visión politizada del arte; acciones colectivas contra la institucionalización del arte, crítica al lenguaje y se reproducían obras de arte en la calle¹¹¹.

En otros ámbitos artísticos también se pudo ver el reflejo del movimiento estudiantil. En especial en la literatura, que según Ivonne Gutiérrez “cumple un papel fundamental: encierra las distintas visiones de un mismo momento y acerca al lector a causas, desenvolvimiento y declive del movimiento estudiantil del 68”¹¹². Esto explicaría por qué hasta la fecha se han conservado distintos textos de testigos y protagonistas que vivieron de cerca el 68 mexicano y que revelan gran parte de la realidad a la que ellos pertenecieron. También por eso es que no se ha podido esconder del todo la violencia que se ejerció sobre el movimiento estudiantil por parte del Estado, ya que sus protagonistas no lo han permitido. Ejemplos de esas creaciones literarias con la temática del movimiento se encuentran en la compilación que Gutiérrez hizo recientemente. En ella se cuentan los escritos de Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Luis González de Alba, Hernán Lara Zavala, Alberto Huerta, Marco Aurelio Carballo, María Luisa Mendoza, Gonzalo Martré, Salvador Castañeda, Norberto Treviño, Jorge Aguilar Mora, Fernando del Paso, José Revueltas, Agustín

¹¹⁰ RODRÍGUEZ KURI y GONZÁLEZ MELLO, “El fracaso del éxito”, pp. 724.

¹¹¹ RODRÍGUEZ KURI y GONZÁLEZ MELLO, “El fracaso del éxito”, pp. 725

¹¹² GUTIÉRREZ, *Entre el silencio y la estridencia...*, pp. 25

Ramos, Orlando Ortíz, Juan García Ponce, René Avilés Fábila, Guillermo Samperio, Marco Antonio Campos, Ana Mairena, Gerardo de la Torre, Roberto López Moreno, Emiliano Pérez Cruz y David Martín del Campo: todos ellos cercanos al movimiento ya sea como estudiantes, como periodistas, intelectuales y de algunas otras maneras¹¹³. Es así que el arte no sólo es una expresión estética, sino que es un reflejo de la realidad y muchas veces incluso una fuente para la historia. En este caso la literatura puede ser también una forma de militar al interior del movimiento y de expresar el aspecto político del mismo.

Para nuestro estudio, importa ver al arte como una herramienta de protesta que se manifestó en las creaciones, reclamando demandas específicas. Las manifestaciones artísticas que iban apegadas al movimiento estudiantil, fueron precisamente eso, una forma de expresar las demandas políticas de los estudiantes. Así, las del arte feminista fueron más específicas; llevaron la carga ideológica del feminismo de la segunda ola. Es curioso, pero el primer caso, es decir, del arte en el movimiento estudiantil, desde sus inicios fue reconocido y exhibido como tal. Sin embargo, al arte feminista le costaría años ser reconocido incluso por las mismas militantes feministas que no eran artistas. Fue bastante común en la época, ya que el reconocimiento de la participación de las mujeres en el ámbito artístico no era del todo aceptado. Además, esta aceptación y exhibición del arte del movimiento estudiantil, e incluso su difusión con tanto ahínco, fue una de las diferencias que hubo con respecto al arte feminista. A pesar de que ambas tendencias tuvieron toda una conceptualización ideológica y política detrás de ellas, lo cierto es que el arte feminista hizo más ruido al meterse en temas que antes no eran tratados como el placer sexual desde la óptica femenina y que de alguna manera contribuían al resquebrajamiento de tabúes y mitos sociales en torno a los roles tradicionales de género.

Se notarán muchos cambios después de 1968 en México. A pesar de la represión por parte del Estado, los estudiantes y muchas otras personas siguieron influenciados por las ideas de izquierda y esto dio pie a otros movimientos posteriores. En el arte, la formación de “los grupos” fue apenas la punta de lanza para la nueva forma de crear arte que tuvo su auge en los años ochenta. Y para muchas mujeres fue el inicio de un despertar que trajo una nueva forma de feminismo y demandas muy particulares. Se

¹¹³ GUTIÉRREZ, *Entre el silencio y la estridencia...* pp. 441

abrieron espacios como el que encontraron Magali Lara, Maris Bustamante y Mónica Mayer en su desarrollo profesional como mujeres artistas feministas. Para entender mejor esto, debemos tomar en cuenta que la participación dentro del movimiento estudiantil y artístico fue diferenciada por el género y la memoria fue marginada relegándose a la visión que tuvieron los hombres líderes.

3.2 Las mujeres en el movimiento estudiantil y el arte feminista.

Muchas mujeres participaron en el movimiento estudiantil de 1968 en México, pero pocas pudieron ser líderes, ya que encontraron las mismas oportunidades políticas que sus compañeros varones. Esto quiere decir que ellas eran subordinadas a las decisiones de los hombres y que siempre tuvieron rangos menores en la jerarquía del poder del movimiento. Las únicas líderes visibles y reconocidas fueron Ignacia Rodríguez “La Nacha” y Roberta Avedaño “la Tita” que eran estudiantes de la Facultad de Derecho de la UNAM. Después estuvieron encarceladas como muchos de sus compañeros y pasaron algunos meses en prisión¹¹⁴. Un estudio de Deborah Cohen y Lessie Jo Frazer en el que entrevistaron a sesenta mujeres que participaron en el movimiento estudiantil, indica que además esas mujeres no juzgan su participación como significativa para el desarrollo del mismo ni para que mereciera un estudio histórico¹¹⁵. Esto porque las voces representativas del movimiento que hasta hoy se han reconocido fueron las masculinas. Sin embargo, la intervención de muchas mujeres fue crucial para el desarrollo del movimiento estudiantil: primero porque sí tenían conciencia política del mismo, ya que muchas habían estado relacionadas con otros movimientos sociales y partidos políticos como el comunista y otras porque pertenecieron a familias politizadas, según nos narran Cohen y Frazier. Se unieron por diversos motivos, incluso por seguir a algunos hombres, y no todas eran jóvenes, ya que también hubo una participación activa de las madres de estudiantes durante el proceso y después de la matanza del 02 de octubre, incluso cuando ya estaban encarcelados algunos líderes: ellas se hicieron cargo de atender sus necesidades básicas en Lecumberri. Lo más importante que hicieron las mujeres dentro del movimiento estudiantil fue el activismo que hicieron en las calles.

¹¹⁴ CANO, “Las mujeres en México del siglo XX. Una cronología mínima...”.

¹¹⁵ COHEN y FRAZIER, “México 68: hacia una definición del espacio del movimiento. La masculinidad heroica en la cárcel y las “mujeres” en las calles”, pp. 604.

Organizaron brigadas en las que se proveía de alimentos y otros recursos a los demás integrantes del movimiento. Incluso formaron alianzas con comerciantes para que les donaran alimentos, consiguieron la unión de más mujeres ajenas al movimiento hablando de él en las calles y recolectando recursos para el mismo¹¹⁶.

Sabemos que en el desarrollo artístico influido por el movimiento estudiantil también hubo participación de las mujeres. Aunque no en todos los casos fueran reconocidas ni alentadas a producir arte. Si bien es cierto que las mujeres eran minoría en la escuela de artes, igualmente es cierto que en algunos proyectos desarrollados para ése tiempo no muchas fueron invitadas o tomadas en cuenta. Un ejemplo es el proyecto de suma importancia cuyo título fue “Espacio Escultórico” en Ciudad Universitaria de la UNAM. Hasta la fecha es un punto de referencia en el arte plástico mexicano y un tema común entre los universitarios de la UNAM. En él sólo participó una mujer: la escultora Helen Escobedo. A pesar de ser un caso en el que se daría representatividad a la creación plástica mexicana de ese tiempo, sólo se invitó a una mujer artista. Al respecto, vale la pena recordar los argumentos de Linda Nochlin cuando da respuesta a la pregunta ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas¹¹⁷? diciendo que el contexto cultural tiene mucho que ver con la creación de obras de arte. Nochlin asegura que las mujeres a lo largo de la historia no han tenido las mismas oportunidades que los hombres para instruirse en el arte y mucho menos para producirlo o exponerlo. Precisamente este texto se une a los esfuerzos de reconocer dos cosas: el arte feminista y las artistas feministas mexicanas. Lo relacionamos con el arte feminista que se hizo en Estados Unidos y hablamos de mujeres artistas feministas que de alguna manera estuvieron relacionadas con los movimientos de izquierda en México.

Maris Bustamante es una de estas artistas. Ella nació en la Ciudad de México en 1949. Hija de madre mexicana y padre de origen catalán, desde pequeña tuvo interés en el arte, empezó dibujando y después se convertiría en pintora, escultora y performancera. Estudió en la escuela de artes “La Esmeralda” del INBA. Bustamante formó parte de este movimiento de los grupos, ella estuvo en el llamado “No Grupo” junto con sus colegas artistas varones: Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén

¹¹⁶ COHEN y FRAZIER, “México 68: hacia una definición del espacio del movimiento. La masculinidad heroica en la cárcel y las “mujeres” en las calles”, pp. 604

¹¹⁷ NOCHLIN, *Women, Art and Power...*

Valencia.¹¹⁸ Después fundó con Mónica Mayer “Polvo de Gallina Negra” que fue un importante colectivo de arte feminista mexicano. Es importante mencionarla pues ella estuvo relacionada con este arte performativo que empezaba a tener su auge en los setenta y que tenía planteamientos políticos que se derivaron del movimiento estudiantil. El “No-Grupo” fue paradigmático en tanto que representó uno de los primeros colectivos de arte que buscaban la manera de hacer arte en conjunto y al mismo tiempo experimentando nuevas formas como el performance callejero. Además, era muy importante para ellos la experiencia social de los artistas y reflejarla en sus obras. También querían involucrar a los espectadores en sus creaciones, de tal modo que innovaron en estos sentidos la forma de hacer arte pero también de vivirlo y experimentarlo. Además, fue el colectivo que abrió los caminos del arte no objetual – que no tiene que ver con los objetos- a través de la continuidad que le dieron al performance y esto sirvió de base para los siguientes colectivos de arte, incluyendo a los feministas.¹¹⁹

Sin embargo, tanto el movimiento estudiantil del 68 como el desarrollo del arte plástico en México fueron importantes detonantes en el nacimiento y auge del arte feminista que habría de suceder algunos años después. Esto porque la cuestión política, plasmada en ambos casos mencionados fue detonante del despertar de conciencia sobre su situación como mujeres y porque, en especial, la relación de arte y política fue una de las bases más importantes del feminismo artístico. Ya para los años siguientes se vieron más claramente esas influencias en el arte que hacían las mujeres. Aunque dentro del movimiento estudiantil no se pudo desarrollar el feminismo porque era un movimiento básicamente liderado por varones que se guiaban por un ideal masculino de heroísmo. Como dicen Deborah Cohen y Lessie Jo Frazier en su texto, los hombres fueron los protagonistas del movimiento estudiantil y a ellos se les consideró los héroes, pues no sólo lideraron a los estudiantes, sino que muchos fueron asesinados, arrestados y encarcelados¹²⁰. A pesar de este ideal de masculinidad que estaba dentro del movimiento estudiantil, lo cierto es que dentro de él ya había mujeres que pensaban en la liberación femenina y que esto dio pie a la segunda ola del feminismo.

¹¹⁸ Se puede leer una reseña sobre el No Grupo <http://mexartdb.com/#/organizaciones/no-grupo> [en línea] [citado el día 15 de febrero de 2014]

¹¹⁹ MAYER, *Rosa Chillante*, p. 14.

¹²⁰ COHEN y FRAZIER, “México 68: hacia una definición del espacio del movimiento. La masculinidad heroica en la cárcel y las “mujeres” en las calles”, pp. 591-694.

Después de 1970 muchas artistas empezaron a crear sus producciones con tendencias a los temas específicos de mujeres como el cuerpo femenino y sus particularidades como la maternidad, el placer, la salud, e incluso más allá de eso, representan partes del cuerpo y jugaban con sus formas. Apenas unos años después, para principios de los setenta, Mónica Mayer vivió la realidad entre el estudio del arte y la creación artística. Estudió la licenciatura en artes visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, cuyo principal recinto es la Academia de San Carlos. En un texto autobiográfico, Mayer explica que en el tiempo en que ella estudiaba, sus compañeros varones argumentaban que las mujeres no eran tan buenas artistas por “cuestiones biológicas”¹²¹, esto es, que la maternidad coartaba su creatividad y que a diferencia de los hombres, estaban limitadas para hacer arte. También cuenta cómo se encontró un letrero en los baños de mujeres de su escuela que decía: “haced el amor, apoyad a los compañeros en su lucha” haciendo referencia a la supervivencia del movimiento estudiantil del 68 y las ideas que aún estaban vigentes en las facultades de la Universidad. Tenía que ver con la división sexual del trabajo incluso dentro del mismo gremio; las mujeres al servicio de los hombres para que éstos puedan hacer la revolución a través del arte. Esto representó ya una diferencia clara entre las repercusiones artísticas del movimiento estudiantil del 68 y la recién nacida conciencia artística de algunas feministas.

3.3 La protesta como canción y como discurso.

Hay un ejemplo de memoria del movimiento estudiantil que sirve para hablar de cómo se veían convencionalmente los roles de género al interior de dicho movimiento y que puede ayudarnos a entender el desarrollo del arte feminista en tanto que se relaciona con la creación artística y los discursos de género. Se trata de la música de protesta o canción de protesta. Se originó como canción de protesta en Cuba en los tiempos de la Revolución, es decir, después de la década de 1950, e iba contra lo que la izquierda comunista revolucionaria consideraba la injusticia social.

En México también hubo música con el tema de protesta. Uno de los cantantes de protesta más conocido fue Oscar Chávez, cantautor mexicano nacido en la Ciudad de México en 1935. Chávez fue muy popular en el movimiento estudiantil debido a su

¹²¹ MAYER, “*De la vida y el arte como feminista*”.

interés y apoyo al mismo. Además de abordar temas sobre el 68, Chávez también expresó estereotipos de género que estaban bien claros tanto dentro del movimiento estudiantil como en la sociedad mexicana misma. Estos estereotipos giraban en torno al papel de los hombres en el movimiento y el de las mujeres, que de ninguna manera se entendieron de manera igualitaria. Los primeros fueron los líderes y cabezas visibles mientras que las segundas fueron las que sirvieron como apoyo mientras el proceso se llevaba a cabo, pero siempre subordinadas al poder de los hombres¹²².

Oscar Chávez tiene un álbum dedicado a la temática del 68. Se llama “México 68” y se presentó en dos volúmenes¹²³. Dos de las canciones que se incluyen en este álbum son las más reconocidas; “El corrido del 2 de octubre” y “La matanza en Tlatelolco”. En ambas se refleja lo que quedó en la memoria popular sobre el asunto. Primero, la intención del gobierno de aniquilar definitivamente al movimiento a través de la represión armada contra las manifestaciones, y sobre todo la matanza en la Plaza de las Tres Culturas. Segundo, que la mayoría de las personas ahí asesinadas eran civiles que no se pudieron defender, que ni siquiera imaginaban el desenlace fatídico. Tercero, que incluso personas ajenas al movimiento también sufrieron las consecuencias de la violencia ejercida en dicho lugar. Cuarto y último aspecto, pero muy importante; se resalta la intención pacífica de los estudiantes y demás manifestantes reunidos, frente a la violencia represora del Estado.

En la canción titulada “La matanza en Tlatelolco” Chávez dice que “La estudiante que me quiera ha de estar enamorada para llevarla a luchar por la rebelión armada”. Es como si las mujeres necesitaran de estar en un trance romántico con algún estudiante revolucionario para poder asistir a lo que llama la rebelión armada. Porque si está enamorada, entonces él la podrá “llevar” a luchar.

Así como habló del movimiento estudiantil, también escribió sobre el feminismo. Pero esta temática la abordó en años posteriores. En su canción “La liberación femenina” trata sobre el movimiento de mujeres de los años setenta en México. Incluso en un concierto dijo que él hablaba de los problemas de México, como

¹²² COHEN y FRAZIER, “México 68: hacia una definición del espacio del movimiento. La masculinidad heroica en la cárcel y las “mujeres” en las calles”, pp. 600

¹²³ Hasta hoy no hemos podido rastrear la fecha exacta de la publicación de los volúmenes de este álbum.

esta canción antes mencionada¹²⁴. Es decir, lo consideró un problema, sin especificar de qué tipo. “Liberación femenina” es el primer nombre que llevó el movimiento de mujeres al que en esta tesis llamamos feminismo de la segunda ola y con el cual la mayoría de las mujeres se identificó en un primer momento, antes que llamarse “feministas”. En pocas palabras, la letra hace un recuento general de la celebración del Año Internacional de la Mujer en 1975, celebrado en México. Dice que está bien la liberación de las mujeres, pero que “aquello de que hablamos, que no lo dejen de hacer, aunque sea sin amor”. Es una alusión a las relaciones sexuales. Por eso también reza que “Las damas quieren amor sin peligro de embarazo”. Lo cual es en función de los hombres y regresa a la misma lógica de la canción de la matanza de Tlatelolco: que las mujeres pueden acceder a una vida más libre e incluso luchar por sus derechos, pero siempre atentas a las necesidades de los hombres. Puede ser esto disfrazada de una relación amorosa y ahí esconder una dependencia hacia algún varón, o puede ser en las relaciones sexuales que para los setentas ya podrían llevarse a cabo con menos riesgos de embarazos, al menos como lo dice Chávez. Para el autor, el hombre fue y es el sujeto central de la historia y de la canción.

