



**UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO**

**CAMPUS LEÓN**

**DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**LICENCIATURA EN CULTURA Y ARTE**

**PRESENCIA DE LAS MUJERES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN  
LA CIUDAD DE LEÓN**

**Tesis para la obtención de grado en**

Licenciatura en Cultura y Arte

**Presenta**

Laisa Saraí López Álvarez

**Directora**

Dra. María Eugenia Rabadán Villalpando

León, Guanajuato, mayo, 2017

## **DEDICATORIA**

A mi hija Valentina por todo el cariño y la paciencia, igualmente a Lalo por toda la motivación, comprensión y sus valiosos consejos. A mi madre, Dora, por todo el apoyo; a mi tío, Alejandro, por haber traído el arte a mi vida; a mis abuelos Sara y Rogelio; a mis amigos: Laura y Oso; y a todas las mujeres que han participado en la lucha por un mundo más justo.

## **AGRADECIMIENTO**

La presente investigación parte del reconocimiento a todas las personas que me acompañaron, asesoraron y que de una u otra forma contribuyeron a la elaboración de este trabajo. A la Universidad de Guanajuato y a todo el cuerpo académico del Departamento de Estudios Culturales, a las profesoras que participaron en este proceso, por su valioso asesoramiento y tiempo, en especial a la Dra. María Eugenia Rabadán Villalpando, Dra. Vanessa Freitag y M. Hazell Santiso. De igual manera, mi profundo agradecimiento a todas las artistas que formaron parte de esta investigación por su apoyo, disposición y por toda la información proporcionada: Dulce María Núñez, Flor Bosco, Mabel Gutiérrez y Ana Quiroz

## **RESUMEN**

El presente trabajo es el resultado de una investigación en torno a las artes visuales y su relación con el feminismo en México, particularmente en la ciudad de León, Guanajuato, elaborada desde una perspectiva de género, tomando en cuenta los diálogos que han surgido entre arte y feminismo para el estudio de las artes visuales desde un enfoque distinto.

**Palabras clave:** artes visuales, feminismo, crítica feminista del arte, mujeres artistas.

## **ABSTRACT**

The current document is the outcome of the research around visual arts and their relationship with Mexican feminism, focusing, most notably, in the city of León, Guanajuato. It is made within a gender perspective, considering the agreements and conventions that have surrounded art and feminism for visual arts enquiry from different points of view.

**Keywords:** visual arts, feminism, feminist art criticism, women artists.

## LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1: Aurora Reyes, <i>Atentado a las maestras rurales</i> , 1937.....	35
Imagen 2: Leonora Carrington, <i>Mujeres Conciencia</i> , 1972.....	36
Imagen 3: Mónica Mayer, <i>Ilusiones</i> , 1976.....	38
Imagen 4: Mónica Mayer, <i>El tendadero</i> , 1977.....	39
Imagen 5: Judy Chicago, <i>The Dinner Party</i> , 1974.....	41
Imagen 6: Maris Bustamante, <i>Instrumento de trabajo</i> , 1982.....	43
Imagen 7: Magali Lara, <i>Fuga</i> , 1998.....	44
Imagen 8: Instalación <i>Mi casa es mi cuerpo</i> , 1983.....	47
Imagen 9: Rowena Morales, De la serie: <i>Cartas a esa monja</i> .....	49
Imagen 10: Carla Rippey, De la serie, “ <i>Santas y pecadoras</i> ”, 1983.....	50
Imagen 11: <i>La Fiesta de Quince años</i> , 1984.....	57
Imagen 12: Primer performance público, 1983.....	60
Imagen 13: <i>Polvo de gallina negra</i> , <i>Arte Correo No. 5</i> , 1987.....	62
Imagen 14: Dulce María Núñez, <i>Peletería la Michoacana</i> , 1988.....	77
Imagen 15: Dulce María Núñez, <i>Gótico Mexicano</i> , 1987.....	81
Imagen 16: Dulce María Núñez, <i>Albañil con jaguar</i> , 1988.....	82
Imagen 17: Dulce María Núñez <i>Filiación</i> , Óleo sobre madera, 63.5 x 83.5, 1987.....	83
Imagen 18: Dulce María Núñez, <i>Homenaje a Frida Kahlo</i> , 1991.....	85
Imagen 19: Dulce María Núñez, <i>Homenaje a María Izquierdo</i> , 1989.....	85
Imagen 20: Dulce María Núñez, <i>El Presunto Responsable</i> , 1989.....	86
Imagen 21: Dulce María Núñez, <i>Signo de agua</i> , 2005.....	89
Imagen 22: Dulce María Núñez, Colección Juan Rulfo/ <i>El Caminante</i> .....	89
Imagen 24: Mabel Gutiérrez, <i>Sin pelos en la lengua</i> .....	97
Imagen 25: Ana Quiroz, <i>Empezar con el pie izquierdo</i> , 2010.....	102
Imagen 26: Flor Bosco, <i>Perspectiva de Género</i> , 2000.....	108
Imagen 27: Flor Bosco, <i>Identidad de Género</i> , 2003.....	108
Imagen 28: Flor Bosco, <i>¡Ay dolor!</i> , 2000.....	110
Imagen 29: Flor Bosco, <i>Falta de apetito</i> , 2001.....	111

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	5
<b>Arte feminista: conceptos, desarrollo y crítica</b> .....	6
Metodología .....	16
<b>Una mirada hacia el feminismo desde el Marxismo</b> .....	20
Marx y Engels .....	21
Sin mujeres no hay revolución .....	24
Aleksandra Mijáilovna Kollontái .....	26
Tussy, la madre del feminismo socialista .....	29
<b>Arte Feminista en México</b> .....	32
Antecedentes .....	33
Mónica Mayer .....	36
Maris Bustamante .....	42
Magali Lara .....	43
Rowena Morales .....	48
Carla Rippey .....	49
<b>Los grupos de arte feminista</b> .....	52
Tlacuilas y Retrateras .....	55
Polvo de Gallina Negra .....	58
Bio-arte .....	68
<b>Las mujeres artistas en la ciudad León</b> .....	70
Arte hecho por mujeres en la ciudad de León en los 90 .....	62
Dulce María Núñez .....	73
Mabel Gutiérrez .....	91
Ana Quiroz .....	100
Flor Bosco .....	105
<b>Conclusiones</b> .....	112
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	116
<b>Anexos</b> .....	122
Entrevista con Ana Quiroz .....	123
Entrevista con Dulce María Núñez .....	125
Entrevista con Flor Bosco .....	129
Entrevista con Mabel Gutiérrez .....	132

## Introducción

A partir de la búsqueda sobre estudios de las mujeres en el arte contemporáneo, al iniciar esta **investigación**, se encontró que no se han realizado estudios a profundidad sobre este tema en la ciudad de León, o al menos no han sido publicados, por lo que esta investigación pretende ser una aportación a esta ausencia.

Con esta **investigación** se pretende involucrarse con el contexto de las artistas, el impacto que las artistas tienen en la sociedad y el impacto que la sociedad y la cultura tienen en ellas y en sus trabajos, así como documentar el quehacer artístico de las mujeres en la actualidad y saber cuáles son las desventajas con las que se encuentran respecto a su género. Como asegura Gutiérrez Castañeda, es necesario hacer una revisión de los métodos y las teorías de la historia del arte que hagan notoria la participación de las artistas mujeres y los cambios que el feminismo ha provocado en las artes visuales, pues sólo de esta manera se podrá comprender su trabajo (Gutiérrez, Castañeda, 2002:452).

Al analizar la obra de las cuatro artistas guanajuatenses que hemos seleccionado: Dulce María Núñez, Flor Bosco, Mabel Gutiérrez y Ana Quiroz, pretendemos documentar y visibilizar el trabajo de las artistas, saber cuáles son los retos a los que se han enfrentado como artistas para así proponer una reflexión enfocada principalmente en relación con las instituciones culturales, los museos y galerías para enfatizar la importancia de una recuperación de la memoria sobre las mujeres artistas en la historia de la ciudad y la igualdad de oportunidades para las artistas contemporáneas.

## **Capítulo I**

# **Arte feminista: conceptos, desarrollo y crítica**

En los últimos años el aumento de la incursión femenina en la producción artística visual motiva a adentrarse en la revisión del proceso conceptual y creativo de las obras. La participación de las mujeres en el arte contemporáneo se ha favorecido por diferentes fenómenos: la instauración de academias de arte en la región, ejemplo de ello es la apertura de la licenciatura en artes plásticas en la Universidad de Guanajuato que abrió sus puertas en el año de 1952, en el caso de la ciudad de León sólo existía la escuela de artes plásticas Antonio Segoviano, fundada en 1985, ésta ha ofrecido diplomados en dibujo y pintura y no fue hasta hace algunos años que se tiene una licenciatura en artes plásticas ofrecida por la Universidad de León en la ciudad.

El estado de Guanajuato se ha caracterizado por ser uno de los más conservadores del país, y a la par el más influenciado por la religión católica, este fue el estado elegido para que visitara el Papa, Benedicto XVI. Unas horas antes de su visita al estado, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) informó que Guanajuato es el estado con mayor población católica en el país<sup>1</sup>, con 93.8%. Considerando esto como uno, entre varios, de los factores que mantuvo a las mujeres relegadas y ocupadas, la mayoría, en actividades del hogar y la crianza. La contribución de algunas agrupaciones femeninas contestatarias, que han alzado la voz por la igualdad de derechos ha favorecido la situación actual de las mujeres. Estos grupos proclamaron principalmente: la igualdad de sexos, el acceso a la educación y el derecho al voto, así como críticas sólidas al gobierno y al clero.

Entre las publicaciones que han favorecido la situación de las mujeres se encuentran, ya desde el año 1884, *Violetas de Anáhuac*, revista creada y editada por Laureana Wright de Kleinhans, hija de un americano establecido en Guerrero. Laureana Wright se relacionaba con

---

<sup>1</sup> Datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) presentados en sus informes: ‘Diversidad religiosa en México’ (2000) y ‘Panorama de las religiones en México 2010’, como resultado de los censos de esos años. Garcia, Nayeli, “Guanajuato Bastion Católico de México”, 12 de febrero de 2016. Recuperado en: <http://periodicocorreo.com.mx/guanajuato-bastion-catolico-de-mexico>. [Acceso 4 de enero de 2017]



gente de las altas esferas sociales, siendo parte de esta publicación, Doña Carmen Romero Rubio, la esposa del expresidente de México, Porfirio Díaz. La revista semanal vendría a ser una revista de sociales con la gran diferencia que también tenía contenidos literarios y artísticos: abordó los temas de igualdad entre hombres y mujeres y marcó la necesidad de la educación para su género. Aparte de ser uno de los primeros medios de expresión de los ideales y la igualdad de derechos para las mujeres en esa época, abrió una brecha importante para que otras mujeres comenzaran a crear sus propias publicaciones.

Otra de las publicaciones fue el semanario de nombre *Vésper*, publicado en 1901 por Juana Belén Gutiérrez de Mendoza en Guanajuato capital, en la publicación se criticó y atacó abiertamente al gobierno de Díaz y a la Iglesia Católica, además de protestar por la causa de los obreros, en particular de los mineros de la ciudad de Guanajuato. A la iglesia y al estado no le pareció la participación de Gutiérrez de Mendoza razón por la cual fue buscada y encarcelada. Dos años más tarde, una vez liberada, fue a refugiarse en San Antonio donde continuó el semanario, posteriormente creó una nueva publicación: *El Desmante*, donde continuó con su labor periodística de protesta con esta y otras publicaciones hasta 1941.

La participación de las mujeres en la revolución dio paso a importantes movimientos de liberación como lo fue el movimiento feminista de Yucatán, que en ese entonces era un territorio que actuaba hermética y aisladamente del centro, pocos hubieran imaginado que en este territorio y en ese tiempo, surgió un movimiento feminista, básicamente con los ideales de la llamada “revolución sexual”. Durante el congreso feminista de 1916 se calificó, como señala Marta Acevedo en la recopilación, *Feminismo en México* “un error social educar a la mujer para una sociedad que ya no existe... pues la vida activa de la evolución exige su concurso en una mayoría de las actividades humanas” (2002: 40) esto ocurrió durante el periodo que estuvo Salvador Alvarado como gobernador.

Posteriormente en los años 60 surge un movimiento casi global sobre la liberación sexual, las mujeres toman conciencia del cuidado de su cuerpo y de su sexualidad, donde la maternidad que era considerada como el mayor logro y acto de trascendencia, comienza a pasar a otro plano. A la par, aunque un poco todavía a ciegas, comienza a inmiscuirse en diversos aspectos sociales, culturales y políticos. Particularmente en México surge el Movimiento de Liberación de la Mujer. Otra participación importante de un grupo de mujeres surge en 1968, aunque hombres y mujeres con causas distintas, las mujeres despertaron y rompieron algunas de las etiquetas de la sociedad mexicana a partir de lo sucedido con el movimiento estudiantil del 68 donde comenzarían a participar con una actitud contestataria inmiscuyéndose dentro de la política.

La participación de estos y otros tantos movimientos feministas ha favorecido a un cambio paulatino de ideología machista, por una más abierta, la distribución entre mujeres y hombres del cuidado del hogar; y la incursión de las mujeres en la vida pública, sin embargo, aún son demasiado notorias las desventajas que se presentan únicamente por pertenecer al género femenino.

La presencia femenina en la historia universal siempre ha sido escasa y misógina. En el caso de la historia del arte no ha sido la excepción, hemos vivido a lo largo de los siglos el androcentrismo, donde una de las mayores presencias de las mujeres ha sido en la representación artística por parte de los varones, Cristina Segura (2000:9) señala que estas representaciones no han sido positivas ya que la representación de esta belleza femenina lleva a la cosificación de la mujer, a la instauración de cánones de belleza y todo esto ha favorecido a la pervivencia del patriarcado.

Se debe realizar una revisión del contexto histórico e ideológico de las artistas leonesas. En esta investigación se pretende analizar los siguientes puntos:

- ¿Cuál es la participación real de las artistas contemporáneas en la ciudad de León, Guanajuato?
- ¿Las artistas de la ciudad de León se sienten en desventaja, como artistas, por el hecho de pertenecer al género femenino?
- ¿Cuáles son los factores socioculturales que intervienen para determinar el valor de la obra artística de las mujeres?

Los objetivos de esta investigación son: analizar la presencia femenina en los espacios artísticos de la ciudad, principales galerías y museos; considerar la diferencia con la presencia de los varones y valorar cual es la situación actual, así como buscar los factores que intervienen en dicho resultado; De igual manera: Analizar la influencia de los entornos en la producción **artística** de las mujeres y documentar su trabajo para fomentar la reflexión y el análisis para plantear posibles soluciones para lograr una presencia equitativa entre mujeres y hombres.

Históricamente la presencia de las mujeres en los museos ha sido muy poca respecto a la de los varones, en la actualidad cada vez es más notoria la participación de las mujeres en diversos espacios artísticos, sin embargo, sigue existiendo una discriminación hacia la mujer en el momento de selección para formar parte en las exposiciones, colecciones e incluso dentro de la crítica y las investigaciones referentes al arte.

Se supone que una de las razones por la cual sus obras son cotizadas con una gran diferencia respecto a los varones es que el valor de la obra artística lo determina el público y la crítica y el mercado lo que clarifica la separación que la sociedad tiene respecto a la artista. Los factores que intervienen para determinar el valor de la obra artística de las mujeres son aspectos socioculturales determinados más allá de valorar la obra en sí misma, valorar a la artista por sus condiciones: entre ellas su género.

A partir de la década de los 60 el arte se suma a la lucha por la igualdad de derechos de género en diversos movimientos feministas, Roxana Sosa, considera que mediante el arte feminista se expresan las vivencias del artista y a la vez, las obras de arte: constituyen un medio de “crítica sociopolítica en la que tratan de transformar las relaciones de poder insertas en la sociedad” (2009: 74). La lucha del arte feminista se trata de equilibrar la desigualdad que se viene arrastrando desde siglos atrás, durante esta lucha han surgido dos tipos de feminismos: el feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia:

El feminismo de la diferencia...señalaba el carácter femenino como específicamente diferente al masculino. (...) La teoría de la diferencia sostiene que es el momento de privilegiar unas categorías distintas a las privilegiadas históricamente por el varón, así estaremos en condiciones de equilibrar tantos siglos de desigualdad. [...] El feminismo de la igualdad<sup>2</sup> [*sic*]... sostiene que privilegiar un sexo en detrimento de otro no es más que caer en otra jerarquización y en un error similar al propuesto por el modelo dominante (patriarcal). Este feminismo intenta deconstruir las estructuras patriarcales, pero reivindicando la igualdad desde la diferencia, sin caer en las eternas descalificaciones (*Ibíd.*: 75).

Aún se tienen concepciones e interpretaciones muy erróneas sobre el feminismo, ejemplo de ello es que en la actualidad aún se cree que el feminismo es “lo mismo” que el machismo. Al respecto, Sara Sefchovich<sup>3</sup>, comenta:

No hay un feminismo, hay muchos feminismos, y aunque el machismo y el feminismo sean dos ismos, no son opuestos, no pertenecen al mismo terreno, porque mientras el machismo busca el sometimiento del otro, el feminismo busca la equidad en la diferencia.

Otra forma de comprender el feminismo, es entender lo que no es, como lo explican Karen Cordero e Inda Sáenz, el feminismo no se trata de: “Un dogma ni una teoría homogénea, sino una forma de ver y analizar el mundo tomando en cuenta la primacía de las relaciones de género

---

<sup>2</sup> En los años ochenta surge este movimiento y muchas artistas se vincularon con él, también llamado *antiesencialista, posmoderno o postestructuralista* (Sosa, 2009:75).

<sup>3</sup> Durante la presentación de su libro, *¿Son mejores las mujeres?* [Paidós/Debate Feminista] en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. En Iñiguez, Angélica (2011). “Cuarenta años del feminismo en México”, *Replicante: cultura crítica y periodismo digital*. <http://revistareplicante.com/cuarenta-anos-de-feminismo-en-mexico/> (14 de octubre de 2013).

como relaciones de poder, que estructuran tanto aspectos “objetivos” como “subjetivos” de la realidad social y cultural, así como la conciencia y la vivencia corporal y psicológica (2001:7).

Está tan estigmatizado el concepto del feminismo que las mismas artistas pertenecientes a este movimiento niegan pertenecer a él, por temor al rechazo: “por asociación con estereotipos de dogmatismo, odio al sexo masculino, etcétera” (*Ibíd.*: 9).

Sobre las representaciones del cuerpo de la mujer en la obra artística, las artistas de las décadas de los 60 y 70 toman cartas en el asunto y hacen sus propias interpretaciones de los cuerpos femeninos, las primeras obras de estas mujeres artistas destacan: “un posicionamiento de la mujer como sujeto activo en la autorrepresentación de su cuerpo, y no como mero objeto sexual por parte de los artistas varones” (Sosa, *Op. Cit.*: 76). Elementos netamente femeninos, que comúnmente han sido tabúes son tomados como parte de sus obras en las que se pretende resignificar tales naturalezas, por ejemplo la manera de representar su cuerpo de una forma más intrínseca, ya no con fines propiamente estéticos sino en relación con su propio yo y su corporeidad.

A partir de la crítica feminista del arte se crea una “historia paralela” (Sosa, *Op. Cit.*: 77) a la androcéntrica historia del arte, donde se empieza a publicar sobre la obra artística de las mujeres desde la década de los 60. Estos textos, entre otras cosas: “suscribieron la existencia de un estilo diferente en la iconografía femenina, tanto a nivel formal como expresivo, que tiene su origen en la situación de desigualdad social de la mujer y su posición desventajada en la estructura social” (*Ibíd.*: 77).

Uno de los textos más importantes dentro de la crítica feminista del arte, al cual hace referencia Roxana Sosa –y que se considera un parte aguas– corresponde a la teórica y crítica Linda Nochlin, partiendo de la pregunta fundamental de la crítica feminista del arte: ¿Por qué no han habido grandes artistas mujeres? Sosa, basándose en Nochlin, al respecto señala:

Se debe a los impedimentos sociales, familiares e institucionales que han imposibilitado a la mujer acceder a la estructura social existente y desarrollar su vocación sin trabas. Uno de los ejemplos...consiste en la imposibilidad de la mujer al acceso del estudio del desnudo hasta finales del siglo XIX [...] circunstancias sociales y familiares. Las instituciones artísticas (patriarcales) han excluido a la mujer artista y han devaluado su aportación a la esfera artística (*Op. Cit.: 77-78*).

La respuesta a la pregunta de Nochlin tiene que ver con que el concepto de arte muchas veces esta malinterpretado ya que supone: “la expresión directa y personal de la experiencia emocional individual, una traducción de la vida propia en términos visuales” (En Cordero y Sáenz, *Op. cit.: 21*). En realidad el arte supone: “una estructura o sistemas de notación que tiene que ser aprendido o discernido ya sea mediante la instrucción, el noviciado o un largo periodo de experimentación individual” (*ídem.*).