Cabe recordar que precisamente para el periodo que analizamos se dio la invención de la píldora anticonceptiva. Fue en 1956 cuando se desarrolló científicamente y para 1966 entró en el mercado en Estados Unidos. En México también se empezó a utilizar a finales de los sesenta y para 1970 ya existía la minipíldora que, reducida en niveles de hormonas, también disminuía los peligros de salud que la primer píldora tuvo, por ejemplo los problemas cardiovasculares. Fue innovadora su invención no sólo en materia científica, sino que se pensó que podría ser una forma de combatir problemas sociales y económicos en tanto que pudo reducir el nivel de nacimientos en un tiempo en el que se hablaba de la explosión demográfica como uno de los principales obstáculos contra el desarrollo económico. También se ha considerado como un punto importante en materia de la revolución sexual, ya que dio pie a la apropiación de la sexualidad como placer y no solamente para fines reproductivos¹²⁵. Tal vez por eso Oscar Chávez se insertó en este discurso de lo que anteriormente ya habíamos dicho,

¹²⁴ La grabación puede escucharse <http://www.youtube.com/watch?v=8HH63oWCdv8> [en línea] [citada el día 02 de octubre de 2013].

¹²⁵ MARKS, Lara “Historia de la píldora anticonceptiva” en *CIENCIAS* 48, (Octubre-Diciembre 1997), pp. 32-39. [en línea] [citado el 03 de noviembre de 2013].

eso de “que no dejen de hacer lo que nos gusta, aunque sea por placer” y tiene sentido en tanto que lo pensemos como un cantante profesional con éxito, influenciado por la juventud de izquierda y un artista musical que compone en función de sus ideologías políticas.

La cantante Amparo Ochoa es contemporánea a Oscar Chávez y de la misma línea de música: la trova. Nacida en Culiacán, Sinaloa el 29 de septiembre de 1946, se dedicó primero a ser profesora de primaria y después a la música gracias a la influencia de su padre, Don Chano, quien también era cantante¹²⁶. La elegimos porque podríamos asumir que su música está relacionada con el movimiento feminista de los años setenta y sobre todo de los ochenta debido a las letras de la misma. Coincide con el auge del arte feminista que también fue en la década de los ochenta. Para entender mejor esto, revisemos un poco el contexto social.

Más de diez años después del Año Internacional de la Mujer cuya sede principal fue la Ciudad de México, hacia 1987, tuvo lugar el lanzamiento del disco de Amparo Ochoa titulado “Mujer” en el que la temática principal es precisamente la condición de las mujeres en México. La portada luce el perfil de una mujer en negro con un fondo amarillo mostaza y tiene un texto de Alaíde Foppa. Contiene ocho canciones y todas ellas hablan de problemáticas de las mujeres señaladas por las feministas para esa época; entre ellas la maternidad, el aborto, las muertes por los abortos clandestinos, la liberación femenina a través de la educación y formación de ideas, entre otros.

Resaltan tres canciones que podrían hacer contraste con lo que Oscar Chávez cantó a cerca de los discursos de género. La primera que también es la que inicia el disco, se llama “Mujer” de la autoría de la venezolana Gloria Martín. En su letra habla de los escenarios posibles cuando una mujer se resiste a vivir la sumisión femenina; cuando estudia o cuando decide no ser madre. Con la frase “Mujer, si te han crecido las ideas, de ti van a decir cosas muy feas” hace clara alusión al rechazo a las mujeres dedicadas al estudio. Oscar Chávez escribió en sus canciones sobre las mujeres inmiscuidas en el movimiento estudiantil y lo hizo diciendo que ellas deberían apoyar a su guerrillero y comprenderlo, pero no escribió que podrían tomar las armas por sí solas, fueran estas las de la cultura o las bélicas. En contraparte, Amparo Ochoa sí

¹²⁶ Se puede leer una biografía de Amparo Ochoa redactada por un grupo de seguidores de ella en la página web: <http://amparo-choa-fans.blogspot.mx/2011/09/biografia-quien-era-amparo-ochoa-nacida.html> [en línea] [citada el 22 de noviembre de 2013] .

manifestó en sus canciones la capacidad intelectual de las mujeres y de actuar por sí mismas.

La segunda canción que es la final del disco, se llama “La mujer” cuyo autor es León Chávez Texeiro. Se trata de una descripción de un día común en la vida de una mujer de clase baja. Habla de cuidar a los hijos, apretar el gasto para que alcance la comida, atender al marido y realizar las labores domésticas. Se refleja en esta letra una problemática de muchas mujeres: la precariedad económica que obliga a las mujeres a vivir una vida muy rústica, a sacrificarse por su familia, a estar siempre al servicio. También es un reflejo de los roles tradicionales de género; ella se dedica exclusivamente al hogar mientras el marido sale a trabajar y vive en el espacio público. Hay una tercera canción que además podría contrastar con el tema de Oscar Chávez de la liberación sexual y la alusión a las pastillas anticonceptivas. Se trata de la canción titulada “Cuando agosto era 21” cuyo autor es Fernando Ubierno y habla de una mujer adolescente que, angustiada por un embarazo no planeado de ya tres meses, acude al aborto clandestino y muere en el acto. Es una canción que plantea el problema serio de las muertes maternas por abortos inseguros; una de las demandas de las feministas de la segunda ola. Y una de las principales temáticas de las artistas feministas en el mismo tiempo. Porque aunque Oscar Chávez habló de hacer el amor sin riesgos, es decir, de usar métodos anticonceptivos, lo cierto es que en la realidad social estaba muy lejos la educación sexual para evitar embarazos no planeados. Y para la década de los setenta, aunque ya se hubiera inventado la píldora anticonceptiva, había muchos obstáculos para adquirirla. El primero era económico: su precio era demasiado elevado para que las mujeres de clase baja la pudieran adquirir¹²⁷. El segundo era moral: en México, con una sociedad católica conservadora, la píldora primero fue repudiada y maldecida antes que reconocida como un avance científico y de la liberación sexual femenina. Por eso se presentaban con tanta frecuencia las muertes maternas en la situación del aborto clandestino o inseguro.

Entonces, tanto Óscar Chávez como Amparo Ochoa hablan en sus canciones de los discursos de género. Primero Chávez haciendo alusión al movimiento estudiantil de

¹²⁷ MARKS, Lara “Historia de la píldora anticonceptiva” en *CIENCIAS* 48, (Octubre-Diciembre 1997), pp. 32-39. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cns/article/view/11590/10915> [en línea] [citado el 03 de noviembre de 2013].

1968 y unos años después Ochoa profundizando sobre las problemáticas que las feministas reclamaban de las mujeres en la década de los ochenta. Las diferencias entre estos dos artistas va más allá de la temática que manejan, ya que mientras Chávez refleja un planteamiento tradicional de la posición de las mujeres como sumisas frente a los varones, Ochoa ataca estos tradicionales roles de género y ve más allá de la realidad social, porque en sus textos proclama la liberación femenina y hace visibles los problemas de las mujeres mexicanas. Si bien es cierto que las letras no son de su autoría, debemos reconocer que ella las hizo más famosas a partir de la difusión de su disco antes mencionado.

Para cerrar tendríamos que insistir en que dos de los momentos importantes para el desarrollo del arte feminista en México fueron el movimiento estudiantil de 1968 y la segunda ola del feminismo. El primero como sinónimo de toma de conciencia de los jóvenes en términos políticos; la oposición a la represión a través de las peticiones concretas que hacían los estudiantes. El segundo como movimiento en el que las artistas feministas encontraban su mayor inspiración y de donde tomaban las ideas para sus obras. Además, debemos recordar que la segunda ola del feminismo nació en Estados Unidos, y también el arte feminista como tal. Aunque esto es tema que trataremos un poco más adelante.

El arte de ambos movimientos –el estudiantil y el feminista- fue un arte politizado. Estaba enraizado en ideologías de liberación respectivamente y sus artistas enfrentaban a lo que tradicionalmente se consideraba arte o incluso al arte institucionalizado por parte del Estado.

Capítulo 4. El arte en los setenta en México.

En este capítulo abordaremos los antecedentes del arte feminista en términos artísticos en el contexto mexicano. El antecedente que más nos interesa es el movimiento estudiantil de 1968 porque fue un parteaguas en la integración de la generación de Los Grupos y la posterior conformación de los colectivos de arte feminista. También mostraremos algunos términos de la historia del arte en México que servirán para contextualizar nuestro estudio del arte feminista y sobre todo situarlo en las corrientes artísticas que son paralelas.

Para finales de los sesenta la cultura juvenil fue el centro de la revolución, puesto que proponía nuevas formas de artes y configuraciones culturales que en el espacio urbano se fueron dando¹²⁸. Así sucedió en México, que a partir del movimiento de 1968 revolucionó la forma de hacer arte y sobre todo la forma de exhibirlo y llevarlo a la cotidianidad.

A la par de la formación de los comités de lucha del movimiento estudiantil en las diferentes facultades y preparatorias, algunos jóvenes universitarios –y no universitarios pero ligados al movimiento- también conformaron un comité de lucha de artistas e intelectuales. Este comité fue liderado por José Revueltas y lo conforman pintores como Francisco Icaza, Manuel Felguérez. José Revueltas fue un escritor nacido en Papasquiario, Durango en 1914. Para 1968 ya contaba con 54 años de edad y una amplia trayectoria en el ámbito cultural y académico de México¹²⁹. De este comité salieron las ideas tanto para los discursos como para las pancartas y demás herramientas ideológicas que se utilizaron en el movimiento estudiantil. Ellos dicen en diversas entrevistas que llevaban sus cuadros como pancartas, puesto que participaron en todas las marchas que se hicieron en el movimiento estudiantil.¹³⁰

La generación de “Los Grupos” se caracteriza por la colectividad: es decir, por crear en colectivo primordialmente antes que en lo individual. Tiene su auge entre 1977 y 1982, cuando se formaron al menos diez grupos de artistas que no sólo creaban, sino que teorizaban sobre el arte. Algunos de estos grupos son: Tepito Arte Aquí, Proceso

¹²⁸ HOBBSAWM, *Historia del siglo XX*, pp. 331.

¹²⁹ Puede leerse una biografía de José Revueltas en la página web: [en línea] [citada el el día 16 de febrero de 2014] hal/PtMain.php?pagina=exp-jose-revueltas-articulo

¹³⁰ Sirve como testimonio lo que algunos artistas que participaron en este movimiento dicen en el documental del Mural Efímero que se puede ver en línea aquí: <http://www.youtube.com/watch?v=zegB8IPMjus> [en línea] [citado el 16 de enero de 2014.]

Pentágono, Mira, Suma, Germinal, El Taller de Arte e Ideología, El Colectivo, Tetraedro, Marco, Peyote y la Compañía, No Grupo, El Taller de Investigación Plástica, Fotógrafos Independientes, y algunos otros.¹³¹ El antecedente era el movimiento estudiantil, sin embargo, para Los Grupos había ya una diversidad más amplia sobre sus ideologías y su forma de proceder. Sin embargo, una característica que tenía la mayoría de estos grupos era su opción política en el arte: es decir, la carga ideológica de sus obras y la crítica constante a la forma de hacer arte en su contexto. Sin embargo, también se trataba de una forma innovadora de hacer arte, respondiendo a lo que años atrás se había realizado en México. Se buscaron nuevas maneras de expresar el arte como el Performance y se recurrió a medios distintos a los convencionales, por ejemplo se hizo arte en las calles, en vías públicas, tratando de llegar a la gente que no iba a museos. El carácter colectivo de Los Grupos es algo que se relaciona de manera directa con el arte feminista mexicano ya que fue la misma forma de proceder: prefirieron los colectivos de arte antes que lo individual, aunque ambas formas estaban presentes.

Al mismo tiempo se organizaban las llamadas Bienales que premiaciones a obras de arte y artistas que se hacen cada dos años a nivel mundial. En 1959 fue creada la Bienal de París y a partir de ella se hicieron muchas más en el ámbito internacional. Sin embargo, para finales de los sesenta muchos jóvenes artistas alrededor del mundo se opusieron a las Bienales porque argumentaban que eran arreglos entre los Estados y las instituciones de arte, es decir, que realmente todo estaba arreglado para los ganadores. En México no fue la excepción, los artistas que estaban con el movimiento estudiantil en 1968 como José Revueltas, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, entre otros, también se opusieron a los premios del Estado y propusieron nuevas formas de colectividad en el arte. Así fue como nació el Salon Independiente.

El Salón Independiente fue una organización de varios artistas plásticos que se fundó para ir en contra del premio que El Instituto Nacional de Bellas Artes daría en 1968 a obras de arte de ése tiempo, titulado “olimpiadas culturales” con motivo de las Olimpiadas que se llevarían a cabo ese mismo año. Lo conformaron artistas como Manuel Felguérez, José Luis Cuevas, Gilberto Aceves¹³². La consigna era no colaborar con un gobierno que reprimía, eso era lo que esos artistas pensaban dentro de lo

¹³¹ VÁZQUEZ MANTECÓN, “Los grupos: una reconsideración”, pp. 194-196.

¹³² GARCÍA DE GERMENOS, en *La Era de la Discrepancia*, pp. 40-48.

colectivo y experimental que comenzaba a ser una forma de hacer arte. Estos artistas “deseaban exponer sin el patrimonio oficial del Instituto Nacional de Bellas Artes y establecer relación con artistas de otras partes –fueron invitados Antonio Seguí, Canogar, Omar Rayo, Yunker, Allen Jones, entre otros- sin su intermedio; el Salón pudo contar con un buen número de pintores importantes –más de treinta- y expuso básicamente en el Museo de Ciencias y Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México”¹³³. En el Mural Efímero, como hemos visto anteriormente, participaron entre 50 y 60 artistas, principalmente pintores, pero no todos pertenecían al movimiento estudiantil o popular de la época, sino que apoyaron por algún momento este ideal recién nacido de colectividad artística y que después eso abriría la pauta para los grupos de arte que se conformarían unos años después. También hubo artistas mujeres que participaron aunque son brevemente mencionadas en los recuentos de la historia del Mural Efímero, como el video –que es una de las fuentes más consultadas- que hemos citado líneas atrás aquí mismo. En ese video no se entrevistó a ninguna mujer artista.

Las evidencias de este arte quedan en pocos registros históricos. Casi siempre porque se trató de obras de arte efímeras como performances o porque se hicieron con materiales caducos como pintas en graffiti, pero el peor caso por el que se perdieron estas obras fue por la represión violenta de militares, granaderos y policías.

4.1 Performanceros en acción y Los Grupos.

A partir de la Revolución Mexicana vinieron importantes cambios en materia cultural para el país. En el rubro del arte, se dieron muchas nuevas formas que cambiaron la manera de crear y de exponer obras artísticas. La primera de ellas fue el muralismo¹³⁴. En un primer momento significó una expresión política que los artistas hacían para defender su postura contra gobiernos represores y también hacían recuento de la historia de México. Después el mismo Estado aprovechó estas expresiones artísticas y se convirtieron en un arte institucionalizado que hoy en día podemos encontrar en muchos edificios de gobierno. José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera encabezaban la lista de los muralistas que después de la Revolución Mexicana hicieron

¹³³ MANRIQUE, *Arte y artistas del siglo XX*, pp. 40.

¹³⁴ FERNÁNDEZ, *Arte mexicano*, p. 142.

trabajos artísticos excepcionales que representaban la historia del país y que hacían una crítica social a las diferentes posturas políticas dentro del mismo.

Hubo también mujeres que pintaban murales, por ejemplo la primera muralista mexicana que fue Aurora Reyes. Aurora nació en Chihuahua en 1908 y fue parte de la familia Reyes con hombres destacados en la historia de México como lo fueron Alfonso Reyes –de quien era sobrina- y Bernardo Reyes, de quien fue nieta. Además de pintora fue profesora, escritora, intelectual y feminista.¹³⁵ Hubo otras muralistas como Isabel Villaseñor, originaria de Ayutla Jalisco (1909-1953), y algunas más, pero no tuvieron el apoyo suficiente para que sobresalieran tanto como los hombres que antes hemos mencionado.

Sin embargo, podemos reconocer mujeres artistas que sí tuvieron difusión dentro de este periodo y que al mismo tiempo marcaron un hito en la vida cultural del país. Ellas estaban encabezadas por Frida Kahlo (1907-1954), María Izquierdo (1902-1955) y Remedios Varo (1908-1963): tres pintoras que se destacan por sus obras en tanto a su contenido y forma. Ellas pintaron sobre temas que antes no eran comunes entre mujeres artistas; por ejemplo, el cuerpo femenino, la maternidad sin ser vista como una cuestión natural de las mujeres, y la cotidianidad de sus vidas como mujeres. No es materia de este análisis ahondar sobre la producción de estas artistas, pero sí mencionarlas como mujeres que de algún modo iniciaron un cambio en la forma de hacer arte. Es decir, empezaron a crear obras de arte que chocaban con los temas clásicos que se habían asignado al sexo femenino: dejaron de pintar paisajes y flores para pintar sus propios cuerpos y exponer las vidas cotidianas de muchas mujeres. No son consideradas feministas pero podrían ser las antecesoras de posteriores artistas de su mismo género para que las mismas fueran abriendo más pautas en temas muy parecidos: como lo fue la apropiación del cuerpo: un tema muy recurrente por ejemplo en Frida Kahlo que se autorretrató en numerosas ocasiones enfatizando su cuerpo.

Podemos regresar a lo que planteó Nochlin sobre las disparidades de oportunidades que han sido comunes en la historia entre hombres y mujeres artistas, ya que a pesar de su trabajo y talento, hoy en día se han reconocido con más facilidad las creaciones de hombres que de mujeres en la historia del arte. Sin embargo, hay una

¹³⁵ De la página web: <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=22910> [en línea] [citada el día 29 de marzo de 2014].

excepción muy conocida en México y a nivel internacional: Frida Kahlo. Ella, a pesar de vivir en un contexto en el que los hombres artistas eran más apoyados, fue una artista reconocida y hoy en día su fama es mucho mayor que la del que fuera su esposo, Diego Rivera¹³⁶.