Por lo cual sin el acceso a las academias, la falta de recursos, la posición social y territorial, la ocupación de las mujeres en el hogar y diversos aspectos, es totalmente comprensible lo difícil que era para una mujer ser artista y ser reconocida, eso no quiere decir que no hayan existido grandes artistas mujeres sino que fueron muy pocas y muy aisladas. Además de muchas veces ser discriminadas, por diversos factores socioculturales por los historiadores del arte, quienes no las incluían en sus escritos:

La falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación. Educación, considerada ésta como todo lo que nos sucede desde el momento que entramos a este mundo de símbolos, claves y señales significativos. De hecho, el milagro es que, dadas las abrumadoras ventajas sobre las mujeres y los negros, tantos hayan logrado, en ambos casos, tan alta excelencia en aquellas áreas de competencia donde predominan prerrogativas masculinas y de la raza blanca como son la ciencia, la política y las artes. (Cordero y Sáenz, *Op. cit.: 21*).

Otra de las aportaciones de la crítica feminista del arte es la recuperación historiográfica de la obra de artistas mujeres desconocidas o mal catalogadas, ampliando la visión de la historia del

arte occidental<sup>4</sup> y no solo se trata de darles un lugar a las artistas, sino constituye algo más importante, formar un: “parámetro alternativo de los valores estéticos que avalan la evolución del criterio de calidad en el arte occidental”<sup>5</sup> a suplantarse la idea que el arte producido por mujeres equivale a: “lo ‘femenino’, como lo ‘decorativo’, el ‘detalle’, lo ‘sentimental’”<sup>6</sup>.

Basándonos en Pierre Bourdieu (2000:5), en su libro *La Dominación Masculina* donde se explica la manera en la que ésta se ha impuesto y soportado, se considera como aquella sumisión paradójica, consecuencia de *la violencia simbólica*, tipo de violencia de la cual no somos conscientes, ni el que violenta, ni el que es violentado. Violencia amortiguada, insensible, e invisible para los dominados, que es ejercida a través de actos simbólicos:

La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres, o, en el interior de ésta, entre la parte masculina, como del hogar, y la parte femenina, como el establo, el agua y los vegetales; es la estructura del tiempo, jornada, año agrario, o ciclo de vida, con los momentos de ruptura, masculinos, y los largos períodos de gestación femeninos (Bourdieu, Pierre, 2000:5).

La violencia simbólica se ejerce de manera inconsciente por parte del dominado y el dominador, es lo no palpable, pero sí poderoso porque se ejerce como si se padeciera de una ceguera, he ahí parte del conjunto de símbolos, actitudes, prácticas que se consideren propios de un sexo o de otro y lo que provee de poder a uno sobre otro.

---

<sup>4</sup> Durante la conferencia impartida en Jaca (Univ. de verano de Zaragoza). En De la Villa, Rocío (2003). “Crítica feminista y arte de género”, *Arte, estética y más*. <http://rociodelavilla.blogspot.mx/2009/08/critica-feminista-y-arte-de-genero.html> (28 de noviembre de 2013).

<sup>5</sup> *Ídem*.

<sup>6</sup> *Ídem*.

## Metodología

Para efectos de esta investigación centrada en la presencia de las mujeres, en León, tanto las que desarrollaron su producción artística en la ciudad como las nativas, en el arte contemporáneo en León. Se basará en la crítica feminista del arte y se utilizará como método los estudios de género, los cuales se refieren al análisis de las relaciones de género, mediante la investigación de las prácticas sociales que crean “roles” en función del género (Villegas, Gladys, 2001: 4). Estos estudios analizan y examinan las relaciones ontológicas, epistemológicas y políticas inmiscuidas en los discursos patriarcales, de igual manera los métodos, procedimientos y técnicas de la investigación científica, presenta a las mujeres como sujeto y objeto de conocimiento (*ídem.*)

Estos estudios han generado una deconstrucción y construcción de la ciencia, planteando que ésta es una categoría construida socialmente y que el conocimiento científico tiene sesgos de género, y que una de las ideologías que moldean a la ciencia es el sexismo. Otra característica de la ciencia ha sido categorizar todo a partir de dicotomías, las cuales han sido fundamentales para mantener la creencia de que la ciencia es objetiva: razón/sentimiento, cultura/naturaleza, ciencia/creencia y público/privado; adjudicando el primer elemento como característica masculina, y el segundo a lo femenino. (*Ibid.*: 4)

Los investigadores de esta área han considerado que los métodos tradicionales hacen difícil la comprensión en los estudios de género. Por lo que se creó un método exclusivo para los mismos.

El centro de reflexión de los estudios feministas es la explicación de la multiplicidad de factores en todos los ámbitos de desempeños de las personas que formamos parte de las sociedades marcadas por la dominación patriarcal, cuyo objetivo fundamental es el análisis exhaustivo de las condiciones de opresión de las mujeres (Castañeda, 2008:12).

La teoría de género es un método interdisciplinario que involucra a disciplinas como: historia, filosofía, sociología, psicología, historia del arte, entre otras.



Para Harding, existen ciertos rasgos específicos en los estudios feministas: El primero, es que toman por primera vez en cuenta las experiencias de las mujeres. “[...] la ciencia tradicional ha tomado siempre las experiencias de los hombres como representantes de lo “humano”. En este sentido, para Harding, las experiencias de las mujeres son un recurso empírico y teórico muy valioso.”<sup>7</sup>

El segundo elemento distintivo para Harding es que los estudios feministas se centren en: “crear una ciencia social que no denigre y, al contrario, se ubique a favor de las mujeres.”<sup>8</sup>

La investigación feminista en ciencias sociales está motivada por el compromiso de las feministas con la justicia y el cambio social. Las académicas feministas constataron que la ciencia está sesgada y que las metodologías de investigación al uso no daban cuenta de la mitad de la población que constituyen las mujeres, lo que las llevó a buscar una serie de metodologías alternativas de investigación.<sup>9</sup>

Según la revisión de Flores Espínola, Shulamit Reinharz (1992) analiza y sintetiza los principios que se encuentran asociados a la investigación feminista. La última autora ha propuesto diez principios que se muestran en una tabla, a continuación se mencionan algunos:<sup>10</sup>

1) Mary Margaret Fonow y Judith Cook, sobre la Metodología feminista.

- Necesidad continua y reflexiva sobre el significado del género y la asimetría del género como un rasgo básico de toda la vida social, incluyendo la realización del conocimiento.
- Énfasis del empoderamiento de las mujeres y la transformación de las instituciones sociales patriarcales a través de la investigación y los resultados de la investigación.

---

<sup>7</sup> Flores, Artemisa (2010). “Investigación feminista, métodos y sexo en ciencia y tecnología”, *VIII Congreso iberoamericano de ciencia, tecnología e género*, en [http://files.dirppg.ct.utfpr.edu.br/ppgte/eventos/cictg/conteudo\\_cd/E2\\_Investigación\\_Feminista.pdf](http://files.dirppg.ct.utfpr.edu.br/ppgte/eventos/cictg/conteudo_cd/E2_Investigación_Feminista.pdf) (28 de noviembre de 2013)

<sup>8</sup> (*Ibíd.*: 3)

<sup>9</sup> (*Ibíd.*: 4)

<sup>10</sup> (*Ibíd.*: 6-7)

- Desafiar la norma de la objetividad que asume que el sujeto y objeto de investigación pueden ser separados uno de otro y que las experiencias personales y/o de fondo no son científicas.
- Implicaciones éticas de la investigación feminista y el reconocimiento de la explotación de las mujeres como objeto de conocimiento.

## 2) Marjorie L. De Vault:

- Buscar una investigación que pueda hacer el trabajo de excavación cambiando el centro de la práctica estándar de los asuntos de los hombres para revelar las posiciones y perspectivas de (todas) las mujeres.
- Buscar una metodología que refuerce la investigación, que valore a las mujeres; destaque el cambio social o la acción benéfica para las mujeres.
- Buscar una ciencia que minimice el daño y el control en el proceso de investigación.

En cuanto a las técnicas usadas, en la investigación feminista se utilizan una multiplicidad de ellas (Bartra, Eli, 2012: 68), en esta investigación se ha valido de mayor manera el uso de la entrevista semiestructurada. Un método usado frecuentemente en las ciencias sociales y en las humanidades y tomado por los estudios de género, a partir del interés por estudiar a las mujeres, que hasta hace poco eran básicamente invisibles como actoras sociales. Ésta es una técnica de la metodología feminista porque: “la manera en que se lee, escucha, observa o pregunta, ya tiene un enfoque distinto, un carácter no androcéntrico y no sexista”(Ibíd.). Como afirma Sandra Harding, las técnicas no son feministas sino que únicamente puede serlo la manera de usarlas (en Bartra, Eli, 2012: 68).

A continuación se analizará la situación de las mujeres desde un punto de vista marxista, el cual considera que es difícil tener una igualdad de derechos dentro del régimen capitalista y que sólo fuera del sistema capital se podrá abolir el patriarcado y obtener así una igualdad de oportunidades y de derechos entre hombres y mujeres.

## **Capítulo II**

# **Una mirada hacia el feminismo desde el marxismo**

## Marx y Engels

El feminismo marxista considera que la desigualdad de género está determinada en último término por el modo capitalista de producción en la división social de clases. La subordinación de la mujer es vista como una forma de opresión que es mantenida porque sirve a los intereses del capital y de la clase dominante. Para el marxismo, la mujer siempre estuvo dentro de sus preocupaciones, no sólo por la lucha de sus derechos sino para su incorporación en el ejercicio de la clase obrera durante el proceso de liberación.

Desde el Manifiesto Comunista, Marx y Engels, toman en cuenta la lucha de la mujer y argumentaron cómo la clase dominante oprime a las mujeres, relegándolas a “ciudadanas de segunda clase” en la sociedad y dentro de la familia:

El burgués, que no ve en su mujer más que un simple instrumento de producción, al oírnos proclamar la necesidad de que los instrumentos de producción sean explotados colectivamente, no puede por menos de pensar que el régimen colectivo se hará extensivo igualmente a la mujer.” (K. Marx & F. Engels, 1848: 14).

Marx no ahonda en su obra, *El Capital*, el tema de las mujeres bajo el capitalismo a profundidad, sin embargo hace varios comentarios acerca del trabajo de mujeres y niños y las malas condiciones de los empleos, de la lucha entre trabajadores y trabajadoras para conseguir una menor jornada laboral y de la obtención de la protección legal de las mujeres, niños y jóvenes (Zetkin: 27)

En la proletaria que sufre en la fábrica Marx y Engels han descubierto la compañera de lucha que puede empuñar la espada para el hundimiento del capitalismo, para la instauración de la sociedad comunista, en la cual el pleno derecho de la persona será también derecho inalienable de la mujer. En resumen, estos dos gigantes han reconocido el impotente alcance revolucionario que representa la inserción de las mujeres en la moderna producción social, y ello tanto para la superación y la destrucción de formas de vida y concepciones anticuadas como también para la construcción de formas y concepciones en una nueva y superior estructura social. (*Ibid.*, 28)

Hacia el final de su vida, Marx deja varias notas que posteriormente, Engels las retoma y en algunas de éstas las desarrolla en su libro: *El Origen de la Familia, la Propiedad Privada y el Estado*. De esta manera, Friedrich Engels partiendo de las investigaciones de Karl Marx sobre el abogado, antropólogo, etnólogo y escritor Lewis Henry Morgan, donde señala que existen dos clases en los modos de producción y reproducción: por un lado: la producción de medios de existencia (alimentos, vestido, vivienda, desarrollo del trabajo, etcétera); Y por otro lado: la reproducción del hombre mismo (la familia) “la continuación de la especie.” (Engels, 1884: 6). Cuanto menos desarrollado esté el trabajo, más restringida es la cantidad de sus productos y, por consiguiente, la riqueza de la sociedad, se manifiesta con mucha fuerza la influencia dominante de los lazos de parentesco sobre el régimen social. (*Ídem*).

El estudio de la historia de la familia comienza en 1861, con el "Derecho materno" de Bachofen. Donde cita entre otros puntos que:

1) El régimen familiar está dependiente de las relaciones de propiedad, territoriales. 2) Tales relaciones excluyen toda posibilidad de establecer con certeza la paternidad, por lo que la filiación sólo podía contarse por línea femenina, según el derecho materno; esto se dio entre todos los pueblos antiguos; 3) a consecuencia de este hecho, las mujeres, como madres, como únicos progenitores conocidos de la joven generación, gozaban de un gran aprecio y respeto, que llegaba, según Bachofen, hasta el dominio femenino absoluto (ginococracia); 4) el paso a la monogamia, en la que la mujer pertenece a un solo hombre, encerraba la transgresión de una antiquísima ley religiosa (es decir, el derecho inmemorial que los demás hombres tenían sobre aquella mujer), transgresión que debía ser castigada o cuya tolerancia se resarcía con la posesión de la mujer por otros durante determinado período.” (*Ídem*, 9)

El paso del "heterismo" a la monogamia y del derecho materno al paterno se produce, según Bachofen, -concretamente entre los griegos-, a consecuencia del desarrollo de las

concepciones religiosas, a raíz de la introducción de nuevas divinidades. Bachofen, interpreta la "Orestíada" de Esquilo como un cuadro dramático de la lucha entre el derecho materno agonizante y el derecho paterno, que nació y logró la victoria sobre el primero en la época de las epopeyas. He aquí el triunfo del derecho paterno concedido por Atenea, pero, como afirma Engels, el estudio de Bachofen es poco provechoso ya que está cargado de misticismo, pero reconoce la gran labor por sus investigaciones al demostrar que según la literatura griega, entre los pueblos griegos y asiáticos, no sólo los hombres mantenían relaciones con varias mujeres, sino que la mujer también las mantenía con varios hombres, lo que conllevaba a la renuncia del matrimonio, y por ello, como se mencionaba anteriormente, sólo podía contarse la descendencia en línea femenina. Esto se mantuvo durante un largo periodo, incluso cuando se establecía la monogamia, ello garantizaba a la mujer una posición social más alta, que desde entonces hasta ahora, nunca ha vuelto a tener.

El derrocamiento del derecho materno fue la gran derrota histórica del sexo femenino en todo el mundo. El hombre tomó el mando también en el hogar; la mujer fue degradada y reducida a la servidumbre; se convirtió en la esclava de su lujuria y en un mero instrumento para la producción de hijos... Para asegurar la fidelidad de su mujer y por tanto, la paternidad de sus hijos, es entregada sin condiciones al poder del marido; si él la mata, solo está ejerciendo sus derechos". (*Ibid.*, 31).

El sucesor de Bachofen en estudios sobre la familia fue J. F. MacLennan, en el año de 1865, quien encontró que en varios pueblos salvajes, bárbaros y hasta civilizados de los tiempos antiguos y modernos, una forma de matrimonio consistía en que el novio estaba obligado a arrebatar su futura esposa (*Op. cit.*, 5), mientras tanto en otros grupos no civilizados estaba prohibido el matrimonio, así que hombres y mujeres iban a buscar esposos en otras tribus ("tribus" exógamas), y entretanto, en otras tribus los hombres de cierto grupo iban obligados a tomar mujeres sólo en el seno de su grupo (Tribus endógamas) (*Ídem*).

¿De dónde proviene esa costumbre de la exogamia? A su parecer, nada tienen que ver con ella las ideas de la consanguinidad y del incesto, nacidas mucho más tarde. La causa de tal usanza pudiera

ser la costumbre muy difundida entre los salvajes, de matar a las niñas enseguida que nacen. De eso resultaría un excedente de hombres en cada tribu tomada por separado, siendo la inmediata consecuencia de ello que varios hombres tendrían en común una misma mujer, es decir, la poliandría. De aquí se desprende, a su vez, que se sabía quién era la madre del niño, pero no quién era su padre; por ello la ascendencia sólo se contaba en línea materna, y no paterna (derecho materno). Y otra consecuencia de la escasez de mujeres en el seno de la tribu, escasez atenuada, pero no suprimida, por la poliandría, era precisamente el rapto sistemático de mujeres de tribus extrañas (*Ídem*, 6).

El socialista alemán, August Bebel, en su libro *La mujer y el socialismo*, fue gran referencia para el estudio teórico sobre la situación de la mujer, refiere en su texto, entre otras cosas que:

Existe una relación extraordinariamente estrecha y orgánica entre lo que interviene la mujer en la producción y cómo se halla situada en la sociedad (...) No puede haber ninguna liberación de la humanidad sin la independencia social y la equiparación de los sexos (...) La mujer de la nueva sociedad será plenamente independiente en lo social y lo económico, no estará sometida lo más mínimo a ninguna dominación ni explotación, se enfrentará al hombre como persona libre, igual y dueña de su destino (Bebel, 1879; citado en Sagra, Alicia, 2011: 198).

## **Sin mujeres no hay revolución**

El revolucionario Vladímir Ilich Lenin en “Las tareas del movimiento obrero femenino en la República Soviética”, asegura que el principal problema de la situación de la mujer ha sido la desigualdad jurídica respecto a las leyes, y comenta al respecto que la mujer se encuentra bajo una doble esclavitud.

El poder soviético, como poder de los trabajadores, implantó legislativamente, ya durante los primeros meses de su existencia, los cambios más radicales con respecto a la mujer. La República Soviética no dejó piedra sobre piedra de las leyes que colocaban a la mujer en una situación de sometimiento. Y al decir esto me refiero en particular a las leyes que aprovechaban especialmente la situación más débil de la mujer, para privarla de derechos y colocarla con frecuencia en condiciones humillantes; es decir, a las leyes sobre el divorcio, los hijos ilegítimos y el derecho de la mujer a demandar judicialmente al padre del niño para que asegure su sustento. (Lenin, 1919: s/p)



Comenta que muchos estados los criticaron por la forma de ejercer la democracia, pero que el poder soviético fue el que realizó la democracia más que ningún otro país al no dejar en sus leyes ni el menor vestigio de la desigualdad de la mujer. “Ni un solo Estado, ni una sola legislación democrática, hicieron por la mujer ni la mitad de lo que hizo el poder soviético ya en los primeros meses de su existencia” (*Ídem*).

Llama a la mujer “esclava doméstica” y dice que solamente la mujer podrá alcanzar su emancipación y la igualdad de derechos respecto al hombre cuando la economía nacional sea socializada y la mujer participe en el trabajo general de producción.

Claro está que aquí no hablamos de igualar a la mujer con el hombre en lo que se refiere a la productividad del trabajo, la cantidad de trabajo, la duración de la jornada, las condiciones de trabajo, etc.; sostenemos que la mujer no debe, a diferencia del hombre, ser oprimida a causa de su posición en el hogar. Todas ustedes saben que incluso cuando las mujeres gozan de plenos derechos, en la práctica siguen esclavizadas, porque todas las tareas domésticas pesan sobre ellas. En la mayoría de los casos las tareas domésticas son el trabajo más improductivo, más embrutecedor y más arduo que pueda hacer una mujer. Es un trabajo extraordinariamente mezquino y no incluye nada que de algún modo pueda contribuir al desarrollo de la mujer (*Ídem*).

A partir de la toma de poder por la clase obrera, en 1917, el Estado Soviético impuso la legislación más progresiva en temas de familia y matrimonio, de igual manera se impulsó la legalización del aborto por decisión propia de la mujer, el divorcio, así como derechos para los hijos fuera o no del matrimonio. Se obtuvo una posición igual del hombre y la mujer respecto a las leyes, mientras que en otros países desarrollados, la mujer ni siquiera tenía derecho al voto, de igual manera se crearon políticas públicas para integrar a las mujeres a la construcción del nuevo Estado, se abrieron casas cunas, jardines de infancia, comedores colectivos, lavanderías públicas, para que las mujeres dejaran de ser “esclavas domésticas”, cómo Lenin las llamaba (Sagra, Alicia, 2011: 205).

## **Aleksandra Mijáilovna Kollontái**

Otra figura fundamental en la revolución Rusa fue Aleksandra Mijáilovna Kollontái nacida en San Petersburgo, en 1872. Fue una importante activista, política comunista y defensora de los derechos de la mujer. Perteneció al Partido Obrero Socialdemócrata Ruso en 1899, posteriormente participó en los acontecimientos revolucionarios de 1905. Fue una de las organizadoras del *Primer Congreso de Mujeres Trabajadoras de toda Rusia*. De este congreso nació el *Zhenotdel (Departamento de la Mujer)*, un organismo dedicado a promover la participación de las mujeres en la vida pública. El departamento de la Mujer, contaba con una revista de nombre *Kommunistka (Mujer Comunista)* en la que Kollontái era parte de su Consejo editorial. Fue la primera mujer embajadora de la historia de la Unión Soviética en Noruega y posteriormente en Suecia y México.

Aleksandra en su texto “Los fundamentos sociales de la cuestión femenina”, donde al igual que Lenin, plantea el hecho de que la social demócrata fue la primera en demandar la igualdad de derechos entre hombres y mujeres y que a partir de esto otros países adoptaron esta postura.

No hay un solo partido en el mundo que haya asumido la defensa de las mujeres como lo ha hecho la socialdemocracia. La mujer trabajadora es ante todo un miembro de la clase trabajadora, y cuanto más satisfactoria sea la posición y el bienestar general de cada miembro de la familia proletaria, mayor será el beneficio a largo plazo para el conjunto de la clase trabajadora [...]. (Kollontái, 1907:5)

Hace una crítica a las feministas radicales por ser fieles a su clase burguesa y sólo buscar un beneficio propio a su clase, como la participación directa en el gobierno, olvidándose de la mujer perteneciente a la clase trabajadora.

Las feministas ven a los hombres como el principal enemigo, [...] Para ellas, la victoria se gana cuando un privilegio que antes disfrutaba exclusivamente el sexo masculino se concede al “sexo débil”. Las mujeres trabajadoras tienen una postura diferente. Ellas no ven a los hombres como el enemigo y el opresor, por el contrario, piensan en los hombres como sus compañeros, que comparten con ellas la monotonía de la rutina diaria y luchan con ellas por un futuro mejor. La mujer y su compañero masculino son esclavizados por las mismas condiciones sociales, las mismas

odiadas cadenas del capitalismo oprimen su voluntad y les privan de los placeres y encantos de la vida. [...] (Kollontái, 1907: 5).

El objetivo de la mujer proletaria, señala, es mejorar su calidad de vida aún dentro del sistema burgués, pero sus deseos se ven truncados por el sistema capitalista: “Una mujer puede tener igualdad de derechos y ser verdaderamente libre sólo en un mundo de trabajo socializado, de armonía y justicia” (*Ídem*). Aunque para las feministas, la causa era diferente: ser iguales ante la ley para así tener una situación más cómoda, gozar de los mismos derechos que han tenido los hombres de la clase burguesa, para la mujer trabajadora: “la igualdad de derechos con los hombres significaría sólo una parte igual de la desigualdad” (*Ídem*). La mujer burguesa no sería condescendiente con su “hermana menor” al contrario la explotaría en su beneficio. (*Ídem*).

La cuestión de la mujer, como ella lo llama, tomó importancia para las mujeres de la clase burguesa a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Tiempo después en el que la mujer comienza a trabajar como obrera, posteriormente del triunfo del capitalismo, la economía actual resultó en crisis lo que daño considerablemente a las clases medias. Esto provocó que la mujer burguesa o bien aceptara la pobreza o reclamara un trabajo como profesionista.

Las esposas y las hijas de estos grupos sociales comenzaron a golpear a las puertas de las universidades, los salones de arte, las casas editoriales, las oficinas, inundando las profesiones que estaban abiertas para ellas. El deseo de las mujeres burguesas de conseguir el acceso a la ciencia y los mayores beneficios de la cultura no fue el resultado de una necesidad repentina, madura, sino que provino de esa misma cuestión del “pan de cada día” (Kollontái, 1907: 5).

Kollontái, asegura que las feministas no se han dado cuenta de la lucha que las mujeres de la clase trabajadora han sostenido, y los logros que han tenido señala que el objetivo de la mujer asalariada es su verdadera liberación en el mundo del trabajo:

Sólo la clase obrera es capaz de mantener la moral en el mundo moderno con sus relaciones sociales distorsionadas. Con paso firme y acompasado avanza firmemente hacia su objetivo. Atrae a las mujeres trabajadoras a sus filas. La mujer proletaria inicia valientemente el espinoso camino del trabajo asalariado. Sus piernas flaquean, su cuerpo se desgarran. Hay peligrosos precipicios a lo largo

del camino, y los crueles predadores están acechando. [...] Durante este difícil paso hacia el brillante futuro la mujer trabajadora, hasta hace poco humillada, oprimida esclava sin derechos, aprende a desprenderse de la mentalidad de esclava a la que se ha aferrado, paso a paso se transforma a sí misma en una trabajadora independiente, una personalidad independiente, libre en el amor. Es ella, luchando en las filas del proletariado, quien consigue para las mujeres el derecho a trabajar, es ella, la “hermana menor”, quien prepara el terreno para la mujer “libre” e “igual” del futuro (Kollontái, 1907: 6).

Kollontái, concluye con que no es necesaria una unión entre la mujer trabajadora y las feministas, ya que, como se mencionó anteriormente, esto sólo beneficiaría a la clase burguesa, dice que lo que se debe hacer es que la mujer trabajadora vea por sí misma: “(...) nuestro objetivo es construir, en el lugar del mundo viejo, obsoleto, un brillante templo de trabajo universal, solidaridad fraternal y alegre libertad (...)” (*Ídem*).

El también revolucionario León Trotsky, estudió y contribuyó a la causa de las mujeres en su libro *Problemas de la vida cotidiana*, señala al respecto: “Para cambiar las condiciones de la vida, debemos aprender a verlas con los ojos de las mujeres” (Trotsky, 1924). También rindió tributo al liderazgo revolucionario de las mujeres durante el Segundo Congreso Mundial de las Mujeres Comunistas, entre otras cosas en su discurso argumentó:

En el progreso del movimiento obrero mundial, las mujeres proletarias desempeñan un rol colosal. Lo digo, no porque me esté dirigiendo a una conferencia femenina, sino porque bastan los números para demostrar qué papel importante ejercen las obreras en el mecanismo del mundo capitalista [...] Y, hablando en términos generales, en el movimiento obrero mundial la obrera está al nivel, precisamente, del sector del proletariado representado por los mineros de Alemania Central, a los que nos hemos referido, es decir, el sector obrero más atrasado, más oprimido, el más humilde de los humildes. Y justamente por eso, en los años de la colosal revolución mundial, este sector del proletariado puede y debe convertirse en la parte más activa, más revolucionaria y de mayor iniciativa de la clase obrera. (Trotsky, 1921: 4).

Durante la misma conferencia, al finalizar, mencionó:

De ahora en adelante, la mujer debe comenzar a dejar de ser una “hermana de la caridad”, en el sentido político del término. Participará en forma directa en el principal frente revolucionario de batalla. Y es por eso que, desde el fondo de mi corazón, aunque sea con algún retraso, saludo a esta

Conferencia Mundial de Mujeres y grito con ustedes ¡Viva el Proletariado Mundial! ¡Vivan las Mujeres Proletarias del Mundo! (*Ibid.*: 5).

## **Tussy, la madre del feminismo socialista**

Eleanor "Tussy" Marx, nacida en el año de 1855, hija menor de Karl Marx, fue una activista política y autora marxista, considerada como la madre del feminismo socialista, pasó gran parte de su vida editando y traduciendo la máxima obra de su padre: *El Capital*, obra que en su lanzamiento tuvo ventas insignificantes pero posteriormente ha tenido una mayor distribución que *La Biblia* o *Shakespeare* en el siglo XX, se convirtió en la obra de toda una vida, misma que ella heredó.

"Eleonora Marx cambió el mundo y es una de las grandes heroínas de la historia de Gran Bretaña", en palabras de Rachel Holmes, autora de su biografía. (Fresneda, Carlos, 2014). Eleanor no tuvo estudios formales, debido a que su familia no contaba con los recursos para solventarlos, sin embargo, a los tres años leía los sonetos de Shakespeare y a los siete hablaba 3 lenguas: inglés, alemán y francés. Más tarde tradujo 'Madame Bovary' de Flaubert, y fue la gran introductora del teatro de Ibsen a los escenarios londinenses (*Ídem*). Su padre le enseñó economía, "Heredé la nariz de mi padre, pero no su genio" decía Tussy, al ser una persona muy sociable, se rodeó de grandes teóricos, entre ellos Engels, a quien consideraba su segundo padre.

Rebautizó la llamada "cuestión de la mujer" como "el debate de la mujer trabajadora". Apoyaba y admiraba el movimiento para el sufragio de las mujeres. Pero la reforma del sufragio para las mujeres de clase media en la sociedad capitalista existente no tenía en cuenta "el debate sobre la actitud de la socialdemocracia hacia las mujeres trabajadoras". Eleanor resumió su posición con lucidez en una carta abierta al líder socialista Inglés Ernest Belfort Bax, en noviembre de 1895: "No soy, por supuesto, como socialista, una representante de los "Derechos de la mujer"... La cuestión llamada "Derechos de la mujer" (que parece ser la única que entiende) es una idea burguesa. Lo que propongo es plantear la cuestión del sexo desde el punto de vista de la clase y la lucha de clases". El sufragismo feminista carecía de una comprensión suficiente de la base económica de la división del trabajo, la producción y la reproducción (Rachel Holmes & Jeanette Winterson, 2014).

Su filosofía del feminismo socialista se resume en su tratado: La cuestión de la mujer: desde un punto de vista socialista, co-escrito con Edward Aveling, su pareja.

Eleanor siempre mostró la influencia que tuvo de su padre y Engels, destaca por su lucha por la igualdad de derechos, no sólo en la parte teórica sino que se involucró activamente en esta lucha, para ella: “Los derechos de los trabajadores y los derechos de la mujer son parte de la misma lucha (...) Animó a los hombres a situarse al lado de las mujeres como sus iguales, al tiempo que instaba a las mujeres a no socavar el salario normal (...)” (Rachel Holmes & Jeanette Winterson, 2014).

En Silvertown, lugar donde se vertían todos los residuos químicos en el río, los hombres y mujeres trabajaban en pésimas condiciones, Eleanor, organizó una huelga que finalmente fracasó, entonces creó el Sindicato de Mujeres de Silvertown, hecho que se ha convertido en clave en la historia del movimiento obrero británico y del feminismo con relación al trabajo (*Ídem*).

Como señala Holmes, el feminismo se inició en la década de 1870, no en 1970. La década de 1880 fue de acción organizada de los trabajadores en todo el país. Eleonor estaba en todas partes. La huelga de chicas y mujeres de la factoría Bryant and May. La huelga de los obreros del gas. La huelga de los sopladores de vidrio. En Crosse y Blackwell, la comida caliente en las familias dependía de las peladoras de cebolla que trabajaban duramente 14 horas al día con sustancias químicas que les provocaban daños respiratorios. Eleonor organizó a aquellas mujeres: fueron a la huelga y ganaron.

(...) Dirigiéndose a una multitud de más de 100.000 personas en Hyde Park en apoyo a la huelga portuaria, el primero de mayo de 1889, Eleonor afirmó: "Los socialistas creen que la jornada de ocho horas es el primer paso a dar y el más inmediato, pero nuestro objetivo es un futuro en el que ya no haya una clase que sostiene a otras dos, sino que los desocupados, tanto en la parte superior como en la inferior de la sociedad, dejarán de serlo" (*Ídem*).

Eleonor viajaba a todas partes en las islas británicas y el resto de Europa cómo parte de la lucha de los trabajadores y las trabajadoras, dos veces visitó América por la pésima situación de las mujeres trabajadoras, donde las jornadas de 15 horas eran habituales.

Su feminismo era parte integral de su socialismo. En su panfleto, La cuestión feminista: desde un punto de vista socialista, deja claro que la desigualdad es una cuestión de economía. No le interesaba conseguir el voto solo para las mujeres de clase media, argumentando que las mujeres de todas las clases deben unirse” (*Ídem*).

En 1898, después de descubrir que su pareja Edward Aveling se había casado con una joven actriz, Eleonor se suicidó tomando ácido prúsico. Y aunque poco crédito se le ha dado, Eleonor Marx, trabajó y peleó por la lucha de clases, el socialismo, las trabajadoras y los trabajadores, no sólo en la parte teórica sino ensuciándose las manos participando activamente en la lucha.

Al analizar la lucha de las mujeres dentro de este contexto, podemos evidenciar la influencia que ha tenido dentro del feminismo ya que en este periodo surgen ideologías que son retomadas posteriormente por el arte feminista.

## **Capítulo III**

# **Arte feminista en México**



## Antecedentes

A finales de la década de 1970 surge un arte que tiene un eje temático: el feminismo. El arte feminista está estrechamente relacionado con las vivencias de la artista, con su experiencia y condición de mujer, esto se convierte en parte de las temáticas de su obra. Las artistas de este movimiento se apropian de la consigna feminista: “lo personal es político”, ya que una de las características más importantes del arte feminista es su función política (Villegas, 2003: 379). De esta manera su arte incluye lo personal y lo íntimo así como también lo público y lo político.

El objetivo de este movimiento artístico es concienciar a las mujeres, a través de propuestas plásticas, de los diversos aspectos de su condición femenina dentro de ésta sociedad: desde la denuncia de la manipulación de sus cuerpos, el trabajo doméstico enajenante, hasta la recuperación de sus pensamientos y actividades en una revaloración como seres humanos (Villegas, 2003: 380).

En cambio, Lucy R. Lippard, lo define de la siguiente manera: “El arte feminista no es un estilo, no es un movimiento. Es un sistema de valores, una estrategia revolucionaria, una forma de vida” (Barbosa, 2008: 79).

Araceli Barbosa, señala: “La conciencia crítica feminista en el arte inicia cuando las creadoras se asumen como artistas feministas” (*ídem.*) Las artistas feministas comenzaron una búsqueda de la construcción de una identidad, una nueva visión de la mujer fuera del mundo patriarcal, se toman a sí mismas como temática de su trabajo. A partir de la década de los años setenta las artistas feministas se proponen “descolonizar” el cuerpo femenino de la construcción masculina y gran parte de sus obras son sobre una visión propia del cuerpo femenino. Plantean así un “arte vaginal” o “arte uterino” con el que tratan de darle un nuevo valor a la anatomía femenina (*Ídem.*).

El arte feminista surge en la década de los setenta en Gran Bretaña y Estados Unidos, donde las artistas mexicanas se influenciaron por este último, en mayor parte del movimiento surgido en el sur de California (Villegas, 2001: 332).

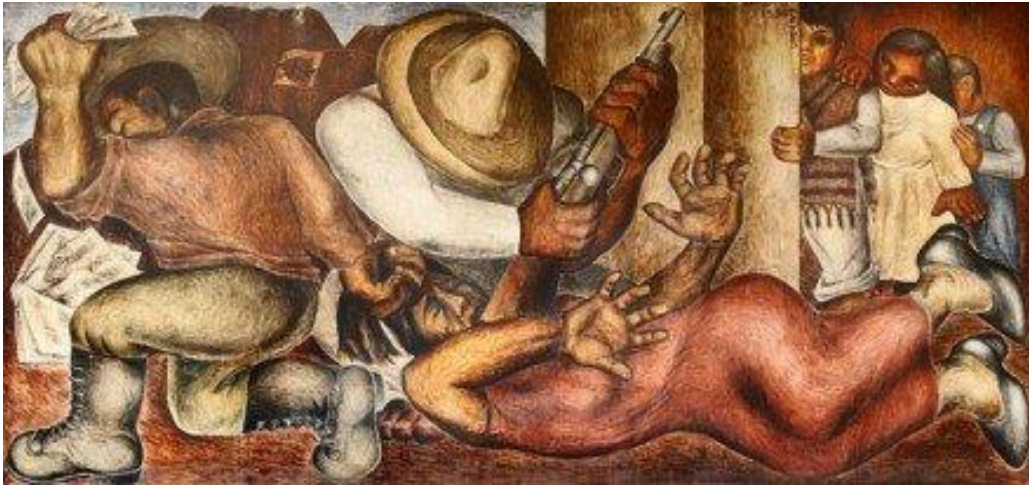
Dentro de los orígenes de la incursión del feminismo en las artes, ya se empieza a notar desde la literatura de los años 70, con el trabajo de Elena Garro y Margo Glantz, y en lo visual, aunque aun tímidamente con *Las Hilerdas vaginales* de Marta Palau y los dibujos y metáforas vegetales de Magali Lara: “[...] el tratamiento crudo y directo de la “condición femenina”, y su incorporación a un Yo puesto en escena y exhibido sin tapujos se hace evidente en las artes de los años ochenta.” (Navarrete, 2006, 300).

Sin embargo, ya desde el pasado, existieron muchas otras artistas, incluso también contemporáneas, que sin autodefinirse como feministas, y trabajando desde lo individual, tenían propuestas con contenido de género, aunque de una manera más tácita. Desde artistas como Georgina Quintana, Pat Badani, Dulce María Núñez, quién ha radicado en León, Guanajuato, por varios años, hasta Aurora Reyes, quien fuera pintora y poetisa además de ser la primera mujer exponente del muralismo en México, solía decir "Soy completamente primitiva y salvaje. Amo por encima de todo la libertad" (Zúñiga, Araceli, 2005).

Fue lideresa del grupo feminista *Las Pavorosas*. Pasó 37 años de su vida dedicada a la docencia, especialmente a la enseñanza del arte. Aurora Reyes siempre luchó en favor de las mujeres y de sus colegas profesoras. En 1936 realizó el mural *Atentado a las maestras rurales*, en el Centro Escolar Revolución en la ciudad de México. Se situó como la primera mexicana que diseñó y realizó por completo un mural, cuando se encontraba a cargo como dirigente sindical promovió la creación de las primeras guarderías para los hijos de las trabajadoras del magisterio, defendió al frente de un grupo de madres de familia, el *Centro Escolar Revolución*, el cual estuvo

a punto de ser demolido. Luchó a favor de las mujeres para obtener su derecho al voto y a ocupar puestos de elección popular (Zúñiga, Araceli, 2005: s/p.).

Imagen 1: **Atentado a las maestras rurales, Aurora Reyes.**



**Fuente:** <http://culturacolectiva.com/aurora-reyes-la-primera-muralista-mexicana/>

Otra de las artistas fue Fanny Rabel, de origen polaco, que se desempeñó como muralista y fue alumna y amiga de Frida Kahlo y Diego Rivera. Su obra también es reconocida por ser de las primeras artistas en trabajar en su propuesta visual con temas ecológicos y sobre la ciudad.

De igual manera, Leonora Carrington, estuvo involucrada con el feminismo, incluso, según Ana Victoria Jiménez, el primer poster que tuvo el feminismo en México (imagen 2) fue realizado por ella<sup>11</sup> en el año de 1972 bajo el título: Mujeres Conciencia.

En palabras de su hijo, Gabriel Weisz, a su madre le interesaba mejorar su arte, más que estar en la mira de lo político, aunque señala que a partir del 68 su madre empezó a involucrarse más con este movimiento y a comprometerse con el feminismo, pero “fuera de las grandes masas

---

<sup>11</sup> Entrevista con Ana Victoria Jiménez, en Barbosa Araceli *Op. Cit.*: 157.

y de las grandes declaraciones, ella buscó su propia actitud feminista y la defendió todo el tiempo”.<sup>12</sup>

Imagen 2: *Mujeres Conciencia*, 1972.



Fuente: <http://christienholson.blogspot.mx/>

## Mónica Mayer

En el año 1977 se lleva a cabo la primera exposición de arte feminista, llamada *Collage íntimo*, en la Casa del Lago, fue organizada por Rosalba Huerta, Lucy Santiago y Mónica Mayer, quienes para entonces ya se autodefinían como artistas feministas. Durante la exposición exhibieron obra que abarcaba su experiencia como mujeres, su identidad y sus miedos (Barbosa, *Op. Cit.*: 79).

Mónica Mayer destaca que es la primera vez que se presenta una propuesta creativa de arte *vaginal*, presentó una obra (imagen 3) con la cual recibían al público, la obra estaba cubierta por

---

<sup>12</sup> En <http://www.eluniversal.com.mx/notas/924630.html>

dos cortinas que al recorrerlas se mostraban dos imágenes de los genitales de un hombre y una mujer (*Ibíd.*: 80).

Durante esa época, a pesar de los infructuosos intentos por formar un grupo de mujeres artistas, por lo menos organizamos varias exposiciones. [...] Mi obra en ese momento se refería a la sexualidad (sin duda el tema que más me interesaba) y por todos lados aparecían falos y vaginas, escandalizando, aunque hoy parezca chistoso, a más de una persona. Al año siguiente organizamos la Muestra Colectiva Feminista en la Galería Contraste, en la que todas las feministas que quisieran podían participar aunque su obra no tuviera una postura política y también *Lo normal*, que se presentó en la Casa de la Juventud en la colonia Guadalupe Tepeyac y reunió obra con fuerte contenido feminista en torno al papel social asignado a nuestro género, aunque las artistas no se asumían como feministas. En fin lucha por definir lo que podría ser un “arte feminista” se hacía por todos lados (Mayer, 2001: 403- 404).

Para la artista, Magali Lara (2001: 416), *Collage íntimo*, abrió toda una época de exposiciones donde las artistas comienzan a trabajar bajo ciertas propuestas desde la intimidad y el cuerpo. Respecto a la obra presentada por Mónica Mayer comenta:

Mónica ya trabajaba con su cuerpo y el de su pareja y ya eso era un riesgo, pues los artistas plásticos no se desnudaban, sólo las mujeres y eso lo hacían como modelos.” No creo que Mónica pudiera poner el pene erecto en la obra sencillamente porque era una zona prohibida, la censura de esos años era tremenda y corresponde a la represión que siguió al 68. Ni siquiera los hombres se atrevían a trabajar con un cuerpo masculino. Por eso la alianza entre artistas mujeres y gays fue tan fructífera, ya que dio la posibilidad de iniciar la exploración del cuerpo sexualizado y deseado, como vehículo deconstrutor de la identidad femenina y masculina. Hay pocos desnudos masculinos en la historia del arte mexicano de antes de los setenta (*Ibíd.*: 416-417).