Todos estos artistas que desarrollaron sus obras con la Revolución Mexicana están enmarcados en una etapa dentro de la historia del arte en México que es el arte contemporáneo¹³⁷. Sin embargo, para finales de los cincuenta y mediados de los sesenta hubo una ruptura con este arte contemporáneo y vendrían las nuevas generaciones que representan los antecedentes más cercanos del arte feminista.

El artista mexicano José Luis Cuevas escribió un texto que sirvió para hacer una diferencia en la categorización del arte mexicano; entre los muralistas y los vanguardistas. Fue una crítica al arte institucionalizado que era el muralismo y que de alguna manera obstaculizaba las nuevas tendencias en el arte en México. Se tituló “La cortina del nopal” y sirvió éste título del texto para generalizar la crítica hacia el muralismo, pero sobre todo a la forma en que el Estado se apropiaba del arte de algunos mexicanos y lo institucionalizaba, no dejaban que otro tipo de arte se hiciera¹³⁸.

Para finales de los sesenta y principios de los setenta –aunque con sus antecedentes- había dos escuelas de arte importantes en México. La primera es la que ya hemos mencionado varias veces, la Escuela Nacional de Artes Plásticas mejor conocida como San Carlos por el edificio que la resguarda y pertenecía a la Universidad Nacional Autónoma de México¹³⁹. Así sigue siendo. La segunda es la escuela de La Esmeralda, cuyo nombre completo es Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado y pertenece al Instituto Nacional de Bellas Artes¹⁴⁰. De ambas instituciones salieron varios artistas preparados en su profesión que después conformaron la generación de Los Grupos. Tres

¹³⁶ SOUTER, *Kahlo*, pp. 255.

¹³⁷ MANRIQUE, “Introducción al arte contemporáneo”, pp. 121-130.

¹³⁸ CUEVAS, José Luis, “La cortina de nopal” en *Ruptura*, Museo Carrillo Gil, México, [en línea], [citado el día 23 de enero de 2014], <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/788032/language/es-MX/Default.aspx> pp. 84-91. La primera versión fue publicada en el suplemento de Novedades titulado “México en la cultura” en 1951.

¹³⁹ Como hemos dicho anteriormente, remonta su historia al año de 1781 cuando se fundó como la “Real Academia de Nobles Artes de San Carlos” que para 1910 se convirtió en Escuela Nacional de Bellas Artes incorporándose a la UNAM y desde los años cincuenta hasta la actualidad es la Escuela Nacional de Artes Plásticas

¹⁴⁰ La página web oficial de La Esmeralda es: <http://www.esmeralda.edu.mx/> [en línea] [citada el 29 de enero de 2014].

de las artistas feministas que estudiamos en esta tesis estudiaron en dichas escuelas. Maris Bustamante en La Esmeralda y Mónica Mayer y Magali Lara en San Carlos. Lo que narran estas artistas feministas es que en las escuelas donde estudiaron les dieron una formación muy clásica en las artes: aspirando al muralismo, a las expresiones antiguas y observando cuidadosamente las reglas del arte institucional, es decir, siguiendo al canon de la historia del arte como fuente de inspiración y herramienta al crear. Sin embargo, ellas como muchos de sus colegas y contemporáneos, buscaron nuevas formas de hacer arte. Sobre todo formas en las que experimentaban con más herramientas que tinta, pincel y pintura. Querían utilizar más formas y jugar con la propia experiencia, de ahí que surgieran nuevas artes plásticas.

Una de las nuevas formas de hacer arte que se utilizó desde la década de los sesenta fue el performance. Se relaciona su nombre con la misma palabra anglosajona que en español significa “presentación” ya que se trata de una actuación en la que intervienen otros tipos de arte como la música, la pintura, el cine, la fotografía, entre otras. Tiene un carácter efímero puesto que sólo se representa una vez. Sin embargo, como hemos dicho anteriormente, esto no hace que no se pueda historiar y que no se pueda hacer un recuento de los performances.

Hay quien ubica los orígenes del Performance en México desde el movimiento estridentista de Manuel Apley en 1920, al que posteriormente le seguirían las reuniones de los llamados tés locos entre 1939 y 1959 en los que se ponía un fonógrafo y se dirigía una pequeña actuación, organizado por Sánchez Forgaty. El siguiente antecedente sería en 1961 la conformación del grupo los Hartos encabezado por Mathias Goeritz en la que anteponían una h (letra) a sus profesiones en sus encabezados, por ejemplo hobjetivista, hembarrador de papeles, etc¹⁴¹. Sin embargo, el antecedente que podemos considerar más exacto y cercano al performance son las puestas en escena que Alejandro Jodorowsky hizo en México de 1960 a 1972.

El chileno Jodorowsky organizó 27 puestas en escenas a las que llamó “efímeros pánicos”, que podemos considerar performances, donde conjugaba el teatro tradicional con danza, música de vanguardia y diferentes escenarios que se veían como surrealistas o absurdos; por ejemplo una alberca con bailarines¹⁴². A partir de estas intervenciones

¹⁴¹BUSTAMANTE, citado en ALCÁZAR Y FUENTES, 2005, pp. 147 y 148.

¹⁴² ALCÁZAR y FUENTES, *Performance y arte-acción en América Latina*, p. 149.

de Jodorowsky es que podemos encontrar las primeras manifestaciones claras del performance en México. Esta forma de hacer arte a través del performance puede identificarse como contracultural. Iba en contra de lo establecido en la cultura y se relaciona tanto con el fenómeno artístico de finales de los sesenta que toma más vida durante el movimiento estudiantil de 1968 tanto con el arte feminista que podríamos considerar también contracultural, según la definición que aquí mismo hemos dado; a saber, manifestaciones culturales que en su esencia rechazan, trascienden, se oponen o se marginan de la cultura dominante, del sistema.

Con el movimiento estudiantil se formaron muchos grupos de artistas que participaron activamente en las manifestaciones de la capital del país, de ésta oleada salieron los primeros performanceros. Sin embargo, para los setenta se dio propiamente la formación de la generación de Los Grupos, que fueron colectivos de arte que creaban fuera de las academias y del arte oficial, que quería apropiarse de las calles y que se caracterizaban por su interdisciplinaria¹⁴³.

Tendríamos que tomar en cuenta algunas otras agrupaciones que se dieron para estos tiempos en México. Una de ellas es el grupo Suma que, contrario a lo que hacían otros grupos, se formó para participar en la X Bienal de París. Tuvo participaciones entre 1976 y 1982 y lo conformaban periodistas así como artistas de diversas áreas, encabezados por Ricardo Rocha, uno de los artistas con más producción en la década de los setenta en México. Su principal objetivo era llevar a la calle el arte; producirlo con herramientas de uso cotidiano y hacer que la gente viera lo que hacían; incluían performances también¹⁴⁴. A pesar de que participaron de una manera más institucional, fue importante la conformación y la actuación del grupo Suma en la generación de Los Grupos pues tenía una propuesta que para entonces era innovadora: considerar al graffiti como un arte más.

Estos antecedentes de Los Grupos y de diferentes organizaciones que se dieron a partir del movimiento estudiantil y de las inconformidades de muchos artistas mexicanos, abrirían la pauta para la posterior conformación de los colectivos de arte

¹⁴³ ALCÁZAR y FUENTES, *Performance y arte-acción en América Latina*, p. 152.

¹⁴⁴ Hay poca información sobre el grupo Suma, pero encontramos un blog de uno de sus ex integrantes. Se puede consultar en la siguiente liga: <http://gruposuma1.blogspot.mx/> [en línea] [citada el día 23 de enero de 2014].

feminista, por eso es importante hacer un recuento breve como lo hemos tratado de hacer aquí.

4.2 Los Grupos y las mujeres artistas.

Después de la efervescencia de la colectividad artística que vino con el movimiento estudiantil, el segundo auge (y tal vez el de mayor duración) de Los Grupos sería en la década de los ochenta. Es la misma época de la conformación de los tres colectivos de arte feminista que existieron en México.

Destacamos a dos artistas feministas que participaron activamente en Los Grupos de la década de los setenta y la de los ochenta en México. Se trata de Magali Lara y de Maris Bustamante. Ambas hicieron carrera de artistas plásticas profesionales en tanto su formación académica así como en su producción constante en diversos colectivos de arte mexicanos.

Maris Bustamante nació en la Ciudad de México en 1949 de quien hemos hablado antes¹⁴⁵. Estudió en La Esmeralda. Fue co-fundadora del No-Grupo donde tuvo una vigorosa participación de 1977 a 1983. Hoy en día se tiene una larga trayectoria en la academia, ha sido profesora investigadora en la Universidad Autónoma de México Azcapotzalco durante más de treinta años. El trabajo de Maris Bustamante se caracterizó por la crítica al patriarcado y lo que ella –como otras feministas de su tiempo- llamaban sexismo. Es muy interesante por ejemplo el trabajo que realizó durante un performance en 1982 titulado “Caliente-Caliente” con el No-Grupo. Se puso un pene en la nariz e interpretó lo que ella llamó una “actitud varonil”, por supuesto que en tono de burla.

Sin ser parte del arte feminista propiamente, o al menos en un colectivo con tal nombre, Bustamante ya hacía críticas al arte institucional como lo hacían sus colegas, pero también a los discursos de género que ella veía a su alrededor. Aparentemente no fue objeto de discriminación de parte de sus compañeros por presentar estas ideas. Apenas unos años atrás, en el 68, donde no hubo mucha participación de mujeres artistas, tal vez no habría sido reconocido el arte de Bustamante como tal. Sin embargo,

¹⁴⁵ Una biografía de Maris se encuentra en una base de datos de artistas mexicanos, en la página web: <http://mexartdb.com/#/personas/maris-bustamante>. [en línea] [citada el día 24 de enero de 2014].

ya habían pasado casi dos décadas y el feminismo estaba ya tocando las puertas de la vida artística en México.

Magali Lara es una artista que si bien no se reconoce a sí misma como feminista, sí colaboró con los colectivos de arte feminista y también formó parte de Los Grupos. Ella nació en la Ciudad de México en 1956 y estudió artes visuales en San Carlos¹⁴⁶. Formó parte del Grupo Marçó y colaboró algunas veces con el No-Grupo, donde también participaba Maris Bustamante. Es muy interesante el punto de vista de esta artista pues se relaciona con lo que estamos estudiando; ella dice que el arte está en la cotidianidad, en la vida real¹⁴⁷. De ahí que sus trabajos sean de diversas disciplinas como la pintura, el dibujo, los grabados, las estampas e incluso la talavera, la cerámica, así como videos y animaciones. Y que entre sus temas se encuentren historias de casa, sexo y flores y el deseo.

Mónica Mayer nació en la ciudad de México en 1954. Estudió en San Carlos como Magali Lara y después una maestría en sociología del arte en Goddard College en Estados Unidos cuya tesis fue con la temática del arte feminista¹⁴⁸. Esta tesis se llamó “Feminist Art: an effective political tool” otorgándole su título de maestra en 1980¹⁴⁹. Al tiempo que sus contemporáneas anteriormente aquí mencionadas participaban en grupos o colectivos de arte, Mayer estaba en Estados Unidos estudiando a profundidad el arte feminista. Por esa razón, en 1983 formó el taller de arte feminista que fue bien acogido en San Carlos. Es decir, ella no formó parte de ningún colectivo de la generación de Los Grupos. Sin embargo, ella sería una de las principales formadoras de artistas feministas a la postre.

¹⁴⁶ Una hoja de vida oficial está en su página web: <http://www.magalilara.com.mx/?accion=curriculum> [en línea] [citada el día 24 de enero de 2014].

¹⁴⁷ Entrevista a Magali Lara: “El arte está aquí, no en los museos ni en las publicaciones; y tiene que ver con la experiencia de la cotidianidad y de la vida real” que se puede leer en la siguiente liga: <http://www.magalilara.com.mx/?accion=entrevistas&ob=serie&ot=ASC&id=38> [en línea] [citada el día 25 de enero de 2014].

¹⁴⁸ La biografía autorizada y breve de Mónica Mayer se puede leer en la siguiente liga: <http://www.pintomiraya.com/redes/monica-mayer.html> [en línea] [citada el día 24 de enero de 2014].

¹⁴⁹ Mayer, “De la vida y el arte como feminista” en *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*.

4.3 Los Grupos y los colectivos de arte feminista.

Los colectivos de arte feminista en México estuvieron influenciados por la generación de Los Grupos, ya que de hecho son fenómenos contemporáneos. Primero porque algunas de las artistas feministas que formaron los colectivos también habían sido parte de algún grupo en los setentas y ochentas. Segundo porque se trataba en esencia de lo mismo: hacer arte en colectividad. Y generalmente era un arte político, como en muchos sentidos lo fue desde el movimiento estudiantil de 1968 en México.

Otra coyuntura que fue importante tanto para la segunda ola del feminismo en México como para el desarrollo del arte feminista fue el Año Internacional de la Mujer llevado a cabo en 1975. Si bien tuvo un carácter mayormente institucional por parte de los Estados participantes, de alguna manera también sirvió para dar visibilidad pública a los problemas de las mujeres a nivel internacional, así como crear una vigorosa red de activistas en distintos países¹⁵⁰. En el arte feminista mexicano también tuvo cierta importancia esta celebración internacional, ya que a partir de 1975 se expusieron con mayor regularidad las obras de muchas mujeres artistas y se les abrieron algunas oportunidades a las artistas feministas.¹⁵¹

Después hubo proyectos en los que participaron artistas feministas y no feministas que se vincularon con la formación de colectivos de arte feminista. Por ejemplo, en 1981 se preparó la Instalación Colectiva de arte con Magali Lara, Rowena Morales, Maris Bustamante, Adriana Siemenson y Mónica Mayer en el Foro de la Mujer en el Festival de Oposición realizado por el Partido Socialista Unificado de México. De esas artistas mencionadas, sólo Maris y Mónica se autodenominaban feministas y las demás no, aunque sus temáticas eran muy parecidas. Trabajaban todas por igual temas sobre sus propias experiencias como mujeres y el arte que expusieron fue plástico como en casi todas las demás exposiciones: fotografía, pintura, escultura y todas las obras estaban relacionadas con la experiencia de ser mujer, así se demuestra que eran sujetos femeninos específicos construidos a partir del arte feminista inscrito en la segunda ola del feminismo mexicano¹⁵². Estuvo presente una vez más la relación entre la izquierda representada en esta ocasión por el Partido Socialista y el feminismo y

¹⁵⁰ ERGAS, "El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta" p. 540

¹⁵¹ BARBOSA., *Arte feminista en los ochenta en México*.

¹⁵² ERGAS, "El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta" p. 543

las mujeres: teniendo como marco el festival de oposición pudo darse como fruto una exposición de arte.

El 12 de julio del mismo año llegó a México Karen Cordero, artista estadounidense que formó parte de Tlacuilas y Retrateras, uno de los colectivos de arte feminista en México. Cordero fue una de las piezas claves en el avance del arte feminista en México. Con su ya bien cimentada formación como artista pudo aportar experiencias a la recién nacida colectividad de arte feminista en México y posteriormente fue una de las principales promotoras de arte conceptual en este país, no sólo como creadora sino también como estudiosa del tema.

En realidad las artistas feministas eran parte de la generación de Los Grupos. Tenían contacto todo el tiempo y sabían de los trabajos de unos como de otros. En abril de 1983 se abrió la exposición “Propuestas temáticas” cuya característica principal fue proponer temas artísticos novedosos para ellos como artistas. Se llevó a cabo en el museo de arte Carrillo Gil donde participaron Magali Lara y Mónica Mayer con dibujos y fotografías, entre otros artistas plásticos. Además de la vinculación con Los Grupos, debemos tomar en cuenta que los colectivos de arte feminista en México, nacieron por la necesidad de expresar el feminismo en otras formas que no fueran las que anteriormente se habían utilizado como marchas, manifestaciones y mítines políticos. Aunque dentro de esas expresiones es que el arte feminista tuvo pleno auge. Sirvan algunos ejemplos de la actividad de artistas feministas en México para representar las acciones colectivas que las caracterizaron y que se relacionan con las actividades que ya se habían hecho por parte de la generación de Los Grupos.

Mónica Mayer propuso y puso en acción un taller de arte feminista en la Escuela Nacional de Artes Plásticas o San Carlos en 1983, después de haber aprendido el modelo en Estados Unidos. Esto fue con la colaboración de Maris Bustamante y el apoyo de Víctor Lerma, el esposo de Mayer. Y de ése taller de arte feminista nació Tlacuilas y Retrateras. Sin embargo, también reconocemos que hubo otras artistas que fueron cómplices y co-protagonistas del auge del arte feminista mexicano como Magali Lara y Karen Cordero.

Este taller de arte feminista fue una idea de Mayer que se recibió bien en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Carlos. Planeado desde 1982 pero llevado a cabo hasta 1983, tuvo una duración de aproximadamente cinco meses: del 30 de abril al

06 de agosto del mismo¹⁵³. Estaba abierto a mujeres y hombres sin distinción, pero se prefería la asistencia de artistas o personas estudiosas del arte. Fueron sesiones de cada sábado desde las 10:00 a las 13:00 horas en las aulas del recinto antes mencionado. Entre las asistentes podemos mencionar a Ana Victoria Jiménez y a Karen Cordero. Además de nacer en un contexto militante, era parte de la Escuela Nacional de Artes Plásticas que pertenecía a la UNAM (y aún sigue así), donde Mónica Mayer daba el taller de arte feminista, a semejanza de los talleres que impartió Judy Chicago y Miriam Schapiro en Estados Unidos.