A partir de entonces varias artistas se sumaron al movimiento feminista creando obras relacionadas con temáticas como el aborto, la violación, la pornografía, el erotismo, etc. Creaban un arte feminista con carácter de denuncia sobre la cuestión de la mujer (Barbosa, *Op. cit.*: 81).

Imagen 3: *Ilusiones técnica mixta, 1976.*



**Fuente:** Barbosa Araceli, 2008: 83.

Para Mónica Mayer, una de las mayores dificultades con las que se encontró fue que ni siquiera las artistas que participaban en la crítica del arte estaban de acuerdo con que se creara un arte feminista, pese a que en Estados Unidos y Europa se habían reconocido las aportaciones del arte feminista, en México pocos críticos se sumaron al debate (Mayer, *Op. Cit.*: 404).

Uno de los factores que influyó a la llegada del arte feminista a México fue la conexión que se tuvo con la primera escuela de arte feminista en California fundada por Judy Chicago, esto a través de la artista Mónica Mayer, quien en el año 1978 realiza una maestría en Sociología del Arte en esa escuela (Villegas, *Op, cit.*: 334).

Posteriormente, Mónica Mayer, fue invitada a una exposición llamada *Nuevas Tendencias* en el Museo de Arte Moderno, esto se llevó a cabo en el año 1978. La exposición giraba en torno a “La Ciudad” con el motivo de la problemática de las mujeres. Mónica, presentó una instalación llamada *El Tendedero* (imagen 4), en la que se dio a la tarea de repartir previamente papelitos rosas entre varias mujeres de diferentes edades y estratos sociales para que completaran el enunciado de la tarjetilla que contenía: “*Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es...*” Dónde la mayoría de las mujeres hacían referencia al acoso sexual callejero (Barbosa, *Op. Cit.*: 81).

Imagen 4: Mónica Mayer, *El tendedero*, Salón 77-78.



**Fuente:** Víctor Lerma, en Mónica Mayer, 2001:409.

Entre sus varias experiencias durante la época de estudio en el *Woman's Building*, Mayer, relata lo siguiente:

Además del curso de dos años al que me inscribí, trabajé de achichinle de Suzanne Lacy y Leslie Labowitz en su grupo Ariadne: A Social Art Network en proyectos que integraban el trabajo político con el artístico. Uno de ellos fue *Making it safe* y su objetivo fue reducir el índice de

violaciones en la comunidad de Ocean Park organizando exposiciones, mesas redondas, performances, sesiones de denuncias públicas, clases de defensa personal y cualquier otra cosa que creara conciencia entre el público. Si algo confirmé en ese momento es que si uno pretende hacer un arte revolucionario en términos políticos, primero tiene que serlo en términos artísticos. (Mayer, *Op. Cit.*: 404).

Durante su época final de estudio en los Ángeles, Mónica Mayer, participó en varios proyectos, uno de ellos fue una obra de arte conceptual llamada: *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas*. El proyecto consistía en presentar en México, junto con otras artistas, una serie de conferencias y talleres de arte feminista, que se llevaron a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, además en Cuernavaca, en casa de Nancy Cárdenas y posteriormente Oaxaca, enseguida regresarían a Estados Unidos para impartir conferencias sobre mujeres artistas mexicanas (*Ibíd.*: 405).

Dentro de las obras que documentaron se encuentra una en la que varias artistas mexicanas protestaron sobre el aborto clandestino en el *Monumento a la madre* en la Ciudad de México, las artistas se presentaron vestidas de negro y con una corona de flores, que además de flores contenía varios instrumentos obstétricos, pastillas, hierbas, etc. (*Ibíd.*: 406).

Una de las exposiciones feministas más importantes ha sido *The Dinner Party* de Judy Chicago, realizada entre 1974 y 1979 con el objetivo de rescatar y homenajear a las mujeres que fueron olvidadas por la historia. La instalación se componía por una gran mesa triangular, arreglada para una cena, donde se encontraban 39 lugares, cada uno confeccionado de manera artesanal, con el nombre de la mujer homenajeadada. La instalación se encontraba compuesta por diversos símbolos femeninos y en el piso los nombres de otras 999 personalidades históricas femeninas.



La obra se mantuvo guardada por más de 25 años, hasta que en el 2007, el Brooklyn Museum construyó el Centro para el Arte Feminista, Elizabeth A. Stakler, con lo que *The Dinner Table* se ha mantenido como su obra principal.

De manera paralela a esta exposición, Suzanne Lacy, en San Francisco creó *The International Dinner Party*, en la que se convocó a mujeres de todo el mundo a organizar una cena en honor a mujeres importantes de cada comunidad. En México se realizó una para homenajear a Adelina Zendejas, Amalia Castillo Ledón y Concha Michel (Mayer, *Op. Cit.*: 405).

Imagen 5: *The Dinner Party*, Judy Chicago.



**Fuente:** Brooklyn Museum, en [www.brooklynmuseum.org](http://www.brooklynmuseum.org)

## Maris Bustamante

Otra de las artistas feministas que perteneció a *Los Grupos* fue Maris Bustamante, nació en el Distrito Federal en 1949. Estudió la Carrera de Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Pintura Y Escultura La Esmeralda. Maris Bustamante, considera que a pesar que empezó a pintar desde los trece años su plataforma más cercana a concebir y producir objetos artísticos no necesariamente estéticos parte desde la década de los 70, cuando trabajo con el *No-Grupo*, el cual estuvo conformado por: Andrea di Castro, Hersúa, Sandra Isabel Llano, Katya Mandoki, Roberto Realh de León o Susana Sierra, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia.

En la década de 1970, Bustamante abordó el tema psicoanalítico de *la envidia del pene* en uno de sus proyectos, dónde realizó una irónica crítica al sistema falocéntrico mediante un performance. (Barbosa, *Op. Cit.*: 52). Bustamante, expone su proyecto de la siguiente manera:

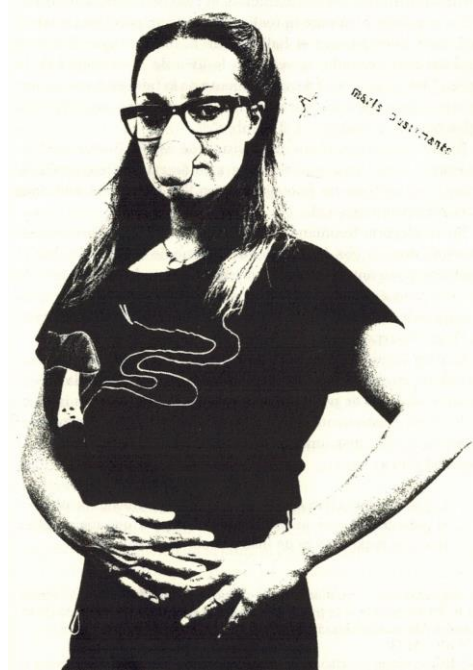
Yo decía que este Freud es gacho, porque él decía que las mujeres siempre andábamos envidiando al pene. Siempre que queríamos echarle a la labor intelectual andábamos envidiando al pene. Científicamente estaba demostrado que no la hacíamos y queríamos hacerla, por eso me puse el "pito" en la nariz, una "verga" en la nariz con esa cosa que decía "no es que quiera ser hombre, es un instrumento de trabajo". Si para hacerla me la tengo que poner para que me acepten, pues me la pongo y es un instrumento de trabajo.<sup>13</sup>

El evento se realizó en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, en 1982, bajo el título *¡Caliente-caliente!* (imagen 6) Bustamante utilizó una fotografía con su imagen, usando gafas de armazón grueso y la figura de un falo sobrepuesta en la nariz.

---

<sup>13</sup> Vázquez, Mantecón, 1994a. En Barbosa, *Op. Cit.*:53.

Imagen 6: *Instrumento de trabajo*, 1982.



**Fuente:** Barbosa Araceli, 2008: 55.

Para el evento, Bustamante elaboró 300 máscaras en las cuales aparece la artista con “nariz de falo” y una etiqueta que decía: “instrumento de trabajo” (Barbosa, *Op. Cit.*: 53). Maris Bustamante, creó así un escenario donde el público formaba parte de la obra, al decidir usar o no la máscara que les proporcionaron, la misma artista señala que en su mayoría fueron las mujeres las que decidieron ponerse la máscara, siendo esta atribuida al falo, ya no como un órgano sexual, sino el carácter de un símbolo que representa la dominación masculina sobre las mujeres y una crítica abierta a la teoría freudiana al calificar a Freud como un *machista*.

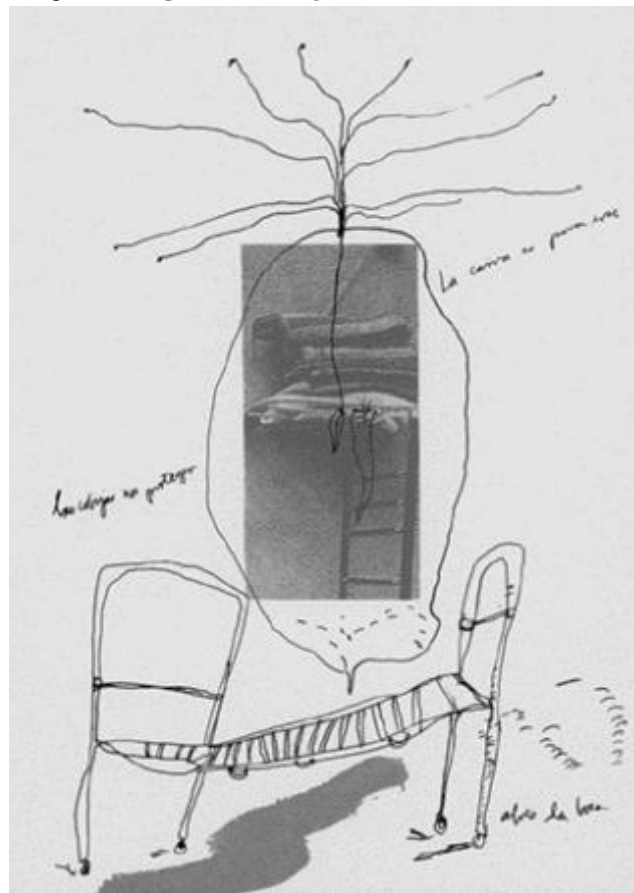
## **Magali Lara**

Magali Lara nació en la Ciudad de México en 1956. Estudió artes visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Su obra abarca pintura, dibujo, gráfica, collage, libros de artista, arte correo, e

instalaciones. Formó parte del grupo *Março* y colaboró con el No-Grupo en los años setentas. Desde el inicio de su carrera, en 1977, “[...] exploraba vías de comunicación íntimas, entrelazando imágenes domésticas y oníricas, textos y fetiches, buscaba crear un lenguaje femenino en torno a los deseos y sentimientos” (Morales, Lourdes, 2006: 182). A la mayoría de sus trabajos les da un sentido de erotismo y sensualidad.

Sus representaciones giran particularmente sobre dos temáticas: por un lado, una serie de sus objetos e interiores amenazantes, y por el otro, en los últimos años, ha involucrado figuras orgánicas como flores, frutos y árboles que escenifican escenarios que sustituyen a la figura humana (Villegas, *Op. Cit.*: 401).

Imagen 7: Magali Lara, *Fuga*, 1998.



**Fuente:** [www.revistadelauniversidad.unam.mx/1105/pdfs/91-94.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/1105/pdfs/91-94.pdf)

El uso de las flores y los elementos orgánicos va muy ligado a la representación de los cuerpos por parte de las feministas, la imaginería femenina a la que dan el nombre de "iconología vaginal, desarrollada a partir de la década de los 70, donde usan cavidades centrales, como flores y elementos biomorficos (Alario Trigueros, María, 2008: 72).

La publicación "Female Imagery" de las feministas Judy Chicago y Miriam Shapiro sugería la teoría de una constante utilizada por las artistas con esos elementos y espacios centrales, en varias ocasiones rodeados de pliegues y ondulaciones las cuales serían asociadas metafóricamente a la vagina. Una forma de remitirse de manera natural a los órganos sexuales femeninos (*Ibíd.*: 73).

Sin embargo estas obras no poseen un contenido erótico, pues, como afirma, este tipo de obras están destinadas a exaltar a las mujeres pero no de una manera sexual sino pretende ser "un ataque abierto contra la doctrina freudiana de la envidia del pene que postula que todas las niñas deben sentir que les falta algo" (Rouse, Barbara en Trigueros, María, *Op. Cit.*: 73).

El trabajo de Magali Lara se ha denominado *Narrativa Visual*, que corresponde a un movimiento postconceptual que se dio en México en los años 70, en el que se utiliza la imagen y la palabra (*Op.Cit.*: 400). En palabras de la propia Magali Lara:

Me interesan los cruces, los pasajes donde algo se transforma en otra cosa, y me gusta la poesía. Esto último es importante porque enseña que detrás de las palabras hay otras imágenes, otros textos y que se relacionan con otros espacios en que se entra de pronto como en una iluminación. [...] Soy pintora porque me importa el color y la sensación, pero siempre me interesó el arte conceptual, con el que me identifiqué mucho más que con otras tendencias. Me gustan las ideas y la relación entre imaginación y verdad. He cruzado la frontera entre pintora, artista gráfica y artista no objetual con cierta libertad porque creo que tenemos derecho a reinventarnos todo el tiempo sin dar demasiadas explicaciones, aunque a mí me gusta explicarme<sup>14</sup> (2005: 92).

---

<sup>14</sup> Delgado Mase, Cecilia (2005), Revista de la Universidad de México, en [www.revistadelauniversidad.unam.mx/1105/pdfs/91-94.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/1105/pdfs/91-94.pdf).

A partir de la narrativa visual (Morales, *Op. Cit.*: 182) Magali Lara elaboró discretos libros-objetos, creados desde la intimidad como si fueran relicarios:

Muchos de estos libros surgen de un circuito informal de mujeres creadoras como la poeta Carmen Boullosa, la fotógrafa Lourdes Grobet y la actriz Jesusa Rodríguez, que buscan por medio de colaboraciones definir la identidad femenina de la artista, en oposición a un imaginario machista. Esta camaradería femenina permanece condenada a una cierta marginalidad: la crítica de la época, aun aquella escrita por mujeres, persiste en definir lo “político” en torno a la noción de “arte público” y la ilustración de la lucha por el poder. (*Ídem.*).

Magali, habla de su época de estudiante, de cuando comenzaba a hablar con sus compañeras sobre la forma en que debían de pintar las mujeres, y si tendría que ser alejado del arte tradicional, (Villegas, *Op. Cit.*: 417), aunque considera que eran debates muy limitados, ya se tenía la conciencia y la preocupación sobre determinadas cuestiones sobre el tema de la mujer.

Tardó mucho en ser un debate más amplio hasta que con los años apareció en el trabajo de artistas de diferentes procedencias y que tomaban el cuerpo como referencia a la identidad enfocado desde la sexualidad, lejos de la mística del arte por el arte e insertos en una crítica o comentario social que creo encierran estrategias que, si bien no todas son producto del pensamiento feminista, sí hubo una enorme influencia de éste a la hora de conceptualizarlo (*Ibid.*: 417).

En la década de los 70 es cuando Lara comienza a desafiar a la crítica y la censura mediante su propuesta plástica, al abordar el tema de la sexualidad femenina (Barbosa, *Op.Cit.*: 50), Magali Lara, se refiere a ello con lo siguiente:

A mí me interesaba esta parte de la mujer, me interesaba este trabajo que tenía que ver con la sexualidad y los sentimientos y que no estaba permitido, era un tema de mal gusto en ese entonces. [...] Mis temas eran eróticos y recibí muchas críticas. [...] Yo tuve una respuesta tremenda, la gente me escribía puta. [...] No se esperaba que se pintaran esas cosas. Una chava que se atreviera haciendo eso no se esperaba. Mi generación fue muy agresiva porque hablaba de coger y yo era una chava y supuestamente era un tema de mal gusto. Existía la consigna de que era de mal gusto. En esa época Frida Kahlo no era famosa, todo mundo decía pinche Frida siempre con la sangre y esas cosas tan feas. Para nosotras era importante (Vázquez, Álvaro, 1994b, en Barbosa, *Op.Cit.*: 50).

Imagen 8: Instalación *Mi casa es mi cuerpo* (bolsas de papel, cáscaras de huevo, flores, tierra, 1983).



**Fuente:** Magali Lara, en Magali Lara, 2001: 419.

Aunque la mayor parte del trabajo de Magali Lara ha sido desde lo individual, participó en varios proyectos junto con otras artistas, como el caso de la instalación *Mi casa es mi cuerpo* (imagen 8) donde participó con Mónica Mayer y Rowena Morales, la instalación se basó en un poema de Pita Amor y fue presentada dentro de la exposición *Cartas a una monja portuguesa*, en el Museo Carrillo Gil. También participó en el coloquio *Bordando sobre la escritura y la cocina* con la instalación titulada *La espiral al corazón* que realizó junto con Hebe Rosell, sobre esto las artistas comentan:

Nuestras instalaciones y ambientaciones contienen más de esta provocación sensorial -como estructura poética de imágenes que una teorización sobre el cuerpo femenino. Pero nosotras hablamos de la escritura corporal, traducida de una interioridad difícil de sacar, muchas veces por la violencia de las imágenes, su calidad visceral; y otras porque pareciera que estamos habitadas por otra persona que es la que produce nuestras secreciones.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Lara, Magali y Morales, Rowena. “La espiral al corazón” presentado en el Coloquio *Bordando sobre la escritura y la cocina*. s/d. En Villegas, Op.Cit.: 402.

## Rowena Morales

Nació en la Ciudad Obregón, Sonora. Estudia Ciencias de la Comunicación y después Artes Visuales en La Escuela Nacional de Artes Plásticas en el Distrito Federal. Entre 1974 a 1976, viaja a Europa y estudia diseño de joyería en Londres, Inglaterra.

El trabajo de Rowena se inserta al igual que Magali Lara en la narrativa visual. Rowena Morales participó en el movimiento feminista y realizó la mayor parte de sus obras dentro de éste. Su producción plástica de 1977 a 1987 tiene como temas centrales el cuerpo femenino y el paisaje. De sus primeras series realizadas a finales de los setenta, se encuentran *Mujeres aladas*, *Mujeres monjas eróticas* y *La adolescencia*. Posteriormente lleva a cabo otras dos series: *Cartas a esa monja* en 1983 (imagen 9), donde se basó en el libro de tres escritoras portuguesas de *Las tres Marías* (Barbosa, *Op.Cit.*:62) que a su vez se basaron en las cartas de una monja de María Alcoforado, del siglo XVII, donde se aborda la problemática de la mujer portuguesa en un periodo de represión, e *Historias paralelas* en 1985, respecto a esta última exposición, la artista comenta:

Pensamos que era interesante que el espectador viera dos exposiciones diferentes en el tema, pero dentro de una misma tendencia narrativa y visual. Yo hablo de la historia de todos los días que vive la mujer y exploro en diversas técnicas de expresión “no ortodoxas” en la pintura como: cosidos, encajes, bordados, botones que pertenecen a una iconografía femenina [...] Considero que el desarrollo de la sexualidad femenina ha sido muy conflictivo; en mis cuadros ubico el cuerpo femenino para ir narrando donde la mujer no se puede expresar afectivamente sin ser mal vista. Retomo objetos que utilizamos en el contexto doméstico como agujas, bastidores de costura, botones y telas, no para continuar alienando a la mujer en este ámbito sino para transformar estos elementos y hacer que trasciendan en la sociedad. (Abeleyra, Angélica, 1985: s.p.)

Para algunas críticas de arte, como Rita Eder, Rowena Morales, pareciera una obsesiva feminista “[...] pero en realidad es una trabajadora incansable, [...] en donde predomina más la curiosidad por el proceso artístico que por sus múltiples referencias a la condición femenina” (1988: 382). En palabras de Raquel Tibol: “Rowena Morales se ha convertido en una mujer que



se deshace de la imagen de la mujer creada por los hombres”, para “reinventar el gesto y la palabra” (*Ídem.*).

Imagen 9: **De la serie: *Cartas a esa monja*,  
técnica mixta.**



**Fuente:** Gladys Villegas, 2001: 570.

### **Carla Rippey**

Carla Rippey nació en Kansas City, en 1950. Llegó a la ciudad de México en 1973, De 1978 a 1984 fue integrante del grupo *Peyote y la Compañía*. Rippey fue una artista con conciencia de género, dedicada principalmente al dibujo y al grabado. El principal tema de su trabajo es el cuerpo humano, primordialmente la figura femenina. En su obra también es común el collage, donde ha usado fotografías, documentos, copias, libros y revistas, principalmente antiguos para la construcción de imágenes donde adquieren un nuevo significado. “En toda su producción Carla

ha transitado un camino donde la mujer es su búsqueda tanto en la forma como en el contenido” (Villegas, *Op. Cit.*: 23).