Los objetivos del taller eran que los participantes conocieran el trabajo de mujeres artistas del pasado, principalmente de las europeas, norteamericanas y mexicanas, pero también las de su tiempo, así como las causas socio-políticas que afectaron su trabajo. Otro objetivo era que participaran en ejercicios para la creación artística desde la experiencia de ser mujer, o de ser hombre, según su caso. Y el último objetivo era efectuar trabajos artísticos individual y colectivamente¹⁵⁴. Aquí notamos la noción del género como construcción socio cultural en el diseño del taller: la experiencia de ser mujer podría ser una para alguna mujer artista que participara pero otra para distinta participante. No había definición de “qué es ser mujer” o “qué es ser hombre” porque la importancia de dicha experiencia radicaba en lo que la o el participante pudiera decir al respecto y luego expresar en sus obras.

Entre los temas que se trataron en el taller estaba la historia de mujeres artistas europeas y norteamericanas, así como mexicanas de su tiempo. También el arte feminista estadounidense y el europeo además del mexicano. Es interesante notar que se incluyera “lo feminista en el arte- lo personal en el arte – lo político en el arte” como modelo que siguen las artistas feministas y como tema a tratar en el taller, ya que revela la interacción que aquí hemos venido tratando entre la experiencia de las mujeres artistas con su militancia feminista y la visión política del arte que creaban. Así tenemos que al igual que en Estados Unidos, en la Ciudad de México también se teorizó sobre el arte feminista además de crearlo y exponerlo¹⁵⁵.

Podemos decir que hubo –al menos- tres productos tangibles del taller de arte feminista que tratamos. El primero fue la redacción del volumen IX número 33 de la

¹⁵³ AMM: Carpeta: Taller de arte feminista, *Propuesta para curso sobre arte feminista* s/f.

¹⁵⁴ AMM: Carpeta: Taller de arte feminista, *Propuesta para curso sobre arte feminista* s/f.

¹⁵⁵ AMM. Carpeta: Taller de arte feminista, *Propuesta para curso sobre arte feminista* s/f.

revista *fem* intitulado “La mujer en el arte”¹⁵⁶ y que fue un resultado de varias investigaciones y aportaciones tanto de Mónica Mayer como de algunas talleristas y de algunas otras mujeres expertas en el tema. Precisamente Mónica Mayer coordinó éste número en conjunto con las editoras que usualmente trabajaban en *fem*: Mariclaire Acosta, Flora Botton, Anilú Elías, Marta Lamas, entre otras. En la documentación del taller de arte feminista estaba un proyecto de investigación cuyo resultado se preveía publicar en el antes mencionado boletín. El segundo producto fue la conformación del colectivo de arte feminista Tlacuilas y Retrateras que estuvo integrado por Ana Victoria Jiménez, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Karen Cordero, Marcela Ramírez, Isabel Restrepo y Consuelo Almeda, todas asistentes al taller.

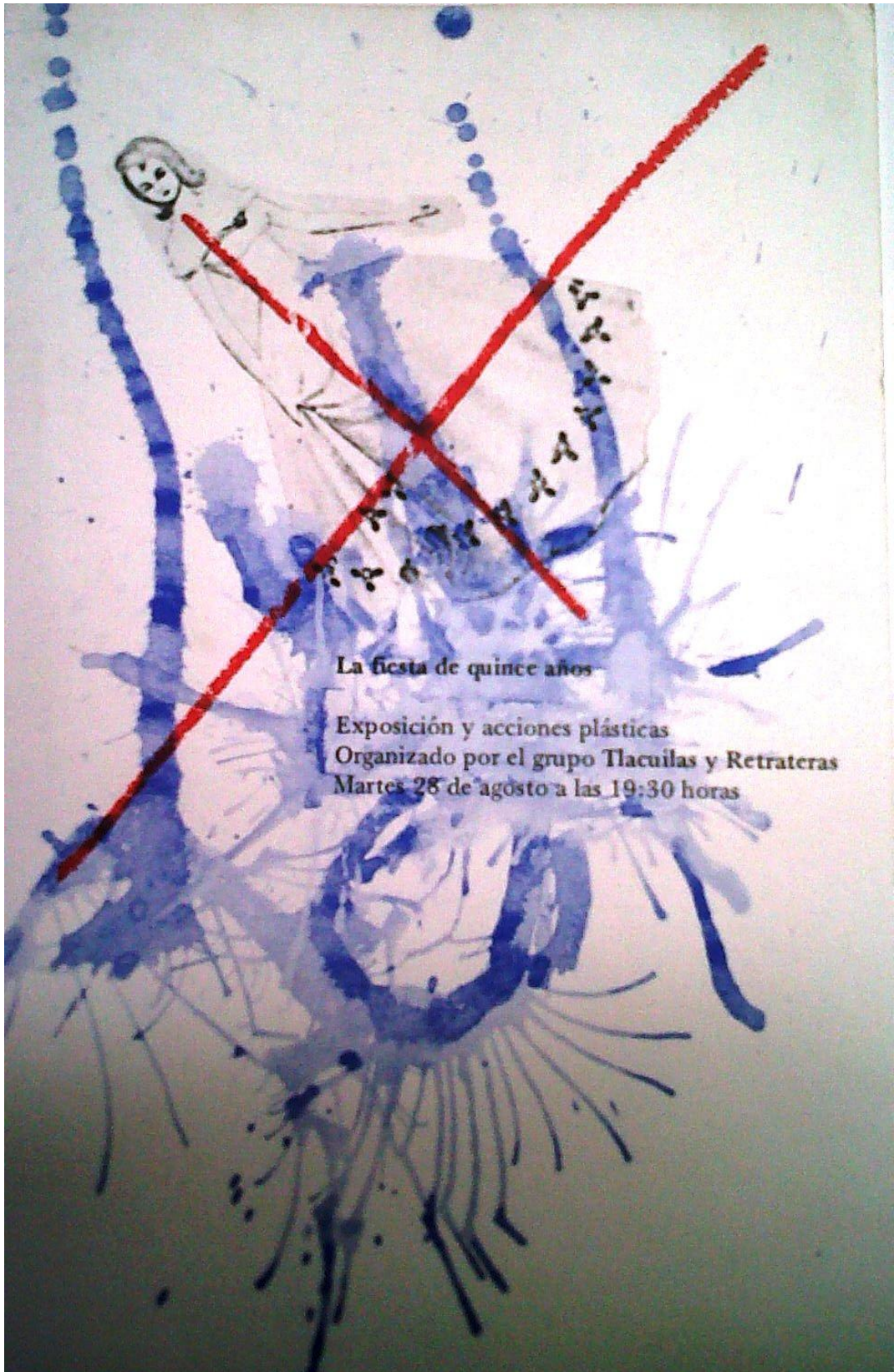
El tercer producto fue un performance que se llevó a cabo al finalizar el taller, el 28 de agosto de 1984 cuyo título era “La fiesta de XV años”. En dicho acto participaron como colectivo Tlacuilas y Retrateras, Polvo de Gallina Negra y Bio-Arte: los tres existentes hasta esa fecha. Además colaboraron otros artistas plásticos como Rubén Valencia Víctor Lerma y Raquel Tibol quien es historiadora y crítica de arte. Fue resultado de una investigación sobre el tema de la fiesta tradicional de XV años que en la Ciudad de México y otras partes del país se lleva a cabo cuando las niñas cumplen aquella edad. En esta investigación, las artistas organizadoras se preguntaban por qué seguía existiendo esta fiesta, qué representaba para las mujeres, para la sociedad, si era herencia de culturas prehispánicas o si eran otros sus antecedentes, entre otras cosas. Para responder a las cuestiones, presentaron fotografías, performances, pinturas y objetos alusivos al tema. Los performances fueron cuatro. El primero fue una alusión a la tradicional bajada de las escaleras de la quinceañera con los chambelanes que se amenizó con la marcha “Sopa inglesa” y el vals “La trenza”, éste fue realizado por Tlacuilas y Retrateras con colaboración de algunos varones. El segundo fue presentado por Bio-Arte y se tituló “Nacida entre mujeres”: tres mujeres enseñaban a una niña a comportarse a manera de títere. El tercero fue ejercido por Mónica Mayer, Víctor Lerma y Rubén Valencia cuyo título fue “Las ilusiones y las perversiones” que recordaba el hecho de que la fiesta de los quince años también es el momento de mostrar la sexualidad de las mujeres y ofrecerla como tal. Se veía un chambelán arrebatándole el

¹⁵⁶ HM: *fem* Vol. IX Núm. 33 “La mujer en el arte” (abril-mayo 1984), México, Df.

vestido a la recién cumpleañera, teniendo ambos sus genitales simulados por fuera de la ropa y después de tener contacto el varón hace que sangre la mujer, se hace un camino de líquido para llegar a un frasco con semen: ahí atrás se ve una pareja besándose apasionadamente y de fondo se escuchó la canción “haciéndote el amor”. El tercer performance se llamó “Espejo-Espejito” y en él los organizadores simulaban una fiesta donde pedían aplausos entre el público, fue en el que más participación hubo con los espectadores¹⁵⁷.

Anexo: Invitación para el evento “La fiesta de los XV años” (AAVJ: Caja 17, Carpeta “Arte feminista”)

¹⁵⁷AAVJ, caja 17, Carpeta. Arte feminista, “Evento Bio-Arte”, “Resumen Evento Plástico: Vestido XV años”, s/f.



Así como en la generación de Los Grupos se llegó a crear colectividad a partir de la creación individual, de la misma manera se hizo en el arte feminista. Un ejemplo es esto que hemos expuesto sobre el taller: ya que abrió la pauta para la teorización y revisión del arte feminista –que de hecho apenas estaba surgiendo en México- y que provocó algunas consecuencias para su posterior desarrollo.

Como vemos, los antecedentes del arte feminista se pueden rastrear hasta el movimiento estudiantil de 1968 y las presentaciones esporádicas y efímeras de Alejandro Jodorowsky, pero tienen sus influencias más directas como Los Grupos en la década de los setenta y los ochenta. Todo para ir conformando el proceso histórico de los colectivos de arte feminista, que no sólo tuvo que ver con los antecedentes ya mencionados, sino también con un activismo feminista muy fuerte que se hizo presente con cada vez más vigorosidad a partir de los últimos años de la década de los setenta.

Capítulo 5. Arte feminista en México.

En este capítulo analizaremos de lleno algunas de las formas del arte feminista que existieron en la Ciudad de México de 1983 a 1993. Esto porque consideramos que es el periodo del auge del arte feminista mexicano, aunque incluiremos algunos antecedentes que fueron importantes debido a que marcaron la pauta de la posterior creación de arte feminista. Además, lo relacionaremos con el arte feminista estadounidense de la misma época y sus antecedentes. Nos enfocaremos a dos de los colectivos de arte feminista que existieron en la Ciudad de México, pero no descartaremos algunas otras manifestaciones de este arte que no se dieron dentro de dichos colectivos, por ejemplo lo que se hacía en las marchas, en las protestas públicas y en las distintas formas que utilizaron las feministas –no necesariamente artistas- para hacer visibles sus demandas.

5.1 Personal y político: el arte feminista.

Como lo dijimos en la introducción de esta tesis, el arte feminista es la expresión artística de la militancia que buscaba la visibilidad del feminismo en las representaciones estéticas. Si bien estas representaciones estaban fuera de los cánones, eran manifestaciones históricamente situadas en un contexto político donde el feminismo fue la ideología emanadora. Según Suzanne Lacy y Leslie Labowitz el arte feminista “Por el hecho de ser la expresión de una experiencia oprimida y escondida, siempre, de hecho, será político”¹⁵⁸. Así, se fueron constituyendo sujetos femeninos específicos que en este caso fueron las artistas feministas mexicanas que tenían ciertas características particulares¹⁵⁹. Estas características fueron que eran mujeres de clase media o alta, con acceso a educación superior e incluso posgrados en el extranjero. Sus intereses estaban fijados en la visibilidad de la opresión femenina a través del arte. Sus creaciones artísticas eran parte de su militancia como feministas. Sólo que, a diferencia de las estadounidenses que aquí mismo hemos tratado, tenían preocupaciones relacionadas a sus congéneres en México. Aunque tenían contacto con el vecino país del norte, ellas crearon a partir de lo que veían en su entorno mexicano.

¹⁵⁸ AMM: Caja 17, Carpeta Taller de arte feminista, s/f. Recorte: Suzanne Lacy y Leslie Labowitz en “Women and violence” en *Heresies*, no. 6.

¹⁵⁹ ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta” p. 543

El arte feminista estaba estrechamente relacionado con la crítica que el feminismo de la segunda ola le hizo a los discursos de género tradicionales, que encerraban a las mujeres en el espacio doméstico y las relegaban a la maternidad como único fin. Sirva como ejemplo el artículo que en 1982 se publicó en *fem* y cuya autora habló de que el arte estaba plagado de lo que ella llamó machismo y que por eso había servido para representar ideales, virtudes y anhelos prioritariamente masculinos.¹⁶⁰ Lo primero que se hizo para tratar de revertir el hecho de que los hombres eran los únicos partícipes y protagonistas del arte fue introducir el estudio de las mujeres en el mismo ámbito. No es que antes no se hayan tratado los temas de las mujeres o que las propias mujeres no hayan hecho arte, pero durante la década de los ochenta fue la primera vez que esto se hacía de una forma que se proponía revolucionar la creación de las artes iniciando con la inclusión de las mujeres y la temática del género en el mundo artístico. Al menos así lo fue en la Ciudad de México y en algunos otros lugares del país, siguiendo de muchas maneras lo que en Estados Unidos se había hecho y se seguía haciendo para ese tiempo.

Esta forma de hacer arte, que fue feminista, tenía como centro la crítica a los roles de género y a todo lo que se construía alrededor de los mismos. Fue su contenido político el que le dio una particularidad importante de la que hemos estado hablando. Las formas fueron muy variadas y aquí vamos a mencionar algunas de ellas. Entonces, al igual que en Estados Unidos, en México las artistas feministas tomaron autoconciencia de sus experiencias como mujeres para posicionarse social y políticamente y aplicar esas experiencias con otras mujeres, manteniendo la frase más famosa del feminismo de la segunda ola: “Lo personal es político”.¹⁶¹

Hemos dicho anteriormente que otra característica del arte feminista es que se relacionó más con el significado de las creaciones que con la forma de las mismas. En una nota del periódico *unomasuno* de la Ciudad de México, se dijo en 1984 que el arte feminista no era “ni moda ni estilo, es simplemente ‘un instrumento de lucha’”¹⁶². Esta fue la primer definición que se tuvo puesto que las artistas militaban dentro del feminismo y lo veían como una expresión más del mismo, así como su participación

¹⁶⁰ HN: Rosales y Jaime, “El machismo en el arte” en *fem* Vol. VII. Núm 23, (junio-julio 1982), Sección Artes Plásticas.

¹⁶¹ BROUDE, *The power of feminist art*, p. 12.

¹⁶² AVJ: Caja 17, Carpeta Arte feminista s/p. Recorte:Malvido, “El arte feminista, ni moda ni estilo; es simplemente un ‘instrumento de lucha’” en *unomásuno*, (viernes 2 de marzo de 1984).

política en marchas, la lucha por las demandas que tenían y el hecho de salir a la calle hablando de sus derechos. En ése año se encontraban activos los tres colectivos de arte feminista y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (o San Carlos) seguía vigente el taller con la misma temática. Sus creaciones estaban relacionadas con el contenido político del feminismo, no tanto con las formas, por eso eran muy variadas y llegaban a trastornar lo que antes se definía como arte; con performances, exposiciones de fotografías de desnudos, o la fiesta de XV años, como lo veremos posteriormente.

Las artistas feministas, así como las feministas que no eran artistas, veían el sexismo como un problema al interior del arte. Tanto en la visión que se hacía de la historia del arte, como en la forma de exponerlo y venderlo. Es por eso que en una nota del mismo año de 1984, anunciaba una exposición de arte feminista que se llevó a cabo a inicios de ese año cuyo título era “Cabellos largos ideas cortas”. Allí se habló del arte feminista en cuestiones metodológicas. En ella se afirmaba que en el arte feminista “no se comparte un estilo o técnica, sino una problemática en común”¹⁶³. Esta problemática tenía que ver con lo que ellas denunciaban como sexismo, puesto que la expresión del título de la exposición tenía que ver con el prejuicio de la relación entre el aspecto físico y el poco intelecto atribuido a las mujeres en general. Dicha muestra se llevó a cabo en el Instituto Anglo-Mexicano de la Cultura¹⁶⁴. Ahí no sólo incluyó arte plástico feminista, sino también cine y talleres de trabajo para mujeres. Lo inauguró la escultora Helen Escobedo, quien, como dijimos anteriormente, fue la única artista mujer que participó en el proyecto “Espacio Escultórico” de Ciudad Universitaria, y también tuvo participaciones en algunos colectivos de arte de los setentas y ochentas. (Véase anexo 1 con el cartel del evento). En esa misma nota se dijo que “las mujeres muestran a través de su obra una perspectiva política. Lo característico en ellas es que las artistas comparten la idea de la transformación de las condiciones en que se ha desenvuelto la vida de las mujeres y al mismo tiempo recuperan su propia historia, mediante el empleo del arte como un instrumento más en esa lucha”¹⁶⁵

Cartel de la exposición “Cabellos largos, ideas cortas” en el Anglo Mexicano de Cultura en febrero de 1984. (AAVJ: Caja 17, Carpeta “Arte feminista”)

¹⁶³ AVJ: Nota de *Excélsior*, Sección 4-B s/p (lunes 20 de febrero de 1984).

¹⁶⁴ Entonces ubicado en la calle Antonio Caso número 127 en la Colonia San Rafael de la Ciudad de México

¹⁶⁵ AVJ: Nota de *Excélsior*, Sección 4-B s/p (lunes 20 de febrero de 1984).