Durante la década de los setenta, la artista participó en el movimiento feminista de Estados Unidos (*Ibíd.*: 384). En 1985 presentó la exposición *Filosofía barata* en el Museo Carrillo Gil. Dentro de ésta, la artista comentó que: “Es imposible ser mujer y no hacer una obra que refleje la vivencia de una mujer en la sociedad, que es muy difícil y una experiencia muy diferente de la que tienen los hombres” (Hahn, Dorotea, 1985) de igual manera, expone que no se debe encasillar la obra artística por sus tópicos, porque “el discurso de la vagina, los bordados y la cocina es demasiado poco para la mujer” (*Ídem*).

Imagen 10: De la serie, “Santas y pecadoras”, 1983.



**Fuente:** [carlarippey.blogspot.mx/2007\\_07\\_01\\_archive.html](http://carlarippey.blogspot.mx/2007_07_01_archive.html)

Dentro de la serie, *Santas y pecadoras* (imagen 10) corresponde a imágenes de mujeres, en donde se trabaja con la idea de que las mujeres se enfrentan a determinadas reglas impuestas por la sociedad y a lo que ésta espera de ellas, las mujeres, y es así, como determinado a sus acciones y forma de vida es como la sociedad determina si son “santas o pecadoras” (Villegas, *Op. Cit.*: 388).

La presencia de las mujeres en el discurso visual de Rippey siempre ha sido constante en su obra, concibiendo a la mujer desde varias esferas, ya sea como un ente erótico, o en relación con la familia y los ritos sociales, hasta el reconocimiento de mujeres en la historia cultural y artística de México, mediante la realización de una serie de estampas de artistas como: Antonieta Rivas Mercado, María Izquierdo, Nelli Campobello, Dolores del Río e Inés Amor.

Mediante esta revisión se muestran los antecedentes del arte feminista en México al evidenciar las primeras participaciones de las mujeres que comienzan a trabajar con temáticas de género, posteriormente se han expuesto las obras claves de las artistas más representativas de este movimiento que abarca el periodo comprendido de la segunda mitad de la década de los setenta hasta finales de los ochenta el cual ha sido el más fecundo para el arte feminista, primeramente para ejemplificar mediante las obras seleccionadas los diálogos que han surgido entre arte y feminismo y como estas piezas han sido un parteaguas para el desarrollo del arte feminista y para visibilizar la labor de las mujeres artistas en la historia del arte mediante la crítica feminista del arte.

## **Capítulo IV**

# **Los grupos de arte feminista en México**

## Los Grupos

A partir de los años setenta, principalmente durante la segunda mitad, surgen formas de trabajo y expresión artística conjunta, de la que deriva el trabajo de varios **colectivos** denominados *Los Grupos*, quienes cuestionaron la función del arte, propiciaron la discusión y reflexión **colectiva** sobre distintos temas, orientaron la práctica artística hacia modos de producción y difusión alternativos a los medios comúnmente aceptados. De igual manera mantuvieron un desprendimiento de las instituciones oficiales y todos de alguna manera tenían interés en los discursos políticos de izquierda.<sup>16</sup>

Los Grupos, son el fruto de una generación que directa o indirectamente participó en el movimiento del año 68, tiempo considerado un parte aguas en la historia, no sólo mexicana, una época de confrontación y crisis, donde irrumpe la sociedad civil en diferentes puntos del mundo, principalmente mediante la participación de jóvenes de clase media y universitarios. A partir de este punto el arte visual mexicano toma un rumbo totalmente diferente, ya que los artistas se involucran en cuestiones sociales y políticas y usan su trabajo como fuente de expresión y de protesta.

Durante este tiempo surgen más de 15 grupos entre los que destacan: Tepito Arte Acá, Suma, Proceso Pentágono, El Colectivo, Fotógrafos Independientes, Marco, No Grupo, Germinal, Mira, Narrativa Visual, Peyote y la Compañía, Infrarrealistas, Atte. La Dirección, Taller de Arte y Comunicación (Taco) de la Perra Brava, Taller de Arte e Ideología (TAI), entre otros. Cabe mencionar que algunas artistas feministas participaron en estos grupos como es el caso de Rowena Morales que perteneció a Proceso Pentágono, Magali Lara a Marco, Carla Rippey a Peyote y la Compañía y, Maris Bustamante y Katia Mandoqui, al No Grupo. (Villegas,

---

<sup>16</sup> Zavala, Manuel “Las propuestas de los Grupos de artistas de los años setenta”, Artes e Historia México, en [www.arts-history.mx/sitios/index.php?id\\_sitio=1609&id\\_seccion=6419&id\\_subseccion=1416&id\\_documento=530](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1609&id_seccion=6419&id_subseccion=1416&id_documento=530). Acceso 12 de junio de 21015.

2001: 339). Dentro de este fenómeno surgen hacia 1983 los tres grupos de Arte Feminista: Polvo de Gallina Negra, Tlacuilas y Retrateras y *Bio-arte* (*ídem.*).

Los Grupos de arte feminista en México se conforman en la década de los ochenta, en parte, como resultado de un seminario de Arte Feminista impartido por Mónica Mayer en 1983 en la Academia de San Carlos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, de donde surgen: *Tlacuilas y Retrateras*, en el cual sus integrantes fueron estudiantes de la escuela de arte La Esmeralda, entre ellas se encontraban historiadoras, pintoras y fotógrafas: Ruth Albores, Karen Cordero, Lorena Loaliza, Ana Victoria Jiménez, Marcela Ramírez, Patricia Torres y Elizabeth Valenzuela. (Villegas, *Op. Cit.*: 363) Durante ese mismo año se forman dos grupos más: *Polvo de Gallina Negra*, integrado por Mónica Mayer, Maris Bustamante y Herminia Dosal, y *Bio-Arte* formado por Guadalupe García, Roselle Faure, Nunik Sauret, Rose Van Langen y Laita.

Durante una de sus presentaciones donde participaron los tres grupos, llamado *La Fiesta de Quince Años*, las integrantes de los grupos redactaron el siguiente documento:

El Arte Feminista es un movimiento eminentemente político, creado por mujeres artistas interesadas en participar activamente en el campo de la cultura de las siguientes maneras:

- promoviendo el trabajo de las mujeres artistas, ya sea rescatando a las olvidadas o haciendo valer nuestros derechos como profesionales;
- haciendo valer en arte, las temáticas relacionadas con búsquedas feministas, así como también ejercer una crítica constante sobre los conceptos que han hecho que éste sea un mundo casi exclusivamente masculino;
- incidir ampliamente en lo social para modificar o sustituir la imagen sexista que en general se tiene de la mujer y que no corresponde a nuestros intereses actuales.

Desde la aparición de los grupos vimos que se desprenden al parecer, las siguientes estrategias:

1. el dirigirse a un público que rebase al tradicional del selecto círculo de los espectadores de arte, mediante temáticas feministas no tradicionales;
2. utilizar canales de difusión masivos, alternativos y los naturales como son el chisme y el rumor;
3. contribuir a la creación de una estructura de trabajo constante y lucha artística para que surja una auténtica solidaridad entre las artistas feministas (En Villegas, *Op. Cit.*: 356).

## Tlacuilas y Retrateras

Este grupo adoptó el nombre, primero para imitar la tradición náhuatl de los *tlacuilos*, los cuales realizaban pictogramas de los códices prehispánicos y retrateras por el oficio de los retratistas. (Barbosa, *Op. Cit.*: 101).

Los aspectos de su proyecto fueron: a) convocar a las mujeres artistas mexicanas a discutir su problemática; b) promover que las artistas accedieran a derechos básicos (...) de la misma manera que otros trabajadores; c) conminar el estudio de las artistas visuales mexicanas y rescatar la tradición de las mujeres en el arte mediante la promoción entre investigadores, centros de estudio artísticos, publicaciones y otros; d) iniciar la formación de talleres de arte feminista, de grupos de concienciación entre las artistas y las escuelas de arte; e) activar una mayor difusión de los alcances del arte como instrumento político de concienciación, y f) realizar eventos plásticos como resultado de sus pesquisas (*ídem.*)

Una de sus apariciones más sobresalientes, como resultado del trabajo de investigación del grupo, fue el proyecto *La Fiesta de Quince Años*, en el año de 1984, fue presentado en la academia de San Carlos. El grupo plantea el evento como una crítica y toma de conciencia sobre el ritual de quince años como una imposición patriarcal. En esta actuación participaron además los otros dos grupos de arte feminista: *Polvo de Gallina Negra* y *Bio-arte*, además de varias personas de la comunidad artística.

Durante la inauguración del evento, también se presentó una muestra de fotografía, pintura y objetos alrededor de la temática de la fiesta de los quince años donde participaron más de treinta artistas. (Gaceta UNAM, 1984). Previo a la realización del evento, las organizadoras repartieron invitaciones, como se hace tradicionalmente en las fiestas de este tipo, invitaron a los vecinos, los medios de comunicación y a varios artistas e intelectuales. En las invitaciones había un cuestionario con las siguientes preguntas:

- ¿Por qué sigue existiendo la fiesta de quince años?
- ¿Es un ritual de iniciación femenina heredado de la cultura prehispánica o una tradición importada de países desarrollados?
- ¿Cuáles con las razones por las que dicha celebración tiene tanto arraigo en nuestra sociedad?

- ¿Es una tradición patriarcal que dispone a la hija para ofrecerla como esposa o una promoción comercial para el derroche y la preservación del status social?
- ¿Cuál es, de dónde viene y qué significado tiene la iconografía que rodea esta fiesta?
- ¿Qué importancia personal tiene esta celebración para las quinceañeras actuales?
- ¿Cómo deseamos las mujeres iniciarnos y a qué?
- ¿Hay algo rescatable de la fiesta quinceañera tradicional?
- ¿Qué alternativas proponemos para una celebración distinta?

Finalmente la invitación concluía así: “Todas estas preguntas y más serán contestadas de forma visual, verbal, musical y comestible en el evento ‘Fiesta de Quince Años’” (Barbosa, *Op. Cit.*: 104). Mayer, al respecto del evento de la Fiesta de Quince Años, narra lo siguiente:

En nuestra fiesta las damas de honor fueron artistas que diseñaron sus vestidos: la que no traía su cinturón de castidad, vestía la crinolina por fuera o traía huellas de manos sobre su ropa. Como parte del proyecto convocamos a diversos miembros de la comunidad a ser nuestros padrinos. Raquel Tibol por ejemplo, fue madrina de libro; Sanborn’s nos donó un enorme pastel en forma de zapatilla; Eric Zeolla compuso el vals “Sopa inglesa” especialmente para la ocasión y José Luis Cuevas fue el padre de la quinceañera, aunque por desgracia llegó tarde y las multitudes impidieron que nos diéramos cuenta de su presencia. Además de la fiesta en la que hubo varios performances, hubo una muestra con obra realizada ex profeso por cerca de 30 mujeres artistas y Nahum B. Zenil, a quien invitamos a exponer para que no se dijera que éramos sexistas. Entre las participantes estuvieron Fanny Rabel, Yolanda Andrade, Magali Lara y Leticia Ocharán. Quizá lo más importante de la exposiciones que junto con la revaloración de la temática de los quince años, también se abrió de par en par la puerta a todo tipo de propuestas artísticas basadas en el kitsch, hoy tan de moda. Además hubo lecturas de poesía en las que participaron Patricia Vega y Magali Tercero y la presentación de la obra Cocinar hombres de Carmen Boullosa. Entre los performances que se presentaron esa noche estuvo Nacida entre mujeres del grupo de arte feminista Bio-Arte, [...] Su propuesta grupal era realizar obras que tuvieran que ver con los cambios biológicos de la mujer y para esa noche se confeccionaron unos hermosos vestidos de quinceañera hechos de plástico. También participaron Robin Luccini, Eloy Tarsicio y María Guerra en un controvertido performance en el que ellas se vistieron con bisteces. Por su parte, Patricia Torres y Elizabeth Valenzuela realizaron Espejito-espejito, una pieza muy íntima que se perdió en el tumulto, el caos y los bastonazos de Raquel Tibol que, cual madre regañona de quinceañera, les gritaba que se apuraran. En el grupo Polvo de Gallina Negra (...) optamos por una participación mixta con Rubén Valencia y Víctor Lerma que se llamó Las ilusiones y las perversiones. Mientras Víctor y yo nos besábamos apasionadamente con un enorme corazón de fondo, Maris portaba un vestido con el sexo de fuera que Rubén le desprendió dejando correr un hilo de sangre. Después Rubén agarró un frasquito de semen para rociar a todo el público. En el evento de clausura de La fiesta de quince años, realizamos el performance Tres recetas del grupo Polvo de Gallina Negra, en el que hacíamos un análisis del evento de Tlacuilas y Retrateras y proponíamos varias dinámicas de grupo para aceptar la crítica sin achicoparse (Mayer, *Op. Cit.*: 406).



Imagen 11: La Fiesta de Quince años



**Fuente:** Gaceta UNAM, 27 de septiembre 1984.

La propuesta artística del grupo, cumple mediante sus presentaciones, el cuestionamiento feminista donde se confronta a la cultura patriarcal, mediante el hecho de que de una manera explícita, mediante el humor negro y la ironía se exaltan los valores negativos de una celebración tan arraigada para la cultura femenina (Barbosa, *Op. Cit.*: 111).

Si bien todas las artistas coinciden en que terminó siendo un evento caótico y fue notoria la falta de organización en varios aspectos y otros más que se salieron de las manos: como el hecho de que esa tarde hubiera caído una tormenta por lo cual no les permitían prender varias de las luces de San Carlos. Sumado a eso, era un evento diseñado para trescientas personas al cual asistieron dos mil, entre otras cosas, por lo que las críticas negativas no se hicieron esperar, es importante señalar que quienes realizaban este tipo de críticas carecían de conocimiento sobre las temáticas abordadas y sobre todo tenían un desconocimiento de los lenguajes artísticos empleados. Pues, en este tipo de propuestas "... la lectura del discurso artístico de las obras feministas requiere ser elaborado desde el punto de vista de la crítica feminista del arte, lo cual significa que el contenido debe evaluarse conforme a los parámetros de la propia teoría" (*Ídem*).

La crítica, por cierto, nos destrozó. Hoy que releo sus textos comprendo que aunque hubo muchas fallas técnicas en la realización de un proyecto muy ambicioso sin recursos económicos, ni apoyo institucional, los críticos y los periodistas ni siquiera contaban con el vocabulario elemental para hablar de este tipo de obra. Se nos tacha de malas actrices, por ejemplo, sin darse cuenta de que estábamos haciendo un performance, y por ende debía evaluarse desde otros parámetros. Más aún, ni siquiera conocían la palabra performance, por lo que difícilmente podíamos esperar que agarraran la onda. Entre el agotamiento por el evento, el sustito por las críticas y el hecho de que mi curso en San Carlos terminó, el grupo se desintegró al poco tiempo (Mayer, *Op.Cit.*: 407)

Así que pese al desgaste y las críticas negativas el grupo de *Tlacuilas y retrateras* se disolvió enseguida, algunas de sus integrantes lo atribuyeron a la falta de apoyo institucional y las dificultades para asumirse como artistas feministas, lo que era un insulto para la “machista sociedad patriarcal” (Barbosa, *Op. Cit.*: 113).

### **Polvo de Gallina Negra**

El grupo Polvo de Gallina Negra, surge en el año 1983, los primeros años de los ochenta se consideran como la época de oro del arte feminista en México. El grupo lo conformó: Mónica Mayer junto con Maris Bustamente y Herminia Dosal, quien posteriormente abandonaría el grupo por no compartir ideas estéticas. Polvo de Gallina Negra ha sido el grupo de arte feminista más consolidado y duradero con 10 años de existencia.

El grupo llevó ese nombre al considerar que el hecho de ser artista es difícil, más siendo mujer y peor aun siendo artista feminista por lo cual estarían protegidas desde el nombre, ya que los polvos de gallina negra son un remedio popular contra el llamado “mal de ojo”.<sup>17</sup>

El grupo se mantuvo durante tantos años gracias a su perseverancia y al manejo de la crítica que desafiaban mediante el humor, fueron uno de los grupos de artistas que se atrevieron a desafiar los valores patriarcales mediante su obra artística. Dentro de sus objetivos se encontraban:

---

<sup>17</sup> En <http://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion/item/12-polvo-de-gallina-negra>.

- 1) Analizar la imagen de la mujer en el arte y los medios de comunicación; 2) estudiar y promover la participación de la mujer en el arte, y 3) crear imágenes a partir de la experiencia de ser mujer en un sistema patriarcal, basadas en una perspectiva feminista y con miras a ir transformando el mundo visual para así alterar la realidad (Mayer, *Op.Cit.*: 408).

Su primera participación como grupo fue *El respeto al derecho al cuerpo ajeno es la paz*, en 1983, como parte de su participación en una marcha feminista contra la violación, en el que elaboraron una porción para causarles “mal de ojo” a los violadores y posteriormente la repartieron en sobres entre los asistentes. La marcha fue llevada a cabo el 7 de octubre en el Hemiciclo a Juárez. Ésta fue la receta que posteriormente se publicó en varias revistas feministas.

#### Ingredientes:

- 2 docenas de ojos y corazones de mujer que se acepte como tal.
  - 20 kg. de rayos y centellas de mujer que se enoja cuando la agreden.
  - 1 tonelada de músculos de acero de mujer que exige respeto a su cuerpo.
  - 3 lenguas de mujer que no se somete aun cuando fue violada.
  - 1 sobre de grenetina de mujer, sabor espinaca que comprende y apoya a una mujer que fue violada.
  - 30 gramos de polvo de voces que desmitifiquen la violación.
  - 7 gotas de hombres que apoyen la lucha contra la violación
  - 1 pizca de legisladores interesados en los cambios que demandamos las mujeres.  
unas cuantas gotas de cucharadas de familias y escuelas que no promuevan los roles tradicionales.
  - 3 docenas de mensajes de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promuevan la violación.
  - 3 pelos de superfeminista.
  - 2 colmillos de militante de partido de oposición.
  - ½ oreja de espontáneo y curioso.
- Siguiendo cuidadosamente las instrucciones sobre el modo de preparación lograremos tener como resultado final nuestra explosiva mezcla con la cual ud. podra [sic] sorprender a los violadores que habitan su misma casa o la de la vecina, los tímidos y los agresivos, los pasivos y los activos, y los que la asechan en el trabajo o en el camión y finalmente a los que se esconden en la noche que hoy venimos a tomar. <sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> “Receta del grupo Polvo de Gallina Negra. Para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz”, publicada en la Revista FEM en abril de 1984 (volumen IX No. 33).

Imagen 12: Primer performance público en 1983 en el Hemiciclo a Juárez.



**Fuente:** Polvo de Gallina Negra, en [www.facebook.com/Polvodegallinanegra](http://www.facebook.com/Polvodegallinanegra)

En 1984 tuvieron varias participaciones, entre ellas: *Las mujeres artistas o se solicita esposa* en la Biblioteca de México, *La Fiesta de Quince Años* y la exposición *Mujeres Artistas/Artistas Mujeres*, además participaron con más de treinta conferencias en varias instituciones educativas en el Estado de México, durante las conferencias hacían un análisis del uso sexista de la imagen de la mujer en los medios y en el arte para después hacer un recorrido por las principales mujeres en la historia del arte universal terminando con artistas mexicanas y artistas mexicanas contemporáneas. Su intención era hablar de temas feministas a partir de las imágenes allí presentadas (Mayer, 2001: 409).

En la exposición *Mujeres Artistas/Artistas Mujeres*, patrocinada por la Dirección de Patrimonio Cultural en la Ciudad de México en el Museo de Bellas Artes en la ciudad de Toluca, la cual fue organizada y curada por Mónica Mayer, mostraron la participación de varias artistas mexicanas del siglo XX. En la exposición se presentaron más de cien obras de artistas como Leonora Carrington, Olga Costa, María Izquierdo, Frida Kahlo, Cordelia Urueta. Katy Horna,

Celia Calderón, Fanny Rabel, Lola Álvarez Bravo, Irma Palacios, Leticia Ocharán, Rowena Morales, entre otras. (Barbosa, *Op.Cit.*: 118). La exposición también incluyó a artistas jóvenes y una gran variedad de estilos y técnicas. De igual manera hubo actos y conferencias alrededor del tema de la mujer donde participaron varias artistas pertenecientes a los grupos. Al respecto de la exposición Leticia Ocharán comenta: “*Mujeres Artistas-Artistas Mujeres* no es una exposición más de mujeres, en tanto que representa una muestra de su devenir histórico a través de una doble lucha, la social y la artística” (En Barbosa, 2008: 119).