Habría que hablar también de las aportaciones del arte feminista al mundo artístico. Hemos dicho que el arte feminista estadounidense aportó en términos conceptuales al arte de su tiempo y su contexto, haciendo críticas al arte que consideraban sexista e iniciando lo que se consideraría el post-modernismo en el ámbito artístico internacional. También obligó al arte estadounidense de las últimas décadas del

siglo XX a incluir en sus exposiciones y distintas instituciones las creaciones de las feministas y de mujeres artistas con temáticas que criticaban los discursos de género.

En México, y más concretamente en su capital, se hizo algo muy semejante a lo que las estadounidenses habían hecho unos años atrás, pero también diferente por ser otras las protagonistas. Todo esto con las respectivas adaptaciones al contexto mexicano, específicamente el capitalino. Según la experiencia de Maris Bustamante era difícil ser mujer en México por las adversidades familiares, sociales, políticas, económicas y culturales que se sustentan en la sumisión y el dominio sobre ellas mismas¹⁶⁶. Y más difícil era ser mujer, artista y feminista, por eso tuvieron que ir en contra de muchas adversidades. Mónica Mayer ha hecho referencia constante en sus exposiciones y conferencias a estos obstáculos también y ha tomado como argumento principal que si era difícil ser artista y mujer, lo era aún más siendo feminista porque todas las puertas del mundo artístico se les cerraban, incluso entre sus compañeros varones con ideologías de izquierda.

Esas dificultades que pasaron las artistas feministas en México estaban por todos lados. No solamente era difícil exponer en museos o galerías, sino que incluso entre las mismas artistas existía el miedo a que se les llamara feministas porque entonces se les podía limitar en su ámbito profesional. También estaba el hecho de que no se entendieran los objetivos del arte feminista y se creyera que sólo era una forma burguesa o elitista que mujeres de clase media tenían para expresar descontentos que sólo a ellas les molestaban.

Por otro lado, hemos dicho que una de las principales características del feminismo de la segunda ola fue la colectividad. Es decir, que se formaron colectivos de mujeres para tomar conciencia sobre su situación social y para pensar en soluciones a sus problemas. Vimos el ejemplo de la creación del libro *Our Bodies, Our Selves* en Estados Unidos; en ése caso algunas mujeres se reunieron para hablar de problemas de salud principalmente y de sus experiencias en el tema. De esa misma manera ocurrió con el arte feminista. El arte feminista estuvo basado en las vivencias personales, en los problemas cotidianos con los que tenían que lidiar. Además, pensaron en soluciones que muy pronto llevaron a la práctica.

¹⁶⁶ BUSTAMANTE, Maris, "PIAS para los impíos: Grupo Polvo de Gallina Negra. 1983-1993" [en línea] [citado el 25 de febrero de 2014]: <http://www.arts-history.mx/blog/index.php/component/k2/item/564-grupo-polvo-de-gallina-negra-1983-1993>

El fenómeno de la generación de Los Grupos de la que hemos hablado anteriormente permaneció hasta mediados de la década de los ochenta¹⁶⁷. En ese contexto de la colectividad que ya se tenía entre Los Grupos, el arte feminista fue posible. De igual modo el feminismo de la segunda ola también había formado grupos, por ejemplo los de autoconciencia que ya hemos mencionado. También fue importante el antecedente del movimiento estudiantil que reunió intereses en común incluso en el ámbito artístico, y así se pudo dar la colectividad del arte feminista. La conciencia política en las creaciones artísticas feministas tenían los antecedentes de la colectividad de las ideologías de izquierda que desde 1968 se cocinaban en el país y que eran adaptaciones de lo que las artistas feministas estadounidenses hicieron.

Pero a diferencia de la generación de Los Grupos donde las mujeres eran minoría, en el arte feminista se dio una creciente conciencia de género que cuestionaba los roles que debían ejercer las mujeres y los hombres en la sociedad. Además, hubo una participación visiblemente mayoritaria de mujeres en los talleres de arte feminista y los colectivos¹⁶⁸. Se podría decir que las aportaciones del arte feminista mexicano al arte mexicano en general se encierran en los siguientes puntos: la crítica a los discursos de género existentes, es decir, a la subordinación de las mujeres frente a los hombres, a su supuesto carácter doméstico y maternal, así como a la anulación del placer sexual de las mismas. Otra es la autorrepresentación y autoconciencia de las mujeres artistas que lo creaban y el tipo de arte que estaban haciendo, uno conceptual o alternativo, en el que el significado de la creación vale más que la forma en que se presenta. En pocas palabras fue un arte no tradicional y de subversión política explícitamente feminista¹⁶⁹. Entonces, la posición política de las artistas fue lo que hizo que sus creaciones se denominaran feministas. Tal vez lo más radical del arte feminista, como dice Laura Cottingham, es que refutó la idea de que el arte fuera neutral, universal o propiedad exclusiva de los hombres¹⁷⁰.

Si las mujeres no se habían hecho naturalmente –parafraseando a Simone de Beauvoir¹⁷¹– se podían entonces hacer y deshacer las construcciones culturales de las

¹⁶⁷ VILLEGAS Gladys, “Los Grupos de Arte feminista en México” [en línea] [citado el 22 de febrero de 2014]: <http://gladysvillegasm.wordpress.com/2008/07/30/los-grupos-de-arte-feminista-en-mexico/>

¹⁶⁸ SERRANO, “Temáticas de género y arte feminista...”, pp. 245.

¹⁶⁹ SERRANO, “Temáticas de género y arte feminista...”, p. 249.

¹⁷⁰ COTTINGHAM, en *The power or feminist art*, p. 276.

¹⁷¹ BEAUVOIR, *El Segundo sexo*.

mujeres y todas las estructuras sociales en las que se encontraban sometidas. Al menos así lo pensaron muchas artistas feministas que con sus creaciones denunciaron al sexismo y propusieron a través de sus herramientas un feminismo que se introdujo en el mundo del arte y que hizo mucho ruido con lo que antes se había dicho y hecho de las mujeres.

5.2 Las expresiones artísticas del feminismo en la Ciudad de México.

En México, el auge del arte feminista fue en la década de los ochenta del siglo XX por su actividad creciente. Coincide con la instauración del taller de arte feminista creado por Mónica Mayer, del cual, como dijimos anteriormente, nació el colectivo *Tlacuilas y Retrateras*. Fue durante el mismo año en que se formó el colectivo *Polvo de Gallina Negra* y *Bio-Arte*, es decir 1983.

Sin embargo, hubo manifestaciones artísticas feministas anteriores al taller en cuestión. Por ejemplo, del 12 al 21 de septiembre de 1978 se organizó una muestra colectiva que se llamó feminista en la Galería Contraste de la Ciudad de México¹⁷². En aquella muestra participaron Rosalba Huerta, Magali Lara, Yolanda Andrade, Mónica Mayer, Esperanza Balderas, Mayra Núñez, Ana Victoria Jiménez, Concepción Lozada, Hilda Rodríguez, Jackie y Carolia Paniagua¹⁷³. Fue una de las primeras exposiciones en la Ciudad de México que se denominaba feminista y que demostraba el carácter político de este arte. En esta exposición lo más importante fue el fondo de las obras: que todas tuvieran un contenido feminista claro. Las obras eran plásticas y todas de diferentes formas: ejemplificaban lo que decimos del arte feminista de este tiempo, pues se preocupaban más por el contenido que por cómo representarse. Sin embargo, por ser pionera en el tema, vale la pena mencionarla relacionándola con las que posteriormente surgieron, ya que con el paso del tiempo hubo mayor y mejor organización de este tipo de exposiciones, lo cual condujo a una apertura incluso institucional al arte feminista.

Maris Bustamante relató que en 1978 le impresionó la instalación de arte feminista llamada “El tendedero” que hizo Mónica Mayer. En esta instalación había un tendedero en el que colgaron papeles con pinzas de madera donde estaban las experiencias de mujeres que habían respondido a la cuestión: “Como mujer, lo que más

¹⁷² Entonces ubicada en Insurgentes Sur número 32, a media cuadra de la avenida Reforma.

¹⁷³ AVJ, Caja 17, Carpeta Arte feminista, folleto *Muestra colectiva feminista* (septiembre 1978)

detesto de la Ciudad es...” entre las respuestas más recurrentes se encontraban la violencia doméstica, la falta de respeto, el hostigamiento sexual y en general las discriminaciones que sufrían las mujeres en todos los ámbitos de su vida cotidiana.¹⁷⁴ En esta exposición se conjugaron varias temáticas que fueron innovadoras y al mismo tiempo controversiales para la época. En primer lugar ponía de manifiesto las experiencias de mujeres que no eran artistas y lo hacía de manera artística. Es decir, transformaba la vivencia de mujeres en arte. En segundo lugar hablaba de las dificultades ciudadanas de ser mujer, en concreto en el espacio de la Ciudad de México. Pasó algo muy interesante que puso en práctica –sin haberlo planeado– una de las características del arte feminista. Hizo que muchas de las mujeres que presenciaron la obra dialogaran con ella y la intervinieran. Algunas de las que estaban en la exposición anotaron sobre lo que ya estaba escrito sus propias experiencias: tomaron los mismos papeles que ahí estaban para relatar sus inconformidades con la ciudad. Esto es algo que ha narrado en varias ocasiones Mónica Mayer, a quien le sorprendió la reacción de estas mujeres. Sin embargo, esto habla de que la obra llegó a la conciencia y experiencia de algunas mujeres puesto que el tema era algo cotidiano y familiar para ellas. Así era el arte feminista: un contenido que se tomaba de la experiencia personal de las mujeres para llevarla a la reflexión y a la crítica en términos artísticos.

En la misma exposición donde se encontraba “El tendedero” y justo enfrente, se expuso una obra de Pola Weiss. Esta obra era un video que se proyectaba constantemente. Pola Weiss fue la primera artista mexicana que incursionó en el videoarte. Ella nació en la Ciudad de México en 1947 y murió en 1990¹⁷⁵. Después de hacer la licenciatura en Comunicación en la Universidad Nacional Autónoma de México, realizó algunos otros estudios en diferentes países de Europa y cuando regresó a México puso en práctica diversas técnicas para filmar videos en términos artísticos, las cuales ya se estaban haciendo en otras partes del mundo.

¹⁷⁴ BUSTAMANTE, Maris, “PIAS para los impíos: Grupo Polvo de Gallina Negra. 1983-1993” [en línea] [citado el 25 de febrero de 2014]: <http://www.arts-history.mx/blog/index.php/component/k2/item/564-grupo-polvo-de-gallina-negra-1983-1993> p. 1

¹⁷⁵ La vida y obra de Pola Weiss ha sido escasamente estudiada. Apenas en el año 2012 sus herederos donaron su archivo a la UNAM: Christian Gómez, “El archivo de Pola Weiss a Arkheia” consultado el 04 de junio de 2014 <http://www.cultura.unam.mx/index.html?tp=articulo&id=3623&ac=mostrar&Itemid=&ct=322&titulo=el-archivo-de-pola-weiss-a-arkheia&espCult=muac>

Hasta aquí podemos hablar de que se ejemplifica lo que hemos dicho del feminismo de la segunda ola: experiencias personales de mujeres y creación hecha en el espacio urbano. En tercer lugar recreaba un escenario al parecer cotidiano como es un tendedero pero que al mismo tiempo revolucionaba al arte, utilizando herramientas no comunes en el espacio artístico. Así como ésta exposición hubo muchas más que reunía las anteriormente citadas características y algunas más, dándole el carácter feminista; dentro y fuera de colectivos.

En 1979 se realizó un encuentro sobre Feminismo, Mujer y Arte en el Estado de Morelos, los días 15 y 16 de diciembre. Se convocó a una reunión para quienes no contaban con transporte personal en la Ciudad de México saliendo desde San Ángel el 15 de diciembre a las 9:30 horas y se regresarían en el mismo transporte al día siguiente a las 19:00 horas para llegar al mismo lugar de partida. Esto con un costo de cuatrocientos pesos que incluía alimentos y albergue, aunque según la invitación había que llevar bolsa de dormir.¹⁷⁶ En dicho encuentro se buscaron propósitos que estaban encaminados a lo que hemos tratado aquí. Entre ellos, hablar de un arte hecho por mujeres que se había olvidado en la historia, saber qué arte feminista se estaba haciendo y con qué fines así como abrir un espacio para las mujeres asistentes y sus creaciones. Fue el primer encuentro académico mexicano que tomó como objetivo el análisis del arte en términos feministas y con la experiencia de ser mujeres. Anteriormente se habían hecho análisis parecidos pero no con la intervención del feminismo. Se asemejó a lo que en Estados Unidos ya se había hecho: programas de estudio de arte feminista incluso en Universidades.

También en este año de 1979 se llevó a cabo un mitin el día de la madre (10 de mayo) en la ciudad de México para denunciar las muertes causadas por abortos clandestinos. Alrededor de una centena de mujeres llegaron al monumento a la madre y ahí algunas artistas feministas representaron con sus cuerpos, pancartas, utensilios y herramientas de arte a la maternidad y sus denuncias contra las muertes de mujeres. Se hizo un mitin el 20 de octubre frente al Hemiciclo a Juárez: “alegre, amenizado por canciones feministas alusivas al aborto que el público coreó y palmeó”¹⁷⁷. Sin duda en estas convocatorias de manifestación pública feminista, el arte tomó parte importante

¹⁷⁶ AVJ: Caja 17, Carpeta Arte feminista. Folleto *Feminismo, mujer y arte*.

¹⁷⁷ HN: Lamas, “Cuarta Jornada sobre el aborto” en *fem*, Volumen III, No. 11, (Noviembre-Diciembre 1979), pp.85

del contingente. Si bien no fue un arte reconocido, sino más bien improvisado, hoy en día podemos ver que sí fueron expresiones artísticas que apoyaban la causa feminista.

Dos de los temas más recurrentes en el arte feminista fue la maternidad y al mismo tiempo el aborto, que van íntimamente relacionados. Algunas artistas feministas ayudaron a la representación de esos temas durante las acciones feministas que se dieron en México. Por ejemplo, en Ciudad Nezahualcóyotl en el mismo año de 1979 se realizaron “4 presentaciones de un “sketch” teatral sobre aborto, seguidas de un debate con el público, en mercados populares como la Merced, Jamaica, San Juan y Coyoacán; la presentación de la película sobre aborto “Cosas de Mujeres” de Rosa Marta Fernández; conferencias y debates en unidades habitacionales populares; mesas redondas y discusiones en planteles universitarios y en librerías; un espectáculo musical de “Las leonas” en la UNAM de Xochimilco; discusiones en el seno de las organizaciones sindicales y la participación en un Simposio sobre Aborto, organizado por los estudiantes de la Facultad de Medicina de la UNAM”¹⁷⁸. Esto fue en el marco de la cuarta jornada sobre el aborto que el Movimiento de Liberación de las Mujeres (MLM) organizó. La presencia del arte feminista incluso en estos eventos de concientización sobre el tema del aborto fue muy importante ya que ayudó a visibilizar de manera más lúdica y clara la forma en que las demandas feministas iban tomando cauce.

Sin duda 1979 fue un año prolífico para el feminismo mexicano. Del 16 al 21 de diciembre el país fue sede del IV congreso mundial de sexología, durante la cual se realizó la “organización Internacional de Feministas formada en el LV Congreso Mundial de Sexología” algunas de las conocidas feministas que participan fueron: Dulce María Pascual y Concepción Fernández Cazalis, quienes hicieron declaraciones públicas sobre la orientación individualista, mecanicista y reaccionaria de este evento, abogaron por decir que “un enfoque de la sexualidad que no cuestione las relaciones de poder es totalmente absurdo”¹⁷⁹. Es por esto que podemos decir que a partir de este año ya se visibiliza la problemática del género en las demandas feministas, de una manera teórica y directa que trató de incidir en la práctica. Esta visualización del género

¹⁷⁸ HN: Lamas, “Cuarta Jornada sobre el aborto” en *fem*, Volumen III, No. 11, (Noviembre-Diciembre 1979), pp.85

¹⁷⁹ HN: *fem*, volumen III, número 12, pp. 96

también estuvo presente en la creación de las obras de las artistas feministas como hemos visto anteriormente y como seguiremos ejemplificando.

El cine fue otro de los rubros en los que el arte feminista también incursionó. En 1980 se dio un curso sobre cine producido por mujeres bajo el auspicio del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM¹⁸⁰. Aunque no tenía que ver con algunos trabajos que ya se habían hecho como el de Pola Weiss, este curso representó la apertura en un espacio académico al análisis del cine desde la perspectiva de las mujeres. Otra vez la experiencia personal de las mujeres se convirtió en el eje central del estudio, cosa que fue completamente nueva y se dio gracias a los cuestionamientos feministas.

En 1981 se preparó la instalación colectiva de arte con Magali Lara, Rowena Morales, Maris Bustamante, Adriana Siemenson y Mónica Mayer en el Foro de la Mujer en el Festival de Oposición realizado por el Partido Socialista Unificado de México. También en ese mismo año fue la exposición de Maris Bustamante titulada “¡Caliente-Caliente!” en el Museo de Arte Moderno (donde critica la postura de Freud sobre la envidia del pene y se pone un pene en la cara como nariz). En abril se abrió la exposición “Propuestas temáticas” en el museo de arte Carrillo Gil donde participaron Magali Lara y Mónica Mayer con dibujos y fotografías, entre otros artistas plásticos. El 12 de julio llegó a México Karen Cordero, artista feminista que formaría parte de “Tlacuilas y Retrateras”, de quien hablamos líneas atrás.