Uno de los proyectos más ambiciosos de Polvo de Gallina Negra bajo el nombre *¡Madres!* Se realizó en el año de 1987, donde llevaron a cabo eventos realizados durante varios meses, donde toman la experiencia de la maternidad, ya que ambas artistas lo estaban.

Aunque hoy podría clasificarse como obra conceptual o de proceso, a nosotros nos gustó el concepto “proyecto visual” para definir este tipo de trabajo, cuyas características principales son su integración a una propuesta política, su empeño en borrar los límites entre lo que se considera o no arte y, por último, el hecho de que se efectuó a lo largo de varios meses. Nos planteamos *¡Madres!* Como una forma de integrar el arte y la vida, ya que en ese momento la maternidad era el eje principal de nuestra experiencia. De ahí que nos presentáramos como el único grupo que creía en el parto por el arte y afirmáramos que nos habíamos embarazado para llevar a cabo una investigación de campo antes de realizar el proyecto (Mayer, *Op. Cit.*: 409).

Entre los subproyectos de *¡Madres!* El primero fue: *Arte correo: Égalité, liberté, maternité: Polvo de Gallina Negra ataca de nuevo*. (Bustamante, *Op. Cit.*: 119). Consistía en un intercambio y comunicación con la prensa y artistas a través del medio postal, enviaban trescientos paquetes mensuales incluyendo caricaturas políticas feministas donde abordaban varios aspectos de la maternidad. “[...] desde la relación con nuestras propias madres hasta un imaginario suceso en el futuro en el que nuestras descendientes lograban destruir el arquetipo de la madre” (Mayer, *Op. Cit.*: 410).

Un ejemplo de ello es la imagen mostrada a continuación (imagen 13) que pertenece a la muestra de arte-correo, publicado en septiembre de 1987, donde se muestra a Mónica Mayer y Maris Bustamante como heroínas que logran destruir el arquetipo de la madre.

Imagen 13: Arte Correo No. 5.



Fuente: Polvo Gallina Negra, en [www.facebook.com/Polvodegallinanegra](http://www.facebook.com/Polvodegallinanegra).

Desde su conciencia feminista y su propia experiencia como mujer, el interés de Mayer ha sido siempre debatir los distintos arquetipos femeninos, elaborados por las mitologías patriarcales para transgredirlos y proponer una reflexión más realista y aguda sobre el complejo universo simbólico de la feminidad (Barbosa, *Op. Cit.*: 120).

El concepto de arquetipo según Carl Gustav Jung: “[...] Son sistemas de aptitud para la acción y, al mismo tiempo, imágenes y emociones, se heredan con la estructura cerebral (...). Por un lado, representan un conservatismo instintivo muy fuerte, y por otro, constituyen el medio más eficaz concebible para la adaptación instintiva” (En Daryl, Sharp, 1994:28).

Se puede considerar a los arquetipos como los ancestros de los llamados estereotipos, entendiéndose este último según Peter Burke (2005:158):

El estereotipo... constituye un recordatorio muy eficaz de los vínculos existentes entre imagen visual e imagen mental. El estereotipo puede ser no totalmente falso, pero a menudo exagera determinados elementos de la realidad y omite otros; puede ser más o menos cruel, más o menos violento, pero, en cualquier caso, carece necesariamente de matices, pues el mismo modelo se aplica a situaciones culturales que difieren considerablemente unas de otras.

Los arquetipos son modelos que tienen mucho peso en las culturas ya que forman parte del inconsciente colectivo. “Conjugan hechos históricos con fantasía, realidades con deseos, tragedias con miedos y temores; aglutinando todo ello con creencia religiosas, valores éticos y prescripciones o proscipciones morales sobre lo que se debe pensar sentir y hacer” (Bozal, Ana, 1998: 95). A partir de los arquetipos se construyen los valores de cada grupo social.

Los arquetipos sobre lo femenino y masculino han propiciado solamente a la separación de los sexos (*Ibíd.*: 97) al catalogar positiva o negativamente ciertos valores y conductas que se consideran propios de cada sexo. Y esto ha propiciado a la formación de modelos androcéntricos y patriarcales (*Ibíd.*: 99).

Dentro de las culturas patriarcales se concibe a lo femenino como lo asociado al lado oscuro de la vida, al misterio (*Ibíd.*: 97). Así pues, dentro de las mitologías encontramos ejemplos

de mujeres, por un lado el modelo de la mujer fatal, como *Eva, Ginebra y Medea*, que son culpadas por haber llevado a la ruina a grandes hombres, y por otro lado el de la mujer sumisa y abnegada como la virgen María o Penélope, quienes aguardan en casa esperando la llegada de su esposo, se representa a la mujer como un ser débil que necesita de la protección de un hombre (*Ídem.*: 97).

De esta forma, el arquetipo de la madre, al cual plantean destruir Mayer y Bustamente, en la muestra de arte correo, se manifiesta social, simbólica y míticamente:

[...] se especializa a las mujeres en la maternidad: en la reproducción de la sociedad [...] su existencia social es conceptualizada como inferior, debido, precisamente, a esta especialización que las proyecta como entes serviles, dependientes, vulnerables, sumisos y dispuestos a la sujeción de quienes ejercen el control y dirigen la sociedad. De esta forma, en la cultura patriarcal, la condición *genérica* de las mujeres es definida por su función materna. Mujer es la que es madre. Por eso al parir la mujer nace como tal para la sociedad y para el estado (Barbosa, *Op. Cit.*: 123).

Según Mónica Mayer, los hombres tienen un gran temor al arquetipo de la madre, ya que simbólicamente tienen la facultad de dar y quitar la vida, y es así como a raíz de que los varones no pueden concebir se ha generado en ellos sentimientos de poder ejercidos en una dominación sobre la mujer (*Ibíd.*: 125).

[...] Lo duro que tiene el arquetipo de la madre, es precisamente que confronta la vida con la muerte. La mujer es la que da y la que quita la vida, entonces son poderes ahí muy pesados que tiene el arquetipo de la madre. Por lo cual entre mis teorías, es que por eso también se ha dado toda la cuestión del sexismo. Se ha dado por el miedo que se tiene a la mujer como dadora y quitadora de vida ¿no?, entonces ha tenido que haber una reacción ahí de los hombres de querer tener el control y por eso inventan pendejadas *como la envidia al pene*, cuando en efecto lo que ellos tienen es envidia de poder parir, que es una cosa como mucho más fuerte, y yo creo que tiene que ver con eso, pues a cualquiera le aterra el arquetipo de la madre, es un arquetipo tremendo ¿no? (Mayer: 1997)<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Entrevista con Mónica Mayer, 1997. En Barbosa: 126.



El segundo proyecto realizado bajo el nombre, *Concurso carta a mi madre*, se convocó a todo el público a escribir una carta a su madre con todo lo que siempre habían querido decirle pero no se habían atrevido. Recibieron 70 cartas aproximadamente y se seleccionó a un ganador, al cual se le entregó una obra de Mónica Mayer, en una ceremonia de premiación en el Museo de Arte Carrillo Gil y una obra más se rifó entre los demás participantes. Como tercer evento se organizó una velada en la que las escritoras Carmen Boullosa, Perla Schwartz, Angélica de Icaza, Magali Tercero, Enriqueta Ochoa y Patricia Vega (Barbosa, 120) leyeron sus poemas relacionados con la maternidad.

Posteriormente como parte de *¡Madres!* realizaron varios performances en lugares como el Museo Carrillo Gil, La Esmeralda, etc. En el último performance que realizó Maris Bustamente en la Universidad Autónoma Metropolitana, Maris, con un serrucho se cortó la panza de unicel que llevaba puesta, justo un día previo al nacimiento de su hija y a partir de ese momento se definieron como un grupo endógamo en la que la única manera de integrarse a él era por descendencia directa, sólo sus hijas o nietas podrían ser parte del grupo (Mayer, *Op.Cit.*: 410).

Enseguida se realizó para los medios de comunicación *Madre por un día, performance*<sup>20</sup>, dentro del programa *Nuestro Mundo*, conducido por Guillermo Ochoa, en el canal dos de televisa. Al respecto de la experiencia Mónica Mayer comenta:

Vestidas con nuestras enormes panzas con mandil y cargando una muñeca de ventrilocuo que llevaba un parche sobre el ojo como el famoso personaje Catalina Creel, la mala madre en la telenovela “Cuna de lobos”, le llevamos su propia panza al famoso conductor y lo nombramos “madre por un día”. Ochoa se prestó padrísimo para jugar en este performance, se tragó sus pastillitas para causarle náuseas mañaneras y aceptó que le pusiéramos su corona como reina del hogar. El público inmediatamente respondió: los hombres ofendidos y las mujeres fascinadas. (Mayer, *Op. Cit.*: 411).

---

<sup>20</sup> Videocinta “Madre por un día”, programa *Nuestro Mundo*, 1987. En [www.pintomiraya.com/pmr/gallina-negra](http://www.pintomiraya.com/pmr/gallina-negra).

Posteriormente le pusieron un espejo al conductor donde sólo se pudiera ver el rostro para que no se deprimiera al observar su cuerpo deformado, así como un libro que llamaban “oro”, un obsequio de parte de Polvo de Gallina Negra, “el diario del primer hombre madre” que contenía consejos para el embarazo, recetas para defenderse del “mal de ojo”, y diversos objetos con carácter simbólico. El conductor fue cuestionando y Bustamente le respondía: el primer objeto fue una moneda: “es que dicen que los niños siempre traen torta pero ahora tiene que ser una moneda, porque si no como que la torta nada mas no” respondía Maris Bustamente; un clavo “para la buena suerte”; una armella; “para ver que se le ocurre a usted colgar” y un pedacito de pasta para cocinar “para que le vaya entrando a la cocina” contestó finalmente Maris, a continuación Mónica Mayer le entregó un diploma de madre por un día. Durante el programa el conductor colaboró con agrado dentro del performance y varias veces cuestionaba a las artistas sobre si lo que estaban haciendo era arte: “¿Y todo esto es una obra de arte? ¿Esto es una obra de arte lo que estamos haciendo?” A lo que Maris Bustamente le respondió: “Sí, lo invitamos a esta acción plástica” A lo que Ochoa respondió:” ¡No! Por el arte lo que sea” (*Ídem.*). Finalmente, tras realizar todo el acto sin ningún contratiempo y con la cooperación del conductor, su comentario final fue bastante significativo, quien al mandar a un corte comercial, mencionó la siguiente frase: “Amigos, después de unos mensajes vuelve el *macho* del programa” (*Ídem.*).

En el performance *Madre por un día*, se utilizan varias estrategias, primero el hecho de ponerse en el lugar del otro, en este caso poner a Ochoa, en el papel estereotipado de la mujer embarazada y ama de casa, segundo, utilizan imágenes opresoras para criticarlas y parodiarlas, portando la corona y el mandil, lo que convierte a la mujer en “esclava y sierva de esa sociedad que la proclama como reina” (Barbosa, *Op. Cit.*: 132). Finalmente tras haber colaborado completamente en el performance el conductor reafirma su masculinidad con su comentario final.

El proyecto *¡Madres!* concluyó con la exposición de Mónica Mayer *Novela rosa o Me agarró el arquetipo* en 1987 el Museo Carrillo Gil, donde nuevamente aborda el tema del arquetipo, con una muestra de 14 dibujos en distintas técnicas con la finalidad de destruir el mito la novela rosa y el arquetipo de la feminidad. (*Ibíd.*: 121). Para Raquel Tibol, Mayer propone en sus trabajos:

[...] una reflexión crítica, no del ser individual mostrado autobiográficamente, sino de la condición femenina en general. Desde sus dibujos, Mónica Mayer libera impulsos para adquirir mayor conciencia sobre los mecanismos psíquicos, físicos y funcionales del ser femenino. La reflexión artística saca de su molde al arquetipo, lo desmenuza, lo resquebraja, aunque no logra desintegrarlo porque, al fin de cuentas, la serpiente se muerde la cola.<sup>21</sup>

El grupo Polvo de Gallina Negra cumplió con los propósitos del arte feminista ya que centraron su trabajo en Visibilizar la obra de artistas mujeres en la historia; ejemplo de ello es la realización de la exposición *Mujeres Artistas-Artistas Mujeres* donde además de incluir a mujeres artistas se tomó en cuenta su discurso de lucha y empoderamiento en su obra; por otro lado mediante el análisis del uso sexista de la imagen de la mujer en los medios y en el arte y ser partícipes de la lucha de las mujeres en general dentro de las preocupaciones del feminismo mediante su discurso artístico y la constantes lucha por romper con las formas de pensamientos tradicionales que hemos heredado. Finalmente, tras 10 años de existencia y haber realizado varios proyectos más, el grupo decide separarse en 1993 para seguir trabajando individualmente.

---

<sup>21</sup> Tibol, 1987, “presentación”. En Barbosa, *Op.Cit.*: 121.

## **Bio-Arte**

El grupo de arte feminista, *Bio-Arte*, se formó en noviembre del 83, estuvo integrado por Nunik Sauret, Roselle faure, Rose van Lengen y Guadalupe García y Laita. Su objetivo fue construir propuestas visuales a partir del tema de la transformación y metamorfosis biológica de la mujer. (Barbosa, *Op. Cit.*: 138).

Aunque bien su existencia fue sumamente breve, apenas un año, participaron en varios proyectos como *Bordando sobre la escritura y la cocina*, con una instalación alrededor del tema de la comida. Posteriormente también participaron en *La Fiesta de Quince Años*, con el performance *Nacida entre mujeres* y finalmente en la exposición realizada por Mónica Mayer *Mujeres artistas/artistas mujeres*. Finalmente, el grupo se desintegró por la partida de dos de sus integrantes al extranjero.

El surgimiento de los grupos se dio a partir de la tendencia a las formas de trabajo artístico colectivo que se formaron a partir de la década de los sesenta dentro de un contexto caótico en el país, principalmente a partir de lo sucedido en el 68. Desde entonces se le comenzó a dar al arte un valor como herramienta de transformación social y como forma de manifestarse ante la censura y las diferentes situaciones de las cuales eran víctimas principalmente los jóvenes y los grupos subordinados. El surgimiento del arte feminista en México surgió dentro de este contexto como una forma de manifestarse ante la violencia de la cual eran víctima las mujeres. Los grupos partieron de la importancia a realzar el trabajo realizado por mujeres dentro de la historia del arte y el hablar sobre diversos temas propios de las mujeres desde su propia perspectiva.

Se pensaría que este fenómeno no sucedió en la ciudad de León, primeramente porque no se dispersó del centro, los artistas en la ciudad de León aparentemente no tenían el referente para

experimentar con nuevas formas de hacer arte alejados a lo tradicional y no se inmiscuían en la política. El alejamiento del centro del país y la desinformación hizo que los leoneses vivieran en otra realidad y no se inmiscuyeran en el movimiento del 68 ni en diversos aspectos sociales y políticos que se suscitaron en la época. Por ende, en relación con las mujeres artistas no se dio la motivación para trabajar de manera conjunta, supuestamente no se tenía noción del feminismo y sobre lo nuevo que acontecía en el arte, como se mencionó anteriormente, ni siquiera se contaba con academias de arte, las mujeres que se dedicaban a esto eran aisladas, la mayoría, pertenecientes a las clases altas lo hacían por mero pasatiempo y de manera muy tradicional.

## **Capítulo V**

# **Las mujeres artistas en la ciudad León**

## Arte hecho por mujeres en la ciudad de León Guanajuato en los 90

Raquel Tibol (Ser y ver, Mujeres en las artes visuales, 2002: 9) reflexiona acerca del supuesto de que a las mujeres artistas les correspondía hacer algo para que mediante su obra ayudaran a fomentar la igualdad entre hombres y mujeres: beneficiarse de su situación como artistas, para ayudar a la incorporación de las mujeres no sólo en las artes sino en todas las áreas, tanto en lo público como en lo privado: "Si bien el arte es un excelente instrumento para acelerar procesos igualitarios y de desarrollo, difícilmente su eficacia es fruto de proyectos y programas lineales, ni las expresiones estéticas de las mujeres deben plantearse como finalidad la militancia feminista. [...]" (Tibol, 2002: 9).

Anteriormente, ya se había señalado que Raquel Tibol no concordaba del todo con las artistas feministas, ella suponía que han existido artistas, que sin autoproclamarse como tal, elaboraron trabajos de mayor calidad e hicieron más por la situación de la mujer.

De manera muy particular, Tibol, (*Op. Cit.:* 17) nos habla de un caso ocurrido en la ciudad de León, Guanajuato en 1993, el Consejo de Cultura de la ciudad, decidió que ese año se mostraría arte hecho por mujeres, de esta manera se presentaron seis exposiciones tanto en las salas del Teatro Degollado<sup>22</sup> [*sic.*] y en las instalaciones de la Casa de la Cultura.

Es interesante que en una ciudad como León, durante esos años, se hayan realizado este tipo de exposiciones, tan alejado de lo que se presentaba en ese entonces con respecto al arte. Ya que se presentaron artistas activas muy importantes en ese entonces como la fotógrafa Graciela Iturbide y además algunas de ellas involucradas con el feminismo como es el caso de Carla Rippey o Magali Lara quienes siempre mantuvieron ese compromiso en pro de las mujeres, la mayoría de las veces hablando desde la intimidad, pero con mensajes contundentes.

---

<sup>22</sup> Probablemente se trata de un error de la autora, ya que el Teatro Degollado se encuentra en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, se supone que Raquel Tibol quiso referirse al Teatro Manuel Doblado.

Por su parte la artista Lucía Maya en el año de 1991, con motivo del fallecimiento de su amigo Marco Antonio Arteaga, realizó un homenaje a través de una instalación itinerante llamada: *Mártires del Paraíso*, para el proyecto trabajó con el pintor Gonzalo Ceja. Ese proyecto la llevó a producir su primer espectáculo plástico-musical: *Imágenes a viva voz: 12 cuadros en escena*, esto realizado en el Teatro Doblado en la ciudad de León.<sup>23</sup>

Las exposiciones presentadas en el año 1993 fueron: *Alas de memoria*, de Graciela Iturbide, en donde presentó 32 fotografías realizadas entre 1980 y 1992, en Sonora, Puebla, Oaxaca, Madagascar y Chalma; *Tala* de Magali Lara, la cual consistía en 15 pinturas “expresaban de manera tangencial, alegórica, casi secreta, conflictos sentimentales, muchas veces dolorosos, en la relación de pareja” (*Ídem.*), así *El dominio de los sueños* de Lucía Maya constaba de cincuenta grabados, un dibujo y varias placas de cobre, donde demostró un amplio dominio de las técnicas de estampación por medio del metal y la piedra; *Orígenes* de Irma Palacios, con 21 pinturas al óleo, acuarela y encáustica “sorprendía la efectividad que cobraba su manera abstracta en las acuarelas, que eran la mayoría” (*Ídem.*); *A través de los años* de Carla Rippey, donde presentó una síntesis de su amplia producción gráfica con 32 grabados elaborados entre 1974 y 1993. *Las Cosas que inventa el sol*, una muestra de 28 dibujos elaborados por Patricia Soriano, en la que la forma de trabajar con los trazos le había permitido llevar su trabajo de carácter neomexicanista a un grado de madurez (*Ídem.*).

El público de León (poco servido con exposiciones de esas calidades y variedad) se preguntaba con insistencia si lo que había estado viendo era arte femenino o feminista. Tras discusiones y comentarios durante conferencias y mesas redondas llegó a una primera conclusión: lo justo o quizá lo correcto era apreciar que en el arte hecho por mujeres muchas veces, aunque no siempre, por diversas cuestiones del espíritu, el cuerpo y el ser femenino saltan al primer plano, revelando una identidad peculiar o específica. La oferta visual en León estuvo lo suficientemente saturada como para que la gente especulara sobre el tema de manera nada superficial y ampliara una visión más global aunque no definitiva (*Ibíd.*:18).

---

<sup>23</sup> Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/Luc%C3%ADa\\_Maya](https://es.wikipedia.org/wiki/Luc%C3%ADa_Maya), 10 de enero de 2016.



En un principio al realizar esta investigación creíamos que poco se había hecho en relación al trabajo de artistas mujeres, más aún de manera tan contundente y tan vasta como es el caso de esta exposición con las artistas presentadas que han ahondado arduamente sobre la situación de las mujeres no sólo como temática sino promoviendo la concienciación.

Las artistas que presentaremos a continuación han sido elegidas para esta investigación además de su trayectoria y la calidad de su trabajo, porque tanto en su vida como en su obra pueden situarse dentro del feminismo, aunque las mismas no se consideren a sí mismas artistas feministas, en su obra de manera muchas veces tácita han planteado desde problemas de género, hasta la reflexión sobre la situación de las mujeres en diferentes esferas, la problemática de la cosificación de los cuerpos, entre otros. Discurso que es coherente con su forma de vida y su formación como profesionales en el arte, ya que son mujeres que por sí mismas, sin necesidad de que nadie las legitimara, se han abierto camino con trabajo y esfuerzo para posicionarse como artistas.