Polvo de Gallina Negra se formó en junio de 1983. Lo conformaron en un inicio Mónica Mayer, Maris Bustamante y Herminia Dosal. Sin embargo, ésa última se separó poco tiempo después y sólo quedaron Mayer y Bustamante¹⁸¹. También fue el colectivo que más larga vida tuvo y por lo tanto más creaciones realizó. Terminó sus actividades hasta 1993, contando con 10 años de existencia¹⁸². Bustamante relató que para crear el colectivo reunieron a unas sesenta mujeres artistas conocidas de ella y de Mayer en el

¹⁸⁰ AVJ: Nota de periódico *unomasuno*, (26 de octubre de 1980)

¹⁸¹ AVJ: Caja 17, Carpeta Arte Feminista, *Acta de fundación del colectivo Polvo de Gallina Negra* (s/f)

¹⁸² Según el material en el Archivo de AVJ y en el personal de Mónica Mayer donde se encuentran las actas de fundación de Polvo de Gallina Negra y la inauguración del taller de arte feminista en San Carlos, “Polvo de Gallina Negra” fue el primer colectivo de arte feminista, al cual le siguió “Tlacuilas y Retrateras”.

departamento de la segunda en la Ciudad de México.¹⁸³ Según este relato de Bustamante, la reunión fue “sabrosa, pero no tan fructífera” puesto que ninguna de las participantes decidió unirse al colectivo que pensaban formar como artistas feministas. Las razones giraban en torno a la argumentación de que ser mujeres no les implicaban problemas para ser artistas, y que definirse como feministas las limitaría en sus creaciones y al mismo tiempo les podría cerrar puertas que poco a poco habían logrado abrir como profesionistas del arte.

Según los objetivos expresados en el acta de fundación de Polvo de Gallina Negra, sus principales ejes de trabajo serían “cambiar la imagen de la mujer en los medios masivos de comunicación; hacer exposiciones-rescate de mujeres artistas”¹⁸⁴ y hacer valer sus opiniones en su medio de las artes contemporáneas¹⁸⁵. Se llamó así porque ése polvo se vendía en los mercados populares de la Ciudad de México como protector contra lo que llaman mal de ojo y en este caso quisieron convertir el polvo en un protector para las artistas feministas que ya sufrían de las adversidades en su ámbito profesional. Realizaron veintiocho grandes proyectos y alrededor de ochenta eventos entre los cuales figuran las conferencias, exposiciones, manifestaciones, textos, participaciones en televisión, radio, periódicos y revistas así como arte correo, curadurías y sobre todo performances¹⁸⁶.

Una de las reflexiones más valiosas que hicieron las integrantes de Polvo de Gallina Negra es que no se habían reconocido los trabajos artísticos de las feministas en la historia del arte mexicano, al menos no con la fuerza con que otros trabajos de la misma época se hicieron por varones. Incluso hoy en día es difícil encontrar esos acercamientos en términos históricos al arte feminista en la historia del arte mexicano. Hasta en los trabajos más recientes se nota esta ausencia, por ejemplo en el catálogo de la exposición “La era de la discrepancia” dedicado al arte hecho desde 1968 hasta la

¹⁸³ BUSTAMANTE, Maris, “PIAS para los impíos: Grupo Polvo de Gallina Negra. 1983-1993” [en línea] [citado el 25 de febrero de 2014]: <http://www.arts-history.mx/blog/index.php/component/k2/item/564-grupo-polvo-de-gallina-negra-1983-1993>.

¹⁸⁴ AVJ: Caja 17, Carpeta Arte Feminista, “Acta de fundación del colectivo Polvo de Gallina Negra” (s/f)

¹⁸⁵ La misma información se encuentra en el texto anteriormente citado BUSTAMANTE, Maris, “PIAS para los impíos: Grupo Polvo de Gallina Negra. 1983-1993” [en línea] [citado el 25 de febrero de 2014]: <http://www.arts-history.mx/blog/index.php/component/k2/item/564-grupo-polvo-de-gallina-negra-1983-1993>.

¹⁸⁶ BUSTAMANTE, Maris, “PIAS para los impíos: Grupo Polvo de Gallina Negra. 1983-1993” [en línea] [citado el 25 de febrero de 2014]: <http://www.arts-history.mx/blog/index.php/component/k2/item/564-grupo-polvo-de-gallina-negra-1983-1993>

década de los noventa, apenas menciona en un solo párrafo a los colectivos de arte feminista y al único que nombra es a Tlacuilas y Retrateras, que no fue el único que existió. Lo que más se puede encontrar sobre el tema ha sido hecho por las mismas artistas feministas y contemporáneas. Por eso el objetivo posterior tanto de Maris Bustamante como de Mónica Mayer fue escribir su propia historia.

Polvo de Gallina Negra llevó a cabo en 1983 su proyecto titulado “Las mujeres artistas o se solicita esposa” en la Biblioteca de México. En dicho proyecto se incluía una instalación y un performance con el tema del trabajo doméstico. Al mismo tiempo, reunía 36 conferencias que Maris Bustamante y Mónica Mayer dieron en diversas instituciones educativas en el Estado de México y D.F. con el mismo título. Fue un acercamiento a un público muy particular, pues no era para otras mujeres o feministas como lo habían hecho anteriormente, sino que era dirigido a niños en sus escuelas, ya que las de Polvo de Gallina Negra tenían como objetivo re-educar en la crítica a los roles tradicionales de género.

En 1987 inició el proyecto de Polvo de Gallina Negra titulado “¡Madres!” que incluyó varios performances y presentaciones en diversos lugares con algunas exposiciones de arte plástico durante varios meses. Como era característico del arte feminista, en este proyecto se tomó como prioridad la experiencia de ambas artistas que de hecho para ése tiempo eran madres de dos pequeñas niñas. Mayer y Bustamante afirmaron que creían en el parto por el arte y se habían embarazado para investigar a fondo el tema que les interesaba, apoyadas por sus respectivos esposos.¹⁸⁷ El tema era la maternidad, ellas proponían que fuera libre y personal de cada mujer. En junio de 1987 Polvo de Gallina Negra presentó “Madre por un día” en el programa de televisión “Nuestro mundo” dirigido por Guillermo Ochoa en Televisa, es decir, televisión comercial abierta en el canal 2¹⁸⁸. Este performance que al parecer fue malentendido incluso por el presentador de televisión en cuestión, fue importante para el arte feminista mexicano, ya que se le había abierto la puerta del medio de comunicación masivo más importante del país¹⁸⁹. En dicha presentación Maris Bustamante llevó las riendas de la entrevista y obtuvo mayor atención de los presentes. Mayer relató que la

¹⁸⁷ “Obra ‘¡Madres!’ de Polvo de Gallina Negra” Comentarios [en línea] [citado el día 28 de febrero de 2014] : <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1211>

¹⁸⁸ <http://www.pintomiraya.com/en/collections/69-polvo-de-gallina-negra.html>

¹⁸⁹ VILLEGAS “Los grupos de arte feminista en México” [en línea] [citado el día 09 de mayo de 2014] <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/192/2/2006137P45.pdf>

reacción del público no se hizo esperar; muchos hombres ofendidos porque al presentador le habían puesto una panza de embarazo y la mayoría de las mujeres fascinadas con la representación¹⁹⁰.

Al siguiente año finalizó el proyecto “¡Madres!”. Polvo de Gallina Negra también participó en los festejos conmemorativos del día de la madre con un proyecto de arte plástico titulado “Tres madres para un desmadre” que constaba de varias intervenciones con performances en varios lugares. El primero en una casa particular de la Colonia Narvarte de la Ciudad de México en el que participaron 29 artistas plásticos y se llamó “Madre sólo hay una. Las mujeres brujas y madres”. La segunda fue en el museo de las Culturas Populares con el “Performance Gráfico para una madre”. La tercera fue en el programa de televisión que conducía Patricia Berumen en el canal 7 de Imevisión, fue un performance titulado “Contra el arquetipo de la madre”. Era la segunda vez que Polvo de Gallina Negra presentaba en televisión y que sus integrantes eran recibidas con proyectos de arte feminista. Estas intervenciones televisivas fueron muy importantes para el arte feminista mexicano, ya que daban difusión masiva de sus creaciones. En general, la postura de Polvo siempre fue ver a la maternidad como una elección libre. La crítica que hacían era vinculada a la maternidad impuesta obligatoriamente y ellas hablaban desde su experiencia de ser madres: tal cual hemos dicho una de las características de la segunda ola del feminismo.

Anexo:

Acta de fundación del colectivo Polvo de Gallina Negra (AAVJ: Caja 17, Carpeta “Arte feminista”)

¹⁹⁰ Obra ‘¡Madres!’ de Polvo de Gallina Negra” Comentarios [en línea] [citado el día 28 de febrero de 2014] : <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1211>

GRUPO DE ARTISTAS FEMINISTAS "POLVO DE GALLINA NEGRA"

El grupo Polvo de Gallina Negra se formó en junio de 1983, siendo así el primer grupo de artistas feministas en México. Su objetivo principal es el de cambiar la imagen tradicional de la mujer, analizando y criticando los estereotipos sexistas y proponiendo alternativas visuales en éste terreno.

Convencidas sus integrantes del uso y abuso que ésta sociedad perpetúa en contra de la mujer por medio de las imágenes, están dispuestas a utilizar sus armas (las artísticas en primer lugar y otras cuando sea necesario) para defenderse.

Como consecuencia de los objetivos planteados, nos apropiamos de nuestra libertad creadora para criticar las formas y los contenidos tradicionales en el arte y plantearle nuevos caminos.

Desde la formación del grupo nos hemos avocado a la lucha en contra de la violación, proponiendo acciones plástico-políticas paralelas a marchas feministas y creando imágenes que denuncien la violación y contrarresten las imágenes de sumisión que tan comúnmente representan a la mujer tanto en el arte como en los medios masivos de comunicación.

Invitamos al público a estar pendiente de nuestros próximos eventos y exposiciones.

Integrantes del Grupo POLVO DE GALLINA NEGRA

MARIS BUSTAMANTE, HERMINIA DOSAL, MONICA MAYER

Tlacuilas y Retrateras se formó con integrantes del taller de arte feminista en la Academia de San Carlos de 1983. Fue el segundo colectivo y el más numeroso de todos, sin embargo sólo tuvo un año de duración. Como dijimos anteriormente, fue conformado por Ana Victoria Jiménez, Patricia Torres Nicola, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Karen Cordero, Marcela Ramírez, Isabel Restrepo y

Consuelo Almeda.¹⁹¹ En realidad la presentación formal del colectivo fue hasta octubre de ese mismo año con la marcha contra las violaciones sexuales ya que participaron ya haciendo uso de su colectividad de artistas feministas.

Es destacable la participación de Karen Cordero porque es una artista feminista estadounidense que aportó diferentes experiencias a las que las mexicanas tenían y coincidió con los objetivos que se buscaban en el taller de arte feminista, lo cual ayudó a la conformación de los colectivos posteriores. Siendo estadounidense, Cordero representa un ejemplo más de la adaptación del feminismo del otro lado del río que vino a México y tuvo su propia forma. Nació en 1957 y es integrante de una familia de migrantes europeos que se mudaron a los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial por parte materna. Su mamá fue artista y su papá bibliotecario. Nos dijo en entrevista que desde pequeña estuvo influenciada por ideologías de izquierda que su padre le enseñaba, pues él era puertorriqueño y estaba relacionado con el movimiento de izquierda de su país¹⁹². Cordero estudió la licenciatura en artes liberales con especialidad en historia del arte y literatura hispánica y latinoamericana en su país de origen. Después hizo un doctorado en Historia del Arte, que fue lo que la trajo a México, pues su tesis doctoral fue sobre el Arte Popular Mexicano de 1910 a 1940. Llegó a México en 1982 y trabajó en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) como parte de su investigación. Después se fue vinculando a los colectivos de arte feminista porque su propuesta desde la licenciatura era rescatar el arte hecho por mujeres y con la temática feminista, cosa que no había desarrollado tan a fondo como lo hizo ya instalada en nuestro país. Después empezó a dar clases en la Universidad Iberoamericana donde fue encargada de la maestría en Historia del Arte y donde hoy en día sigue siendo académica investigadora en el departamento de Arte. Además, ha hecho numerosos trabajos de curaduría en distintos museos del país, principalmente en la Ciudad de México.

Para mí, Karen Cordero representa una de las piezas claves en el proceso del arte feminista mexicano por distintas razones. Primero porque es una artista feminista estadounidense que trajo muchas ideas y sobre todo experiencias de lo que había vivido en su lugar de origen y que de muchas maneras nutrió a lo que se estaba viviendo en

¹⁹¹ SERRANO “Temáticas de género y arte feminista...”, p.250

¹⁹² Entrevista a Karen Cordero hecha por Hilda Monraz en las instalaciones de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México el día lunes 29 de abril de 2013 a las 11:00 horas.

México en los inicios de la década de los ochentas. Habiendo sido hija de migrantes de distintas partes del mundo, su formación fue diversa y culturalmente más abierta que la de otras de sus contemporáneas. Su padre estaba relacionado con la izquierda comunista y ella creció con esas ideas que la hicieron encaminarse por el sendero de la educación en humanidades, su madre era artista y de ahí surgió gran parte de su interés en el arte, además del talento con el que ya había nacido. De ahí que su experiencia personal se relacionara con su vida como artista y como historiadora del arte, y que buscara nuevos horizontes para desarrollarse en todos sus ámbitos. Se deriva de ahí que estando en el colectivo Tlacuilas y Retrateras, y que haya participado en sus distintos proyectos, haya sido al mismo tiempo protagonista del tiempo auge del arte feminista mexicano. Pero más interesante aún es que es un caso excepcional de dos caras del mundo del arte. Por un lado es creadora, siendo artista, pero también es crítica, siendo historiadora del arte y académica. En el mundo del arte se dice que hay dos formas de estar dentro de él: haciendo arte o tratando de explicarlo, y que generalmente estas dos formas no se pueden encontrar en una sola persona, es más, que se es artista o se es crítico, pero las dos juntas no. Sin embargo, Karen Cordero ha sido representado ambas formas con total seriedad. Si bien es cierto que su lado como creadora fue disminuyendo, también sabemos que no dejó de hacer arte del todo. Al mismo tiempo, su carrera como crítica y teórica del arte ha sido muy prolífica en México y ha ayudado al desarrollo del arte feminista en general, pero también a la conservación y valoración del arte conceptual, post-moderno y alternativo.

En 1983 parecía haberse ganado una batalla cuando la Procuraduría General de la República, la Procuraduría General de Justicia del DF y el Instituto Nacional de Ciencias Penales propusieron una reforma al Código Penal en la que se despenalizaba el aborto, sin embargo fue frenada por la presión que generó la Iglesia Católica¹⁹³. Paralelamente, el 7 de octubre se llevó a cabo en la ciudad de México una marcha feminista contra la violación sexual en la que Maris Bustamante y Mónica Mayer participaron con el performance titulado “El respeto al derecho al cuerpo ajeno es la paz”, cuyo trabajo abrió pauta sobre el quehacer del arte feminista en México. Esto porque representó gráficamente la unión entre las demandas feministas en el ámbito

¹⁹³ Cronología del proceso de la legalización del aborto en la Ciudad de México en la Exposición temporal “Nuestros cuerpos, nuestras vidas” en el *Museo de la Memoria y Tolerancia*, México D.F., enero-abril 2013.

político y la expresión artística que finalmente se veía como una herramienta más de la militancia.

En noviembre se fundó el tercer colectivo de arte feminista “Bio-Arte”, integrado por Nunik Sauret, Roselle Faure, Rose van Lengen y Guadalupe García y Laíta. Se llamó así porque su temática se enfocó en la cuestión biológica de las mujeres y la crítica a la misma a través del arte. Duró un año, en el cual efectuaron primordialmente representaciones de performances.

Podemos decir que el año de 1984 fue el de mayor auge del arte feminista en la Ciudad de México, ya que durante ése año se llevaron a cabo muchas exposiciones, los colectivos de arte estaban activos e incluso en algunos museos se les dio cabida a las creaciones de estas artistas, cosa que años atrás no había sido posible. En enero de ese año se llevó a cabo la exposición “Mujeres-artistas, Artistas-Mujeres” en el museo de Bellas Artes de Toluca, Estado de México. Fue una exposición paradigmática porque era la primera vez que se reconocía la producción de artistas mujeres en un museo de corte estatal y además se incluían obras feministas.

Coincide que 1984 también fue un año productivo en el feminismo de la Ciudad de México. En febrero de ese año se llevó a cabo la exposición titulada “No se nace mujer” que fue colectiva y las artistas que participaron fueron Paloma Díaz, Manuela Generali, Julia Giménez Cacho, Clara González y Jaramar Soto¹⁹⁴. Destaca ésta última por ser además cantautora. Fue una exposición de pintura pero también se incluyó el espectáculo en la inauguración de un grupo de danza contemporánea llamado “contradanza” que contaba con cinco bailarines. Ellos tenían hasta en el nombre la referencia política de su proceder artístico, ya que se caracterizaban por mezclar danza contemporánea con una especie de performance que tenía su contenido: bailar utilizando la mayor parte de sus cuerpos y tratando de dejar el mensaje en sus espectadores.

En ese mismo año de 1984 tuvo lugar la exposición de fotografías de mujeres en el Instituto Anglo-Americano en homenaje a Lola Álvarez Bravo quien fue una de las primeras fotógrafas mexicanas¹⁹⁵. Esto representó uno de los primeros trabajos de

¹⁹⁴ AVJ: Caja 17, Carpeta *Arte feminista*, “No se nace mujer. Colectiva de gráfica, dibujo y pintura”. (1984)

¹⁹⁵ AVJ: Caja 17, Carpeta *Arte feminista*, nota del periódico *Excelsior*, sección B, (viernes 09 de marzo de 1984) “Se inauguró muestra colectiva...” (s/p)

exposición de fotografía en el que se incluía el trabajo de mujeres. Participaron Lourdes Almeida, Xóchitl Calderón, entre otras artistas y la misma homenajeada, quien además inauguró el evento. Esta exposición de fotografía se enmarcó dentro del arte feminista porque hacía autoconciencia de las mujeres artistas que se presentaban.