Es importante señalar que dos de las mujeres de las que se hablará a continuación: Dulce María Núñez y Ana Quiroz, quien funge también como consejera, se encuentran dentro de la colección y el archivo del MUMA (Museo de Mujeres Artistas Mexicanas) proyecto de Lucero Gonzalez, en el que como parte de su consejo se encuentran importantes figuras dentro del arte feminista en México como: Mónica Mayer, Karen Cordero, Magali Lara, entre otras.

### **Dulce María Núñez**

Dulce María Núñez es una es una destacada artista plástica, reconocida por su pintura y gráfica representativas del Neomexicanismo. Proveniente de la Ciudad de México, donde se formaría como artista, nació en 1950 en una *cliniquita* de las calles de Jesús María en pleno centro

histórico<sup>24</sup>. Primero llega a vivir a la ciudad de Guanajuato con su trabajo como dibujante de la Secretaría de Educación Pública y después del terremoto de 1985, Dulce María Núñez pide su cambio a la ciudad de León, Guanajuato, donde radica hasta la fecha.

Antes de dedicarse a las artes visuales, estudió danza en el Instituto Mexicano del Seguro Social, en el taller de Andrés Segura y en la Academia de la Danza Mexicana, no es hasta 1975 cuando ingresa a la escuela de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación Pública, donde ahonda en sus conocimientos gráficos con Carlos García Estrada y más tarde con Jan Hendrix en el centro de Experimentación del Instituto Nacional de Bellas Artes.<sup>25</sup>

Empezó a destacar como artista gráfica con sus mimeografías, serigrafías y litografías en gran formato. Fue premiada en la Sección Bienal de Gráfica de 1981 y en 1982 participa en Grafica Contemporánea Mexicana 5 x 10, curada por Raquel Tibol en el Palacio de Iturbide y en las instalaciones de Seguros América, en 1984 participó en *El color en el grabado*, con tres obras mixtas de xilografía y mimeografía, en esta exposición participaron Antonio Martorell y Felipe Ehreberg. (*Ibid.*: 229), Tibol, supone cierto contagio, que tal vez pudo ser profundo y definitivo, de los artistas a la obra de Dulce María.

Nací en la ciudad de México. Eso es importante –sobre todo ahora, viviendo en provincia puedes ver como es su gente.- Realmente, te marca la ciudad sobre todo la capital de México, una ciudad muy rica culturalmente, con su cultura todavía en el subsuelo. En mi familia no ha habido intelectuales, ni artistas. Es una familia modesta, normal. Mi infancia transcurrió en un barrio de obreros. Siempre tuve la inquietud de dibujar, siempre me gustó. Pero por razones familiares mi vida no tomó el rumbo que hubiera deseado por mucho tiempo. Tuve que luchar muchísimo para lograr lo que quería.<sup>26</sup>

Núñez explica que la ciudad de Guanajuato no le gustó del todo para vivir y desde los primeros días trabajando ahí ella se quería marchar, pues siempre ha preferido las grandes ciudades: “el anonimato de la multitud, los paisajes urbanos, las arquitecturas vanguardistas, los

---

<sup>24</sup> Entrevista con Dulce María Núñez, realizada el 6 de julio de 2015 en León, Guanajuato.

<sup>25</sup> (Tibol, *Op. Cit.*: 229).

<sup>26</sup> Entrevista con Dulce María Nuñez, León, Guanajuato, 1992 en Kirking y Sullivan, 1993: 23.

grandes museos.”<sup>27</sup> Fue así como a los siete meses de trabajar en Guanajuato renunció a su empleo de 14 años y se quedaría a radicar en León, donde tardaría varios años en adaptarse. Núñez comenta que siempre quiso regresar a la ciudad de México pero no tuvo la oportunidad: “Sé que la ciudad a la que hubiera querido regresar ya no existe desde hace mucho, dejó de existir desde que salí.”<sup>28</sup> Para ella la ciudad de México es una ciudad que aprecia mucho, suele decir que su ombligo está enterrado en lo profundo de los restos del Templo Mayor, probablemente por eso dice que cada vez al visitar el Museo de Antropología e Historia escucha los *tamborazos* del *panhuehuetl* y el ulular de los caracoles, sobre todo al entrar a la sala Mexica.<sup>29</sup>

[...] Estudié una carrera corta. Mi papá no quiso que estudiara una carrera larga y no quiso que me dedicara a las artes plásticas. Era de un pensamiento muy tradicional y creía que toda mujer debía dedicarse al matrimonio –casarse y tener hijos y pensaba que la pintura era una pérdida de tiempo (En Kirking y Sullivan, 1993: 24).

En lo anterior citado se puede evidenciar como la artista se empieza a encontrar con barreras para su desarrollo por el hecho de ser mujer, en este caso el profesional, por parte de su familia, quien esperaría que su hija encajase en los moldes y roles tradicionales impuestos por el patriarcado, en este caso el esperar de una mujer que se case y se convierta en madre y ver el arte como una actividad de bajo perfil.

A pesar de lo comentado y múltiples situaciones a las que se ha enfrentado como mujer y artista, Dulce María Núñez, no se considera una artista afín a la militancia feminista, aunque reconoce las desventajas que han tenido las mujeres, dice que no le gusta ser feminista porque los hombres son sus parientes, sus amigos o sus compañeros, no los considera sus adversarios:<sup>30</sup>

Cuando voy a una ferretería que conozco prefiero tratar con el señor que con la señora, él es más amable y más grato de mirar y tratar. De que hay machos groseros y abusivos los hay, y también mujeres machistas. Eso sí, cuando era niña me disgustaba que a mí me pusieran a lavar los trastes

---

<sup>27</sup> (*Íbid.*)

<sup>28</sup> (*Íbid.*)

<sup>29</sup> (*Íbid.*)

<sup>30</sup> Entrevista a Dulce María Núñez realizada en León, Guanajuato, el 6 de julio de 2015 por Laisa López Álvarez.

mientras mis hermanos se podían ir a jugar y cuestionaba a mi papá por eso y él decía que así era el mundo y no se podía cambiar. Con el tiempo y la vida vivida, entendí que él era un hombre de su tiempo con los prejuicios de toda una sociedad, pero por lo demás era un buen hombre con más cualidades que defectos y lo recuerdo con cariño y gratitud por todo lo bueno que sí hizo en nuestra formación.<sup>31</sup>

El trabajo de Dulce María Núñez, (Kirking y Sullivan, 1993: 13) parte de un diálogo con las realidades que la rodean, con el presente y el pasado, como ella misma señala: “*Siento que especialmente en México, el presente es una continuación del pasado y deseo mostrar eso en mi arte.*” (Ibíd.: 16) Se ha influenciado por los hábitos y las costumbres, de finales del siglo XX, un compromiso con el México moderno, con su historia, geografía y cultura popular.

Para Núñez su trabajo artístico son ideas mezcladas con presentimientos. Se nutren de un gran archivo visual que ha tenido a lo largo de su vida. Se considera a sí misma una gran observadora de todo: imágenes en vivo del ahora o del pasado, fotos, paredes, texturas, películas, sonidos, música, lecturas de libros y poesía.<sup>32</sup>

Los mitos santificados y los símbolos reificados [sic.] son el tema de... Dulce María Núñez... Cuestiones como la autenticidad y la identidad son expuestas como temas imposibles e intenciones míticas. [...] En la reconstrucción que Núñez hace de la historia y la cultura popular, los elementos distinguen su arte del de sus contemporáneos. No se trata de una reverencia, sino más bien de la representación y la historia que se revelan como mito de origen que produce una ficción de lo real (Merewether, Charles, 1991: XLVI- XLVII).

Dulce María Núñez, toma el espacio urbano como fuente de inspiración: (Kirking y Sullivan, 1993: 14) las señales de las calles, los aparadores, anuncios realizados por artistas anónimos, se cautiva por los retratos comerciales, lo afirma al decir: “los rotulistas son mis maestros” (Ibíd.: 18) durante años recorre las áreas populares de la ciudad de México y León, para ver las pinturas que están dentro de las tiendas, en su obra se puede ver este tipo de referentes tal es el caso de *Vuelve a la vida* que nos remontaría a alguna marisquería de barrio popular y *Paletería la michoacana* (imagen 14) de la famosa cadena de helados y paletas, donde

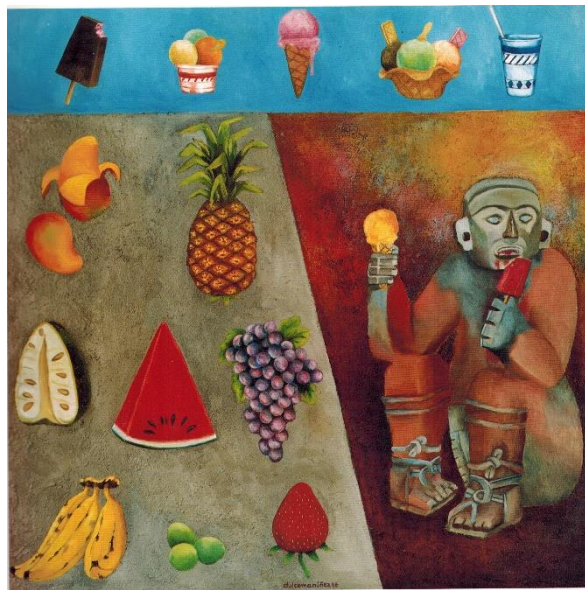
---

<sup>31</sup> (Ídem.)

<sup>32</sup> Entrevista con Dulce María Núñez, 6 de julio de 2015.

se aprecia en la parte inferior izquierda una figura prehispánica tomando y comiendo una paleta sostenida con una de sus manos y en la otra sujeta un helado de la famosa paletería, en la parte inferior derecha imágenes de frutas con las que se elaborarían los helados, y en la parte superior los distintos productos que se pudieran encontrar en el lugar: paletas, helados, agua fresca, etc.

Imagen 14: *Peletería la Michoacana*, Óleo sobre madera, 70.5 x 70.5, 1988.



**Fuente:** Kirking y Sullivan, 1993: 26.

Desde muy temprana edad, Núñez, se interesa en las revistas de su padre, como lo comenta en una entrevista realizada en 1992: *“Tenía una suscripción de una revista de la unión soviética que le gustaba mucho. También tenía libros de muchos autores rusos o soviéticos, en su biblioteca –Tolstoi y otros-. Leía mucho desde temprana edad y eso me influenciaba.”* (Ibíd.: 23). Lo que se ve reflejado en su obra, Núñez, posee un gran archivo visual, que ha ido guardando desde la infancia, algunas cosas en la memoria, otras tantas en físico para posteriormente trabajar con ellas, mezclándolas para darles un nuevo significado.

Su primera muestra individual, en la Galería José María Velasco en 1982 le valió el elogio del pintor y escultor Waldemar Sjolander, al comentar lo siguiente:

Sin lugar a dudas, la obra de Dulce María Núñez es una de las mejores que he visto aquí en México. Considero que es una joven muy talentosa que expresa con voz propia y personalidad muy definida algo que no es común encontrar en el medio artístico: sencillez, imaginación, sensibilidad y un sentido muy especial y particular de la forma y el color, ya que se despoja de lo superfluo para representar lo verdaderamente esencial y trascendente, que es en mi opinión lo fundamental en el arte. Quiero recalcar mi opinión y mi confianza en que Dulce María Núñez será una de las mejores y que llegará muy lejos en un panorama artístico frecuentemente contaminado, sin que ella se contamine (En Tibol, *Op. Cit.*: 230)

Dulce María Núñez, entró a los neomexicanismos por la narrativa visual, en sus imágenes transcurren el pasado prehispánico, el presente popular, la cultura plástica pre y postrevolucionaria, la autobiografía y la despersonalización. Tibol, interpreta que de cierta manera el estilo es fotógrafo ya que muchos de los elementos de sus obras surgen de la fotografía (*Íbid.*:230). Además de hacer uso de ilustraciones y fotografías recurre a la apropiación de detalles de las obras de otros artistas del pasado para crear sus propias interpretaciones.

Mi obra siempre ha girado en torno a la biografía y me gustaría que me ayudara a dar respuesta a ciertas inquietudes que tengo sobre la vida, el amor, la soledad, la muerte, porque el hecho de pintar, de hacer algo creativo, es implicar una salida a las inquietudes existenciales que tengo (Núñez, en Kirking y Sullivan, 1993: 30).

Si bien ella no es la única que usa elementos de la realidad mexicana, niega pertenecer a este movimiento en el que otros artistas también desarrollaron su trabajo (*Ibid.*: 14). Declara que cuando empieza a desarrollar elementos denominados “mexicanistas” en su obra fue por inquietudes de tipo autobiográfico:

Empecé a sondear dentro de mí misma, dentro de mi familia y me di cuenta de lo que soy, lo que somos y empecé a trabajar con esto con toda la sinceridad posible. Realmente mi intención era la de hacer una especie de realismo mágico... de hacer del mexicanismo un mundo mágico“ (Kirking y Sullivan, 1993: 27).

Dulce María Núñez, emplea imágenes en sus obras consideradas dentro de lo "mexicano", hizo una crítica tácita al nacionalismo y los estereotipos de la mexicanidad, de igual manera en su

obra, aunque la mayoría de las veces de manera implícita, da un espacio para criticar la situación de la mujer en la cultura patriarcal mexicana.

Dulce María Núñez escribió una carta a Raquel Tibol el 25 de julio de 1989, donde habla de manera honesta y sencilla sobre la creación de su trabajo:

Yo vi dos exposiciones hace cinco o seis años que me impactaron fuertemente: una de arte chicano y otra en el Museo de Arte Moderno: la transvanguardia alemana. Me impresionaron vivamente por su frescura y sinceridad.

Efectivamente, recorro mucho a la fotografía, pero no todo es fotografía. Mi autorretrato de adulta es del natural. El derrumbe de *Albañil con Jaguar* es un invento mío, yo lo dibujé, no lo copié de ningún lado; las manos de este mismo cuadro también las inventé, así como el caballo y el olmeca. Las imágenes terroríficas de los cuerpos como vendados también yo las inventé, así como los helados y frutas de la *Paletería la Michoacana* y muchas otras cosas.

Por otro lado en lo absoluto he recurrido a Romualdo García pues no me gusta. Se me hace muy cursi y amanerado. La mayoría de los personajes retratados como de hace mucho tiempo son mis parientes. El personaje de pie frente a una mesa con un sarapito es mi abuela paterna y la pinté como homenaje pues fue una mujer que sufrió mucho en una época en que las mujeres no tenían grandes oportunidades de nada. En el cuadro *Parientes cercanos* aparecen mis bisabuelos y la niña con el vestidito blanco y un moño caído es mi abuela materna. Yo estuve observando detenidamente esa fotografía (hasta con lupa), que ya casi está perdida, pues se ha ido borrando lentamente con el tiempo y quise rescatarla.

He de decirle que aparentemente me fue muy bien; ahora hay que seguir adelante porque creo que tanto el éxito como el fracaso hay que saber manejarlos. Yo siempre he tenido miedo de no poder superar algo bueno que haya hecho. Si hacía un grabado o una pintura que me satisficieran pensaba que no podría hacer algo más. Así he sido aunque no se note porque con miedo y todo hago las cosas. Esa es mi confesión: soy una gran miedosa. Solamente el tiempo se encargará de decir la verdad pues sé que soy una de tantas personas de este gremio y somos muchos, somos multitud. Ojalá pueda salvarme del vértigo. Ojalá pueda salvarme del caos (En Tibol, *Op. Cit.*:231 -232).

Con respecto al artículo citado anteriormente sobre Dulce María Núñez escrito por Raquel Tibol, Núñez, comenta:

Yo no he leído ese texto. No creas que es por soberbia yo diría que por pudor. Yo estimaba y respetaba mucho a la maestra Raquel. La traté poco pero muchos la odiaban otros le temían, yo ni una cosa ni la otra. Y eso que una ocasión nos tundió duro y parejo a los que participamos en una exposición de Autorretratos en el Museo de Arte Moderno en el D.F. Pero en todo tuvo la razón. De cualquier manera ella siempre me trato bien. Era muy inteligente. Leí una vez por internet una entrevista que le hicieron en donde habla de Carlos Slim y otras cosas de su trayectoria y me ref

mucho, era genial, transparente. Lamenté su deceso y que no le hayan hecho algún buen homenaje, pero ella, genio y figura hizo lo posible para que eso no sucediera.<sup>33</sup>

Entre los puestos profesionales de Dulce María, como se mencionó anteriormente, se encuentra el de dibujante para la Secretaría de Educación Pública en la ciudad de México y más tarde en Guanajuato, realizando ilustraciones para los libros de texto y otros volúmenes de la SEP. También se dedicó a dibujar mapas, elemento que ha sido recurrente en su obra, dice haber tenido una fascinación por ellos, principalmente por los antiguos mapas americanos (Kirking y Sullivan, 1993: 15).

Cuando yo trabajaba de dibujante manejaba mucho los mapas y de alguna manera eso, estéticamente me daba formas para sacar otras formas, y yo observaba muchos elementos de la historia –mapas, esculturas prehispánicas y todo el material gráfico que había en los códices, incluso las representaciones del valle de México- y a mí me parecían especialmente interesantes por el concepto del espacio, de la forma de representar un mundo muy específico (Núñez, en Kirking y Sullivan, 1993: 26).

En la obra de Dulce María, mencionada en el Salón de Pintura 1987, que es una variación del famoso *American Gothic* (1930) de Grant Wood, según Tibol (*ibid.*: 234) éste ha sido un cuadro clave no sólo en la obra de Dulce María sino en la pintura contemporánea mexicana.

Este cuadro surge a partir del trabajo de Nuñez como dibujante en Guanajuato, ya que el puesto no era de su agrado, renunció al poco tiempo y es cuando crea *Gótico Mexicano* (Imagen 15), donde describe ese proceso en forma de retablo y demuestra su interés por el arte popular (*Op. Cit.* Kirking y Sullivan.: 25).

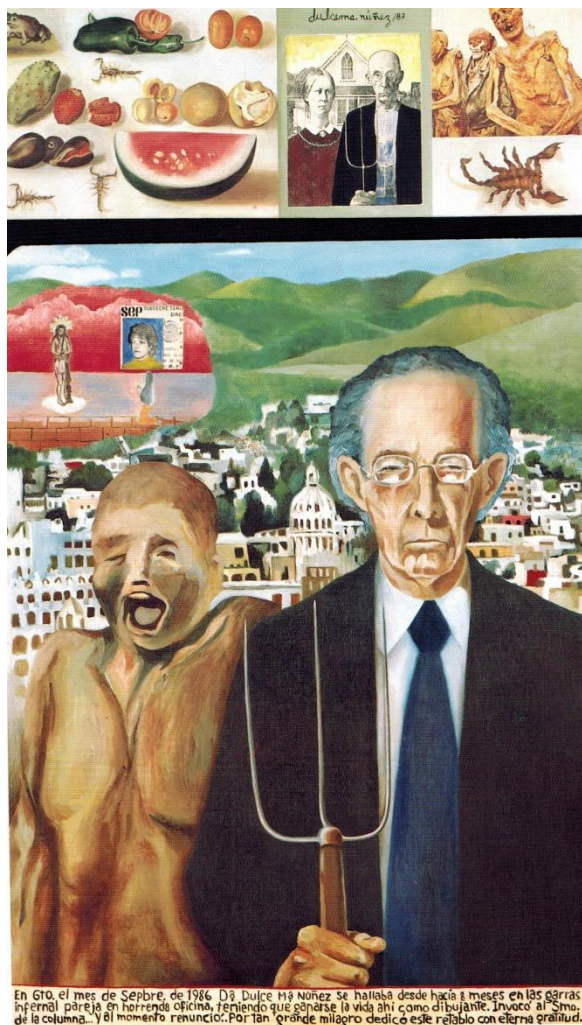
Cuando vine a vivir aquí a provincia llegué a conocer el arte de Hermenegildo Bustos. Y fue un encuentro muy afortunado, porque además coincidía con la forma de vida que encontraba yo en provincia –con sus reminiscencias del pasado-. Lo que veía reflejado en la pintura de Bustos lo veía también reflejado en la realidad. Así que era muy congruente y me dio una idea de trabajar con eso (Núñez, en Kirking y Sullivan, 1993: 26).

---

<sup>33</sup> Charla personal con Dulce María Núñez, 8 de mayo 2015.



Imagen 15: *Gótico Mexicano*, Oleo y collage sobre lámina de cobre y madera, 68.5 x 47.5, 1987.



Fuente: Kirking y Sullivan, 1993: 35.