El cine es otro espacio que también se utilizó para hacer conciencia del feminismo. Dice Márgara Millán que para la década de los setenta el cine ya no era sólo una industria, sino una parte importante de la contracultura¹⁹⁶. En 1978 surgió el colectivo Cine-Mujer y sus integrantes eran estudiantes del Centro de Estudios Cinematográficos de la UNAM. El arte feminista en los términos cinematográficos obedeció a la misma lógica que en otros rubros lo hacía y que aquí hemos dicho: la característica común de la colectividad y de la autoconciencia de la situación de las mujeres. En este caso, al formarse un colectivo sobre mujeres y cine era una reflexión de lo que oprimía a las mujeres en términos de la práctica cinematográfica¹⁹⁷. Estas reflexiones criticaban los estereotipos que el cine había dejado sobre las mujeres, por ejemplo los que en Hollywood se representaban y que reforzaban los roles de género tradicionales. También se encargaban de “hacer visible lo invisible”, es decir, descubrir lo que las imágenes en el cine significaban y el mensaje que querían dejar especialmente para las mujeres o sobre las mujeres.¹⁹⁸

En el marco de la muestra “Cabellos largos, ideas cortas” se expusieron varios filmes con temática de los problemas de muchas mujeres. Esto ocurrió en febrero de 1984. Fue en el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) de la UNAM. El primer corto se llamó “Espontánea belleza” de 1980 y cuyo tema principal era la crítica a lo que algunas mujeres hacían para verse atractivas, de trece minutos de duración. El siguiente fue “Lugares comunes” de Lillian Liberman, quien es mexicana, guionista y directora de cine. En este filme se hablaba de la esposa y la secretaria de un hombre y lo enlazaba con el hostigamiento sexual. Así mismo, en la misma muestra se hizo un taller para mujeres que abordaba la temática de los roles sexuales y sociales, fue

¹⁹⁶ MILLÁN, “En otro espejo. Cine y video mexicano hecho por mujeres” p. 387.

¹⁹⁷ MILLÁN, “En otro espejo. Cine y video mexicano hecho por mujeres” p. 388.

¹⁹⁸ CASTRO Maricruz, “Feminismo y teoría cinematográfica”, *Escritos: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm 25, enero-junio 2002, p. 26 [en línea:] [citado el día 05 de junio de 2014] : http://www.comunicacion.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/29/1/ricalde.pdf

dirigido por Lourdes Pérez y Guadalupe Moza y se llevó a cabo en el Chopo, de la UNAM.

Vale la pena mencionar que muchas de las actividades de las feministas tanto en el ámbito artístico como en otros, ocuparon distintas sedes de la Universidad Nacional, lo cual nos vincula nuevamente con el espíritu universitario y de izquierda que desde 1968 seguía vigente, aunque ya para los ochentas era distinto; el feminismo tenía ya cabida. Sin embargo, seguía siendo marginal.

En 1991 se organizó el primer foro nacional por la maternidad voluntaria en Chiapas, organizado por el frente Chiapaneco y el FNMVDA con el apoyo de Católicas por el Derecho a Decidir. También se hizo la fundación del Grupo de Información en Reproducción Elegida (GIRE), un grupo de que se autodenomina como incidencia ciudadana, una de cuyas fundadoras fue Marta Lamas. En enero se realizó una manifestación de feministas a favor de la despenalización del aborto y protestando por el aplazamiento de la modificación legal hecha el año anterior. Polvo de Gallina Negra participó en dicha manifestación representando la maternidad con panzas de unicel que llevaban las integrantes del colectivo y llevando carteles a favor de la maternidad voluntaria. Otra forma de respuesta a lo sucedido en Chiapas fue la creación del Frente Nacional por la Maternidad Voluntaria y la Despenalización del Aborto.

El 21 de mayo de 1993 se llevó a cabo el concurso “Miss Universo” en México, teniendo como sede el Auditorio Nacional¹⁹⁹. Afuera de éste se manifestaron algunas feministas en contra haciendo alusión a que en estos eventos se cosifica a las mujeres y se les toma como simples objetos sexuales. De este evento se han publicado muchas fotografías que son emblemáticas del movimiento feminista mexicano. Eran pocas las mujeres reunidas en la protesta, pero Ana Victoria Jiménez sacó evidencias fotográficas de dicha intervención y se pudo observar claramente la participación de artistas feministas como Mónica Mayer y Maris Bustamante. Finalmente, en 1993 se desintegró el colectivo de arte feminista “Polvo de Gallina Negra”.

Coincide lo que consideramos el final del auge del arte feminista, es decir, la década de 1980 y principios de 1990, con el auge del movimiento por los derechos homosexuales²⁰⁰. Hasta aquí cortamos el recuento del auge del arte feminista mexicano,

¹⁹⁹ AVJ: Caja. 17, Carpeta *Arte feminista*. Fotografías de la marcha.

²⁰⁰ DIEZ, “La trayectoria política del movimiento Lésbico-Gay en México”, pp. 687-712.

porque consideramos que Polvo de Gallina Negra fue el colectivo más representativo tanto por sus diversas creaciones como por sus múltiples reflexiones artísticas y feministas, y que su fin marca el desenlace del proceso histórico y artístico que estudiamos.

5.3 Las reacciones de oposición al arte feminista.

Una de las reacciones más comunes que tuvo el feminismo en México fue la que se desarrolló aludiendo a que eran ideas extranjeras y que no tenían cabida en el contexto mexicano. Esta idea no estaba del todo equivocada. Efectivamente, había una especie de influencia estadounidense tanto en feminismo como en el arte feminista mexicanos. Sin embargo, fue más bien una adaptación que obedeció al contexto particular mexicano que aquí hemos explicado.

Viene a la discusión recordar que en algunos momentos de la historia, el feminismo se ha visto como una corriente ideológica burguesa. Muchas veces se vio al feminismo como una manifestación de mujeres de clase media y alta que sólo buscaban sus derechos políticos sin ver la realidad de sus congéneres de otros estratos sociales. Habíamos hablado antes por ejemplo del caso de las pelonas, a quienes se les consideraba una influencia extranjera que se apoderaba de mujeres pudientes y que finalmente se convirtió en una moda que no sólo las ricas pudieron seguir, aunque también por ser moda fue efímera²⁰¹. Sin embargo, claro que está perfectamente contextualizada la crítica a las feministas desde el espacio económico, pues como vimos anteriormente, muchas feministas eran de clase media y alta y además participaron en otros movimientos de izquierda, por ejemplo Marta Lamas que es de familia de clase alta, al igual que Mónica Mayer y Maris Bustamante: las dos artistas feministas que aquí hemos estudiado. Según estos críticos del feminismo la liberación de las mujeres que no se dedicaban a trabajar ni se enfrentaban a situaciones de pobreza, no era una lucha justa ni emancipadora del todo. Así pudo haber sido visto este feminismo artístico en el contexto popular mexicano. Aquí se explica que en las últimas décadas del siglo

²⁰¹ RUBENSTEIN, “La Guerra de las Pelonas” en *Género, Poder y Política en el México Posrevolucionario*.

XX estas corrientes críticas del feminismo preferían hablar de la “emancipación de la mujer” y se entiende en el contexto revolucionario que se enmarcan.

Tal vez el caso que pueda ejemplificar mejor esta tensión dentro de las críticas al feminismo desde el aspecto económico y social es el performance que se presentó en San Carlos en el marco del final del taller de arte feminista que antes hemos mencionado. Era agosto de 1984 y los tres colectivos de arte feminista que existían en ése tiempo participaron, lo llamaron “La fiesta de XV años”.

Este performance fue uno de los más representativos por su impacto en la sociedad de ese tiempo y porque criticaba un tema que sigue siendo muy arraigado entre las tradiciones populares mexicanas. Una nota del periódico *Excélsior* que criticó mordazmente el evento puede ser nuestra luz sobre la visión que otras personas ajenas al feminismo o al arte feminista opinaban del mismo. En él, la autora dice que “estaba tan mal hecho, que en realidad parecía una fiesta de quince años tradicional”²⁰². A lo largo de todo el texto además de hacer un recuento de lo sucedido, pone en duda lo que hicieron las artistas al presentar este performance y dice que no respondieron a las preguntas con las que se presentaron al inicio y durante la publicidad del evento; a saber: por qué sigue existiendo esta fiesta, si es un ritual de iniciación femenina heredado de la cultura prehispánica o una tradición importada de países desarrollados; las razones para hacerla, su arraigo en la sociedad, si es una tradición patriarcal que dispone de la hija para ofrecerla como esposa o es una promoción comercial para el derroche y la preservación del estatus social, entre otras. Al final agrega un comentario que supuestamente fue dicho de uno de los vecinos del barrio de San Carlos, donde se llevó a cabo el evento, que dijo: “Cómo se atreven esas niñas ricas, que no saben lo que son los XV años populares, a ridiculizarlos. Es la única fiesta importante de la chica marginada. Es su fiesta y de nadie más. Que sepan lo que es la pobreza y la entiendan en su significado. Yo, de veras, me quedo con la canción de Chava Flores y su Espergencia. Así que vámonos enfriando. Me voy a acostar.”²⁰³ He aquí que la crítica sobre el posicionamiento económico de las artistas feministas fue el primordial argumento contra ellas. Considerándolas de clase alta, las alejaron de la mayoría

²⁰² AVJ: Caja 17, Carpeta *Arte feminista*, Raquel García Peguero, “Entre olanes, tules y pastel se inauguró la fiesta de quince años” en *El Día*, (jueves 30 de agosto de 1984).

²⁰³ AVJ: Caja 17, Carpeta *Arte feminista*, Raquel García Peguero, “Entre olanes, tules y pastel se inauguró la fiesta de quince años” en *El Día*, (jueves 30 de agosto de 1984).

poblacional femenina que vivía en la pobreza y que supuestamente vivía una ilusión por la fiesta de los quince años. Esto porque no sólo representaba una fiesta más de cumpleaños, sino el inicio de una vida reproductiva y social en la que las mujeres jugaban un papel central como posibles esposas y madres. Era lo mismo que los discursos de género dictaban para las mujeres, pero de todas las clases sociales en México. Y era lo que las artistas feministas criticaron a través de los números representados en “La fiesta de XV años”. De hecho, este performance estuvo sustentado en la investigación del taller de arte feminista, como dijimos anteriormente, que fue el producto final de dicho taller. Sin embargo esto no lo tomaron en cuenta al criticar, o tal vez no se pudo ver en la interpretación artística.

Pero quizá la reacción más interesante que provocó el arte feminista no fue al exterior sino al interior del mismo feminismo. Muchas feministas no reconocieron como arte lo que los colectivos hacían ni lo que se hacía fuera de los colectivos. Ellas pensaban que era una forma más de vivir al feminismo, pero no en términos artísticos. Esta es probablemente la veta que más puede explotarse sobre el tema, puesto que la mayoría de los recuentos que se han hecho del arte feminista en México han sido escritos por las protagonistas del mismo movimiento. Las feministas no artistas no lo han tomado en cuenta en sus diálogos. En la primera parte de esta tesis hablamos de lo que se había escrito sobre el tema y hemos dicho que el feminismo de la segunda ola en México se ha estudiado principalmente desde el aspecto social y crítico a las políticas públicas del Estado, sin embargo muy poco desde lo cultural y artístico. Aún hay mucho qué investigar sobre el arte feminista en México, y sobre todo analizarlo en términos históricos para saber sobre la repercusión del mismo en el ámbito social.

Conclusiones.

El arte feminista mexicano de las últimas décadas del siglo XX tuvo como base principal la frase “lo personal es político” que fue característica del feminismo de la segunda ola. Fue personal no sólo porque todo el arte en general así es, sino también porque el arte feminista evidenció las experiencias de las artistas como mujeres y como feministas. Eran mujeres que habían sido nada o poco valoradas en términos artísticos y que desde su condición de artistas reivindicaban su posición en la creación a lo largo de la historia. De esta manera, también tuvo un carácter político porque lo que ellas consideraban personal se relacionaba con la posición ideológica de estas feministas que al ser artistas y mujeres, se sumaban al feminismo de la segunda ola como una expresión más del mismo.

Basamos gran parte de nuestra argumentación en los postulados de Yasmine Ergas porque consideramos, al igual que ella, que el feminismo es antes una cuestión histórica que una de definición²⁰⁴. Por lo tanto, para nosotros fue más importante establecer el contexto histórico en el que el arte feminista se desarrolló y verlo como un proceso con sus antecedentes, protagonistas y consecuencias. De ese modo pudimos acercarnos a la conformación de los colectivos de arte feminista y a la vida de las seleccionadas artistas feministas que aquí mencionamos. Todo con el fin de producir un relato histórico en el que, como lo menciona también Ergas, hubo prácticas históricamente variables que construyeron sujetos femeninos específicos.²⁰⁵

Este arte feminista mexicano tuvo relación estrecha con el estadounidense de unos años atrás. Como vimos aquí, algunas de las obras que se llevaron a cabo en Estados Unidos fueron comentadas en México y algunos modelos de creación feminista en el vecino país del norte también se siguieron en nuestro país.

Las protagonistas del arte feminista mexicano aquí descritas reúnen características en común que revelan la historicidad y el proceso social del contexto que estudiamos. Ellas fueron las sujeto-mujer que se fueron constituyendo con base en su militancia dentro del feminismo de la segunda ola. Se trataba de artistas o mujeres muy cercanas al arte, de clase media y alta, con estudios profesionales, algunas con posgrados y con posibilidades de dedicarse al arte sin temor al desamparo económico.

²⁰⁴ ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta”, p. 543.

²⁰⁵ ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta”, p. 543

Criticaban los roles tradicionales de género que sometían a las mujeres a la sumisión frente a los hombres y proponían libertades en torno a la maternidad, el aborto, la sexualidad, el trabajo y la vida cotidiana de las mujeres en general, aunque realmente a donde llegaron es a su propio círculo social. Ellas actuaron en conjunto, ya que una de las principales características del arte feminista mexicano fue la colectividad. Y de hecho entre ellas estaban relacionadas tanto para la organización, planeación y práctica de eventos artísticos como para la teorización de los mismos.

Lo que aquí estudiamos ocurrió principalmente en medios universitarios, intelectuales y de clase media y alta de la Ciudad de México. Aún no sabemos qué pasó con respecto a este tema en otras ciudades del país, lo que podemos asegurar es que fue en su capital donde el arte feminista tuvo un auge sobre todo en la mitad de la década de los ochenta.

El arte feminista nació en un contexto militante y abiertamente político. También es cierto que fue parte de la segunda ola del feminismo y que se fue desarrollando con éste, dando como resultado un proceso complejo y diverso que aquí hemos tratado de esbozar. Una de las cosas que aquí quisimos destacar fue la relación que hubo entre el arte feminista estadounidense y el mexicano, ya que a pesar de la poca diferencia de años entre uno y otro, hay muchas semejanzas que nos permiten explicar el desarrollo tanto del primero como del segundo.

Hablamos del performance porque fue una de las maneras en que más veces se representó el arte feminista mexicano, aunque no la única. Fue necesario enfatizar en el performance ya que implica varias consideraciones. Una es que está relacionado con la generación de Los Grupos ya que ellos también hacían performances y de hecho fueron contemporáneos. Otra es que al hacer performances las artistas estaban desafiando tanto a las formas tradicionales de hacer arte como a los lugares tradicionales donde se exponía arte. Sí estuvieron presentes en museos, lo que consideraríamos lugares tradicionales de exposición de arte, pero también estuvieron en las calles. La principal presencia de las artistas feministas fue en marchas militantes. Es muy interesante este hecho porque en los recuentos de dichas marchas casi nunca se habló de las artistas: hubo una ceguera de parte de las mismas feministas y posteriormente de las que hicieron los recuentos. Era como si el arte feminista no existiera, o tal vez estaba tan alienado al feminismo que muy pocas lo vieron. La realidad es que se debe estudiar con

más profundidad al arte feminista mexicano, y lo debemos hacer las nuevas generaciones que, aunque cercanas al tema, no fuimos protagonistas y eso nos da cierto grado de objetividad al hacerlo, aunque también mucha ignorancia.

La idea de la colectividad fue muy importante para entender al arte feminista mexicano. Esta idea fue además una de las características de la segunda ola del feminismo: muchas mujeres –como aquí lo vimos- empezaron a pensar más sobre su situación social mediante “grupos de conciencia” en los que además compartían experiencias y eso les permitía mirar también soluciones a sus problemas. En el arte feminista mexicano pasó algo muy parecido: de la conciencia que algunas artistas tomaron sobre su situación mediante reuniones y pláticas con otras colegas, fue que decidieron unirse y formar colectivos. Todo esto ocurrió en gran medida por la influencia de la colectividad que las ideologías de izquierda tenían y que estaban presentes entre los jóvenes universitarios desde el movimiento de 1968. De hecho, las artistas feministas estuvieron relacionadas con las izquierdas mexicanas de muchas maneras. Ellas mismas formaban parte de la generación de Los Grupos y bajo esta misma lógica formaron sus grupos o colectivos de arte. En este caso entraría Polvo de Gallina Negra, pero Tlacuilas y Retrateras estaría más bien en un contexto artístico desarrollado particularmente por un taller y el interés en el tema feminista.

La experiencia de ser mujeres fue el eje central de la creación feminista en el arte. Las artistas feministas hicieron sus obras a partir de lo que sentían y pensaban como mujeres: se situaron políticamente y se pusieron a crear desde ése posicionamiento. Esto es algo que aprendieron de otras artistas feministas, principalmente de las estadounidenses, pero aquí en México desarrollaron sus características propias. Es muy interesante que de casi cada exposición que tuvieron a lo largo de diez años, es decir de 1983 a 1993, haya habido como resultado una publicación escrita. Esto habla de los recursos que tenían tanto las mismas artistas feministas como de los que se les facilitaron desde los museos y otras instituciones de arte. ¿Es esto contrastante con lo que se decía que el arte debía hacerse en las calles, presentarse fuera de la norma? Tal vez sólo refleja la complejidad de la vida artística mexicana que sólo puede comprenderse como un ente modificable y modificante dependiendo del contexto y de los protagonistas en su escena. En este caso las artistas

feministas mexicanas sí obtuvieron muchos beneficios para desarrollar su arte en esta década mencionada, a pesar de algunos obstáculos.

Sin duda hay mucho aún por investigar en este tema. Apenas se han hecho algunos trabajos que aquí hemos citado y para el caso de México son aún más escasos. La misión es continuar haciendo la historia el arte feminista mexicano ya que fue pieza importante dentro del movimiento de la segunda ola del feminismo y sin él no se puede explicar con totalidad el proceso feminista mexicano.

SIGLAS Y REFERENCIAS

AMM Archivo de Mónica Mayer

AVJ Archivo Ana Victoria Jiménez. En la Biblioteca Clavigero de la Universidad Iberoamericana, Campus Santa Fe, Ciudad de México.

HN Hemeroteca Nacional en la Biblioteca Nacional, en Ciudad Universitaria, Ciudad de México.

AGUSTÍN, José

La contracultura en México, Edición De Bolsillo, México, 2012.

<http://es.scribd.com/doc/33986509/La-Contracultura-en-Mexico>

ALARIO TRIGUEROS, María Teresa

2008, *Arte y feminismo*, Editorial Nerea.

ALCÁZAR, Josefina y Fernando FUENTES

2005, *Performance y arte-acción en América Latina*, México, Ex Teresa, Ediciones sin nombre.

ARGUEDAS, Lleda

1977 “El movimiento de liberación nacional: una experiencia de la izquierda mexicana en los sesentas”, en *Revista Mexicana de Sociología*, 39, pp. 229-249. [en línea] Enero- Marzo, [citado el 01 de noviembre de 2013]:

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3539796?uid=3738664&uid=2134&uid=375049533&uid=2&uid=70&uid=3&uid=375049523&uid=60&sid=21102856986831>

ARRIAGA, Mercedes, Rodrigo BROWNE SARTORI, José Manuel ESTÉVEZ SAÁ y Víctor SILVA ECHERO

2004, *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino. Tecnología, comunicación y poder*, España, Arcibel Editores, Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras.

BARBOSA, Araceli

2008, *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, México, Ediciones Casa Juan Pablos, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

BARD, Christine

2000, *Un siglo de antifeminismo*, Madrid, Biblioteca Nueva.

BEAUVOIR, Simone de

1997, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Traducción de Pablo Plant, Ediciones Siglo Veinte.

BELTING, Hans

2003, *Art History after modernism*, translated by Caroline Saltzwedel and Mitch Cohen, University Press, Chicago.
http://www.labconvergencia.org:16080/sitio1/mel/HTML_materias_en_linea/se_m_art_mex/Documentos/Lecturas%20Unidad%202/Hans%20Belting.pdf

BENITEZ DUEÑAS, Issa María

2004, *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-200)*, CONACULTA- Arte e Imagen, México.

BIOGRAFÍA de Maris Bustamante se encuentra en una base de datos de artistas mexicanos

<http://mexartdb.com/#/personas/maris-bustamante>

BIOGRAFÍA de Aurora Reyes

<http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=22910> .

BIOGRAFÍA de Magali Lara:

<http://www.magalilara.com.mx/?accion=curriculum>

BIOGRAFÍA autorizada de Kate Millet en:

<http://www.katemillett.com/KateMillett/Bio.html>

BIOGRAFÍA de Amparo Ochoa

Redactada por un grupo de seguidores en: <http://amparo-choa-fans.blogspot.mx/2011/09/biografia-quien-era-amparo-ochoa-nacida.html> Ella no tiene página oficial.

BRODSKY, Judith K

1994, "Exhibitions, galleries, and alternative spaces", en BROUDE y GARRARD (eds.), pp. 104-129.

BROUDE Norma and Mary D. GARRARD (eds.)

1994, *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's. History and impact*, New York, Harry N. Abrams INC. Publishers.

BUSTAMANTE, Maris

2005, "Árbol genealógico de las Formas PIAS. Casi un siglo de performance, instalación y ambientación", en *Generación*, núm. 20, Octubre, 1998, citado en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, "Arte de los resquicios" en *Performance y arte-acción en América Latina*, Ex Teresa, Ediciones sin nombre, México, pp. 147 y 148.

BUTLER, Cornelia (organizer)

2007, Lisa Gabrielle Mark (editor), *WACK! Art and the feminist revolution*, The Mit Press, Museum of contemporary art, Los Angeles.

CANO, Gabriela, Mary Kay VAUGHAN y Jocelyn OLCOTT (comps.)

2010, Prólogo de Carlos Monsiváis, traducción de Rossana Reyes *Género, Poder y Política en el México Posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica.

CANO, Gabriela

1996, "Más de un siglo de feminismo en México", en *Debate Feminista*, 7: 14, (octubre), pp. 354.

CANO, Gabriela

2006, "Debates en torno al sufragio y la ciudadanía de las mujeres en México" en *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. IV Del siglo XX a los umbrales del XXI*, pp 535- 551.

CASTELLANOS, Rosario

2005, *Sobre Cultura Femenina*, México DF, Fondo de Cultura Económica.

CASTRO Maricruz

2002, "Feminismo y teoría cinematográfica", *Escritos: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 25, (enero-junio), [en línea:] [citado el día 05 de junio de 2014] :

http://www.comunicacion.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/29/1/ricalde.pdf

CHICAGO, Judy bio

<http://www.judychicago.com/about/bio.php>

COHEN, Deborah y Lessie Jo FRAZIER

2004, "México 68: hacia una definición del espacio del movimiento. La masculinidad heroica en la cárcel y las "mujeres" en las calles", en *Estudios Sociológicos*, 22:66, pp. 591-623.

COONTZ, Stephanie

2011, *A Strange Stirring: the Feminine mystique and American women at the dawn of the 1960s*, New York, Basics Books.

CORDERO Reiman y Karen e Inda SÁENZ

2007, *Crítica Feminista en la teoría e historia del arte*, México, UNAM-PUEG.

CUEVAS José Luis

"La cortina de nopal" en *Ruptura*, Museo Carrillo Gil, México, pp. 84-91.

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/788032/language/es-MX/Default.aspx> La primera versión fue publicada en el suplemento de *Novedades* titulado "México en la cultura" en 1951.

DOCUMENTAL sobre "El Mural Efímero" en línea en la siguiente dirección:

<http://www.youtube.com/watch?v=zegB8IPMjus>

DAVIS, Kathy

2007, *The making of Our Bodies, Our Selves. How feminism travels across borders*, London, Duke University Press.

DIEZ, Jordi

2011 "La trayectoria política del movimiento Lésbico-Gay en México", en *Estudios Sociológicos*, 29: 86 (mayo-agosto), pp. 687-712.

EL grupo Suma, un blog de uno de sus ex integrantes. Se puede consultar en la siguiente liga:

<http://gruposuma1.blogspot.mx/>

ENTREVISTA a Magali Lara:

2005, “El arte está aquí, no en los museos ni en las publicaciones; y tiene que ver con la experiencia de la cotidianidad y de la vida real”.

<http://www.magalilara.com.mx/?accion=entrevistas&ob=serie&ot=ASC&id=38>

ERGAS, Yasmine

2000, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta”, en DUBY y PERROT, pp. 539-690.

ESPINOSA DAMIÁN, Gisela y Ana Lau JAIVEN (coords.)

2011, *Un fantasma recorre el siglo. Luchas feministas en México 1910-2010*. México, UAM, ITACA, CONACYT, ECOSUR.

ESPINOSA DAMIÁN, Gisela y Alma Rosa SÁNCHEZ OLVERA (coords.)

1992, *También somos protagonistas de la historia de México (tercera parte) Feminismo y movimientos de mujeres en México: 1970-1990*. México, Editorial Grafidea.

ESPINOSA DAMIÁN, Gisela

2009, *Cuatro vertientes del feminismo en México. Diversidad de rutas y cruce de caminos*, México, UAM.

EVANS, Sara M

1993, *Nacidas para la libertad. Una historia de las mujeres en los Estados Unidos*, Buenos Aires, Traducción de María José Rodríguez Murguiondo, Editorial Sudamericana.

FERNÁNDEZ, Justino

1961, *Arte Mexicano. De sus orígenes a nuestros días*, México D.F., Porrúa.

FREEDMAN, Estelle B

2003, *No Turning Back. The history of feminism and the future of women*, New York, Ballantine books.

GARCÍA, Nora Nínive, Mária MILLÁN y Cynthia PECH (coords.)

2007, *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

GRABACIÓN de Óscar Chávez que puede escucharse en línea en:

<http://www.youtube.com/watch?v=8HH63oWCdv8>

GUASCH, Anna María

2003, "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión", en *Estudios Visuales*, 1, (noviembre), pp. 8-16.

GUNIA, Inke

2004, "¿Qué onda broder? Las condiciones de formación y el desenvolvimiento de una literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta" en *Revista Crítica Literaria Latinoamericana*, 30:59, pp. 19-31.

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/4531301?uid=3738664&uid=2134&uid=375049533&uid=2&uid=70&uid=3&uid=375049523&uid=60&purchase-type=none&accessType=none&sid=21102878485533&showMyJstorPss=false&seq=1&showAccess=false>

GUTIÉRREZ CASTAÑEDA, Griselda (coord.)

2002, *Feminismo en México. Revisión histórico-crítica del siglo que termina*, México, PUEG, UNAM.

GUTIÉRREZ, Ivonne, (prólogo, selección y notas)

2013, *Entre el silencio y la estridencia. 25 protestas literarias sobre el México del 68*, Punto de Lectura, México.

Historia de San Carlos:

http://fundacionunam.org.mx/recintos_historicos/index.php?q=academia_san_carlos

Historia General de México, 2012, México, El Colegio de México.

HOBBSAWM, Eric

1995, *Historia del siglo XX. 1914-1991*, Barcelona, Crítica.

La Era de la Discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997, 2006, México, UNAM.

LA ESMERALDA es:

<http://www.esmeralda.edu.mx/>

LAU JAIVEN, Ana

2002, *La nueva ola del feminismo en México. Conciencia y acción de lucha de las mujeres*, México, Editorial Planeta.

- LAU JAIVEN, Ana
2011, “Emergencia y trascendencia del neofeminismo”, en ESPINOSA DAMIÁN y LAU JAIVEN (coords.), Pp. 151-182.
- LAMAS, Marta
2006, “De la protesta a la propuesta: el feminismo en México a finales del siglo XX” en MORANT (Dir.), GÓMEZ-FERRER, CANO, BARRANCOS y LAVRIN (Coords.), pp. 903-945.
- LAMAS, Marta (coord.)
2007, *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México, FCE.
- LE GATES, Marlene
1996, *Making Waves. A history of feminism in Western Society*, Ontario, Canadá, Ed. Copp Clark.
- LOAEZA, Soledad
2012, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”, en *Historia General de México*, El Colegio de México, México, pp. 653-697.
- LÓPEZ Yolanda M. y Moira ROTH
1994, “Social protest: racism and sexism”, en BROUDE y GARRARD, pp. 140-157.
- MANRIQUE, Jorge Alberto
2000, *Arte y artistas del siglo XX*, CONACULTA, Lecturas Mexicanas.
- MANRIQUE, Jorge Alberto
2001, “Introducción al arte contemporáneo de México”, en *Una visión del arte y de la historia*, Tomo IV, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, pp. 121-130.
- MARCHÁN FIZ Simón,
2012, *Del arte objetual al arte de concepto*, Ediciones Akal, España, 11va edición, pp. XVII
http://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=Va8O_O4MGgQC&oi=fnd&pg=PR13&dq=vanguardia+arte&ots=cOHYTfLy9Z&sig=OPyeiTXn34qAF3YcNWx8apEk1Oc#v=onepage&q=vanguardia%20arte&f=false
- MARKS Lara,

1997, "Historia de la píldora anticonceptiva" *Ciencias* 48, (octubre-diciembre), UNAM, México, pp. 32-39.

http://scholar.google.es/scholar?q=Historia+de+la+p%C3%ADdora+anticonceptiva&btnG=&hl=es&as_sdt=0%2C5.

MARTÍNEZ VERDUGO, Arnoldo

1985, *Historia del comunismo en México*, Grijalbo, México.

MASSON, Laura

2007 "Feministas: mujeres que hacen política <<fuera de la política>>" *Newsletter, publicación electrónica de ña Facultad de Ciencias Sociales*, Universidad Nacional del Centro de Buenos Aires, Argentina, 10.

http://www.soc.unicen.edu.ar/newsletter/nro10/nuestros_docentes/masson.htm

MAYER, Mónica

2004, *Rosa Chillante. Mujeres y Performance en México*, México, CONACULTA-FONCA.

MILLÁN, Mágina

1999, *Derivas de un cine femenino*, México, UNAM, PUEG.

MILLÁN, Mágina

2007, "En otro espejo. Cine y video mexicano hecho por mujeres", en LAMAS (coord.), p. 387.

MILLET, Kate

1975, *Política Sexual*, México, Traducción del inglés por Ana María Bravo García, Editorial Aguilar.

MORANT, Isabel (dir.), G. GÓMEZ-FERRER, Gabriela CANO, Dora BARRANCOS y Asunción LAVRIN (coords.)

2006, *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. IV Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Madrid, Ed. Cátedra.

MUÑOZ GARCÍA, Elsa Ernestina

1989, *Feminismo en los ochenta: hacia una cultura feminista*, México, Tesis de Licenciatura, ENAH.

NEWMAN, Louise

2011, "Talking about a revolution: new approaches to writing the history of second-wave feminism", en *Journal of Women's History*, 23: 2, (verano), pp. 219-228.

NO GRUPO en la página web:

<http://mexartdb.com/#/organizaciones/no-grupo>

NOW tiene su página oficial en la web donde se puede leer su historia:

http://www.now.org/history/the_founding.html

NOCHLIN, Linda,

1988, *Women, Art and Power and other essays*, New York, Harper & Row Publishers.

PLIEGO PETITORIO

en la siguiente página web:

http://www.inehrm.gob.mx/pdf/documento_68_1.pdf

POLLOCK Griselda,

1996, *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, Nueva York, Ed. Routledge.

QUILODRÁN, Julieta

2003, La familia, referentes en transición, *Papeles de Población*, 9 (julio-septiembre)

[http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11203703>](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11203703)

RECKITT, Helena (ed.) y Peggy PHELAN (estudio)

2010, *Arte y feminismo*, Londres, Ed. Phaidon,.

REILLY, Maura y Linda NOCHLIN (eds.)

2007, *Global feminisms. New directions in contemporary art*, New York, Ed. Merrel, Brooklyn Museum.

REYES, Andrea (comp.)

2004, *Mujer de palabras: artículos rescatados de Rosario Castellanos*, Vol. I, México, CONACULTA.

RODRÍGUEZ SOSA, Mariana

2010, “Mujeres que hacen performance: acciones transformadoras en el arte”, en TEPICHÍN, TINAT y GUTIÉRREZ DE VELASCO (coords.), pp. 295-315.

RODRÍGUEZ KURI Ariel y Renato GONZÁLEZ MELLO

2012, “El fracaso del éxito” en *Historia General de México*, El Colegio de México, México, pp. 699-746.

RODRÍGUEZ KURI Ariel

“Los primeros días. Una explicación de los orígenes inmediatos del movimiento estudiantil de 1968” pp. 183.

http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/A8AAG16UV5SCG3J7R5P4K67DHAJKAD.pdf

ROSZAK Theodore,

1981, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelona, Editorial Kairós.

ROTH Benita,

2004, *Separate Roads to Feminism. Black, Chicana and White Feminist Movements in America's Second Wave*, USA, Cambridge University Press.

RUBENSTEIN, Anne

2010, “La guerra contra las pelonas”, en CANO, Gabriela, Mary Kay VAUGHAN y Jocelyn OLCOTT (comps.) Prólogo de Carlos Monsiváis, traducción de Rossana Reyes, *Género, Poder y Política en el México Posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 91-126.

SERRANO, Héctor

2001-2005, “Temáticas de género y arte feminista: producción individual y grupal de mujeres de 1960 a 1980” en *Cuadernos de Investigación*, Universidad Autónoma del Estado de México, México.

SOUTER Gerry,

2012, *Kahlo*, Slovenia.

TARRÉS María Luisa,

1992, “Perspectivas analíticas en la sociología de la acción colectiva”, en *Estudios Sociológicos*, X: 30, p. 735-757.

TEPICHÍN, Ana María, Karine TINAT y Luzelena GUTIÉRREZ (coords.)

2010, *Los grandes problemas de México. Vol. VIII, Relaciones de Género*, México D.F El Colegio de México.

VÁZQUEZ MANTECÓN,

2006, "La visualidad del 68" en *La Era de la Discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, UNAM, pp. 34-36

VÁZQUEZ MANTECÓN,

2006, "Los Grupos: una reconsideración" en *La Era de la Discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, UNAM, pp. 194-196.

VILLEGAS Gladys

"Los Grupos de Arte feminista en México" en línea:

<http://gladysvillegasm.wordpress.com/2008/07/30/los-grupos-de-arte-feminista-en-mexico/>

ZAMORA BETANCOURT, Lorena

2007, *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*, México, CONACULTA.