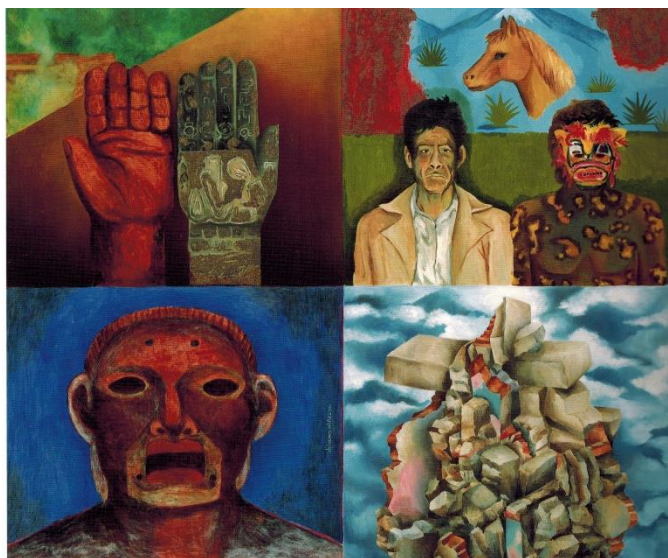
Está compuesto por una pareja de granjeros en primer plano, en el fondo se observan casas aldeanas, una cuarta parte de la superficie de la pintura está representado por varias divisiones de las imágenes entre ellas: las momias de Guanajuato, un alacrán, la pintura *American Gothic* y uno de los arreglos de frutas de Hermenegildo Bustos, todo esto situado en la parte superior. En el espacio restante se encuentran: las serranías guanajuatenses y la ciudad de Guanajuato; en un espacio más pequeño el Señor de la Columna y la credencial de burócrata de

Dulce María Núñez; al frente la pareja, donde ha sido sustituida la mujer por una momia y el hombre por un burócrata (*Ibíd.*: 232 – 233). Citado al pie de la composición el siguiente texto:

En Gto. el mes de septiembre de 1986 Da. Dulce Ma. Núñez se hallaba desde hacía 8 meses en las garras de infernal pareja en horrenda oficina, teniendo que ganarse la vida ahí como dibujante. Invocó al Smo. Sr. de la Columna... y al momento renunció... por tan grande milagro dedico este retablo con eterna gratitud.

Varias de las pinturas de Dulce María hacen referencia a descripciones de pobreza en México (*ibíd.*: 16), en *Albañil con jaguar* (imagen 16), es un espacio dividido en cuatro; en el primer cuadrante se representa la mano callosa de un trabajador junto a la de un antiguo dios; a la derecha un trabajador junto a una mujer con una máscara de jaguar. Núñez, al respecto afirma: “A menudo pienso que la gente, con los más remotos orígenes en el País, son los verdaderos herederos de los príncipes de nuestro antiguo pasado. Esta gente nos sirve como nuestros más directos eslabones con el mundo prehispánico” (*Ibíd.*: 16).

Imagen 16: *Albañil con jaguar*, Óleo sobre madera, 1988, 66 x 79.5, 1988.



**Fuente:** Kirking y Sullivan, 1993: 38.

Es muy común en la obra de Núñez ver sus pinturas divididas en varios cuadrantes, como lo dice Poniatowska: “Dulce María parte el pastel y reparte, arriba, abajo, a la derecha a la izquierda. ¡Lotería!, gritamos cuando nos la baraja, lotería de feria a eso sabe su pintura que sospecho mucho más complicada y solitaria de lo que ella quiere dejar saber” (1993: 64).

Imagen 17: *Filiación*, Óleo sobre madera, 63.5 x 83.5, 1987.



Fuente: Kirking y Sullivan, 1993: 36.

En la obra de *Filiación* (imagen 17) en la derecha está representado la cabeza de un boxeador mientras que en la izquierda está Cortés y la Malinche tal como se encuentran representados en el mural de Orozco "*Cortés y la Malinche*" de la Escuela Nacional Preparatoria, en ese mismo lado una tarjeta postal y el sello de “Estados Unidos Mexicanos”. Los colores patrios son utilizados de manera irónica sobre los sentimientos de identidad nacional (*Ibíd.*: 17). Acerca de *Filiación*, Núñez, comenta:

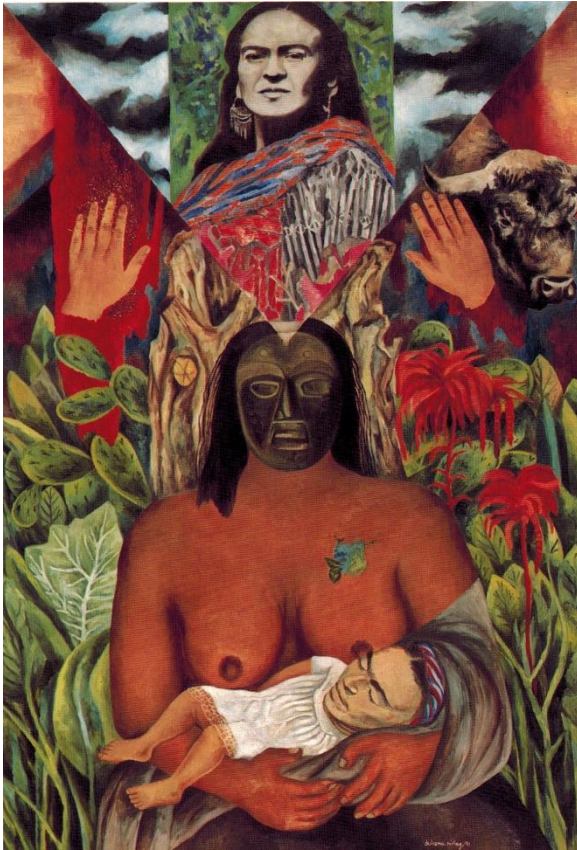
Filiación quiere decir cuáles son tus datos personales: dónde y cuándo naciste, dónde vives, a qué te dedicas, etc. En el gobierno se usa mucho eso. El boxeador está allí como un representante del pueblo y Cortés y la Malinche están allí como sus padres históricos. En la postal aparece el Ixtaccíhuatl [sic.], que es una especie de referencia, tanto autobiográfica, como general en la que se refiere a la potencia de la mujer mexicana. En el estudio que yo tenía en la ciudad de México, podía ver en ciertas épocas del año el Ixtlaccíhuatl. [sic.] Creo que es una de las grandes maravillas del mundo. –El Boxeador es Guadalupe Pintor-. Yo veo muchas imágenes en revistas, periódicos, cine, etc. Me educó mucho visualmente y además me gusta mucho. De vez en cuando veo ciertas imágenes o figuras que me impactan mucho y las guardo en mi archivo, tanto mental como físico. Y así fue en el caso de este boxeador cuya cara me impresionó muchísimo (*Ídem.*).

Entre los artistas que Dulce María Núñez ha admirado y han influenciado su obra se encuentra principalmente, como se mencionó anteriormente, Hermenegildo Bustos, a quien descubriría cuando se mudó a la ciudad de Guanajuato y visita el Museo de la Alhóndiga de Granaditas donde se encuentra gran parte de su trabajo. Olga Acosta es otra de las artistas que admira, principalmente sus bodegones. Una de sus mayores referentes es María Izquierdo: “Admiro su vida tanto como su arte” (Núñez en Kirking y Sullivan, 1993: 18). Realizó una pintura a manera de homenaje para la artista de San Juan de los Lagos, *Homenaje a María Izquierdo* (imagen 19), “Traté de crear un altar de muertos para María con el que honraría tanto a su trabajo como a ella misma” (*Ibíd.*: 19).

Posteriormente realiza *Homenaje a Frida Kalho* (Imagen 18) donde muestra en la parte superior a Frida como una mujer madura y en la parte inferior parte de la composición de la pintura de Frida *Mi nana y yo*, donde se representa a una mujer con Frida en los brazos y una máscara prehispánica. También admira el trabajo del oaxaqueño Rodolfo Morales (Núñez, en Kirking y Sullivan: 26).

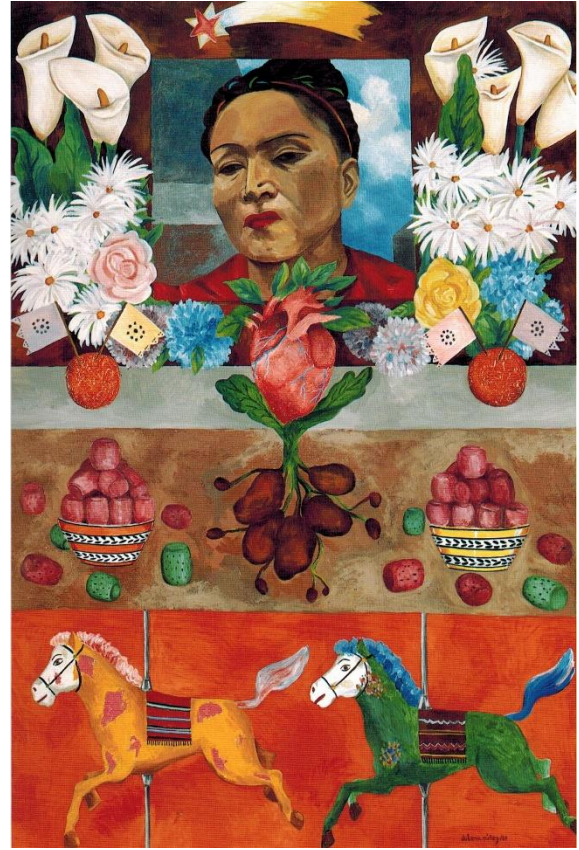


Imagen 18: *Homenaje a Frida Kahlo*, Óleo sobre tela, 150 x 100 cm, 1991.



**Fuente:** Kirking y Sullivan, 1993: 56.

Imagen 19: *Homenaje a María Izquierdo*, Óleo sobre tela, 120 x 80.5 cm, 1989.



**Fuente:** Kirking y Sullivan, 1993: 45.

A partir de 1989 Dulce María Núñez comienza a trabajar con temas más oscuros, involucrados con aspectos sociales y políticos, en ellos hace una crítica al sistema judicial mexicano. En *El Presunto Responsable* (imagen 20), se muestra el rostro de un hombre que ha sido golpeado por la policía, con pequeños ángeles y flores sobre la cabeza (*Ibíd.*: 19).

En algunas de mis pinturas, cuestiono quién es responsable de qué. Los crímenes no son siempre cometidos por las personas que se piensa fueron los culpables. A menudo veo la nota roja en el periódico y quedo fascinada con la cara de los criminales que se buscan por crímenes terribles. ¿Son culpables todos? En mis pinturas *Los Co-acusados* de 1990, entremezclo las caras de estos criminales con la de Cristo. Ellos como él, son los desposeídos, los marginados, los olvidados de nuestra sociedad (Núñez en Kirking y Sullivan, 1993: 19).

Imagen 20: *El Presunto Responsable*,  
Oleo sobre papel, 65 x 50 cm, 1989.



**Fuente:** Kirking y Sullivan, 1993: 43.

Otro ejemplo es *Narcosatánicos* (1989), la obra representa una crónica de los eventos suscitados en el rancho de Santa Elena de Matamoros, durante ese año (*Ibíd.*: 19) en el que un grupo fue descubierto por la policía y se les acusó de llevar a cabo una serie de ritos satánicos que involucraban instrumentos tradicionales usados en la práctica de la santería: muñecas, velas, cuerpos de animales, entre otros objetos.

Dulce María Núñez durante la entrevista sobre la transformación de su trabajo comenta que: "La temática va a ir cambiando va a ir evolucionando a medida que vaya progresando en muchas formas", (Núñez en Kirking y Sullivan, 1993: 29) de igual manera considera que su trabajo tiene un gran sentido del humor y para ella algo importante es que su trabajo la divierta en todos los aspectos, durante el proceso, el manejo de la textura y del espacio, la forma, etc. (*Ídem.*) Pese a los cambios en su trabajo señala no haber abandonado del todo los llamados mexicanismos ya que recurrentemente vuelven a aparecer. Comenta que ha intentado hacer algunos experimentos usando las nuevas tecnologías de la informática, ha trabajado con el arte

objeto para finalmente regresar a la pintura. Explica que en este punto han dejado de “apantallarla” los artistas conceptuales y que cada vez se ha vuelto más selectiva en todos los aspectos, ejemplo de esto es que sus artistas favoritos, sea cual fuere su especialidad, se han reducido a unos cuantos.

Así pues, en su trabajo abundante de simbolismos, la artista considera que los espectadores tienen que saber leer esos símbolos, considerados para ella universales: para ella la pintura es una lectura que hay que saber leer, esto gracias a la experiencia en ver, a la práctica, al entrenamiento visual. Entonces el espectador podrá entender aún sin conocer a la artista qué es lo que está tratando de expresar (*ídem.*).

¿Pintar es decirse a sí mismo? Pregunta Elena Poniatowska (1993: 64) y responde que de ser así Dulce María Núñez no tendría nada de tímida, así pintaba Frida Kahlo, continua, a puras pinceladitas y con esmero, y comenta que si bien Dulce María no tiene el espíritu dolido de Frida Kahlo sí comparte la misma intención popular. ¿A qué nos remite, entonces, la pintura de Dulce María? Poniatowska, lo dice de la siguiente manera:

De pronto en alguna esquina, una banda de pueblo rompe el silencio y produce sonidos que no son los clásicos: la tambora se va por su lado, el violín levanta su canto en solitario y ácido, la trompeta sabe a tejocotes y el niño más chiquito de la familia, con sus dos maracas, rasca el aire y lo vuelve cachondo (porque los güiros y las maracas son los más sensuales de todos los instrumentos). Así Dulce María Núñez, así de inesperada y ácida y parada en la esquina, a la vuelta del primer encuentro, en la mojigata ciudad de León que huele a pura zapatería. Dulce María, con su paleta de colores de tlapalería, el amarillo congo, el azul añil, el rojo cochinilla. Dulce María se confiesa a gritos a media calle y nos da su corazón de nopal, su corazón víscera roja, su peluche rosa y su diamantina: sus barquillos de limón y su dios Xipetotec, el boleto número 816471 B.L.O. de la Ruta 100 que vale 3 pesos y los cachetones angelitos de Tonantzintla. (Elena Poniatowska, 1993: 64).

Dice Patricia Ortiz Monasterio que Dulce María destruyó toda su obra, asegura que antes pintaba “abstracto”, pero no podría comprobarlo porque la artista no dejó huella de aquello (*Ibíd.:* 65). Al respecto, la artista comenta que fue una decisión de terminar con una cosa y continuar con otra, durante esa época en la que realizó obra abstracta, la artista dice aún conservar ciertos

dibujos. Trabajó con pequeños formatos en los que había mucho lirismo e interés por las texturas. En ese proceso, Núñez, trataba de encontrar algo que no fuese, ni un informalismo como lo europeo, ni un expresionismo abstracto. Buscaba una relación con lo que hacía en esa época, con una influencia sobre todo de la escultura prehispánica, la cual ha estudiado mucho (Núñez, en Kirking y Sullivan, 1993: 25).

Para Elena Poniatowska, lo cierto es que a raíz de esto Dulce María volvió a sus raíces, aunque estas se encontraran un tanto desunidas, pisoteadas, hechas “sopa de tepalcates”:

Porque los conquistadores, ¿saben ustedes?, se dedicaron a zapatear sobre nuestras caritas sonrientes y a encajar las pezuñas de sus caballos en el lomo redondo de nuestros perritos cebados. Pacientemente nos hemos puesto, en estos últimos años, a remendar la bandera tricolor, a poner nuestros algodones estridentes y rosas en bolsas de plástico, a añadirle ajonjolí a nuestros moles, a ponerle parches al vestido de María Victoria, a quien le gritaban vuelta, vuelta, vuelta en el Teatro Blanquita y a bordar como albor de misa la sublime capa blanca de satín del Santo o El Enmascarado de Plata [...]” (*Op.Cit.*: 1993: 65).

El trabajo de Dulce María se ha ido transformando con los años, en los cuáles ha experimentado diferentes estilos y técnicas, parte de una evolución que la ha llevado desde lo sumamente elaborado y detallado hasta la abstracción:

Ahora difícilmente me pondría a hacer un grabado, toda esa cocina que antes me entusiasmaba ha dejado de interesarme desde hace mucho. Sigo pintando eso sí, pero más que añadir trato de eliminar y reducir, intentando una mezcla de abstracción y figuración sin ruido.

(...) El mundo ha ido cambiando y yo tampoco soy la misma. A mi manera trato de reflejar lo que yo descubro en el material que la sociedad de consumo desecha contaminando el ambiente, o los objetos de uso cotidiano que descontextualizándolos se transforman, esto implica también pensar diferente.

Y para esto, y entre otras cosas, primero por necesidad y luego por voluntad me he ido desprendiendo de pensamientos y objetos que me ataban al pasado o que son un prejuicio paralizante para la creación.

Aprendo de otros creadores a ver lo que siempre ha estado ahí, y que de repente convierten en algo que a mi modo de ver es genial. Pero claro está no todos y no todo lo que hacen, pues no todo me



gusta. También aprendo de personajes como Louise Bourgeois † que a sus más de 90 años sigue estando productiva. El equilibrio es la clave.<sup>34</sup>

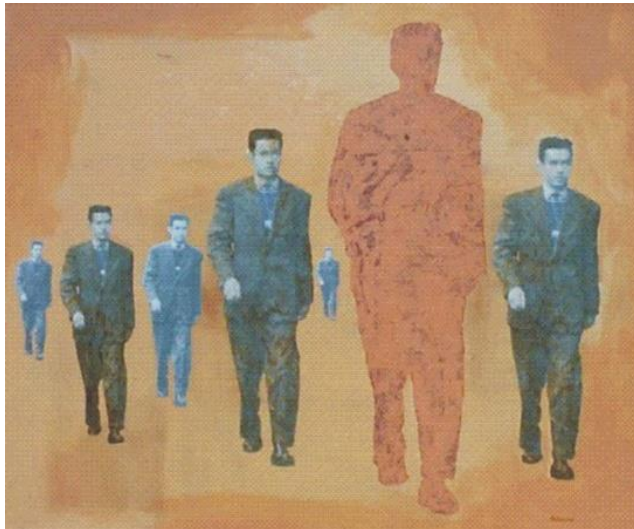
Pese a tener casi 30 años viviendo en León, es de llamar la atención la poca presencia que ha tenido en la ciudad, cuando en otras grandes ciudades como en la ciudad de México o Monterrey sí lo ha hecho.

Imagen 21: *Signo de agua, botellas de plástico ensambladas, 120 cm de diámetro, 2005.*



**Fuente:** Museo de Mujeres Artistas Mexicanas, en <http://www.museodemujeres.com/es/artistas/index/165-nunez-dulce-maria>

Imagen 22: *Colección Juan Rulfo/El Caminante, manipulación digital/acrílico, 130 x 110 cm, 2002.*



**Fuente:** Museo de Mujeres Artistas Mexicanas, en <http://www.museodemujeres.com/es/artistas/index/165-nunez-dulce-maria>

Núñez comenta que sus participaciones en México y Monterrey llegaron solas, en el sentido de que ella no lo estaba buscando. Cuando se muda a León siguió pintando y “luchando

<sup>34</sup> Núñez, Dulce María, Museo de Mujeres Artistas Mexicanas, obtenida el 25 de abril de 2015 en <http://www.museodemujeres.com/es/artistas/index/165-nunez-dulce-maria>.

por sobrevivir”<sup>35</sup> porque había renunciado a su empleo. Daba clases de pintura particulares, buscó trabajo como docente para sostenerse económicamente, entre eso y otros trabajos no encontraba aceptación: “Teníamos casa porque mi mamá vendió su casa allá y compramos y ampliamos otra aquí. Posteriormente entra a trabajar como docente a la Ibero es entonces cuando tiene un respiro de ingresos.”<sup>36</sup>

Entre tanto, continuó enviando obra a las bienales de pintura, dibujo o grabado a la ciudad de México: “entonces existían, ahora no, ahora hay programas de becas”.<sup>37</sup> Hasta que un día recibió una llamada de parte de la galería OMR (fundada en 1983 por Patricia Ortiz Monasterio y Jaime Riestra) la artista comenta que en ese momento desconocía que era una de las galerías más importantes en México. Fue entonces cuando la invitaron a una exposición colectiva en Nueva York en la que participaría con 3 pinturas. A partir de ahí se daría lo de sus participaciones en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. “(...) eso ya se acabó como todo lo que empieza, termina. La gente envejece o se va, empieza un ciclo y termina otro. Lorenzo Zambrano ya se murió, Doña Margara Garza Sada también. La OMR ahora es dirigida por los hijos de los anteriores directores, con otros artistas y objetivos” Comentó Núñez<sup>38</sup>

Para Núñez el estar viviendo en León ha sido un factor determinante para la dirección que ha tomado tanto su vida como su trabajo:

Cualquier cambio de rumbo de vida, de espacio es determinante. Te enfrentas con otros problemas, otras personas, manejas otro tipo de espacios. Ha influido en todo, hasta por ejemplo, la luz. En León hay una luz radiante mientras que en la Ciudad de México siempre está nublado por la contaminación y por la ubicación en el Valle de México. Todo esto ha sido importante para los elementos que he manejado plásticamente (En Kirking y Sullivan, 1993: 26).

---

<sup>35</sup> Entrevista con Dulce María Núñez, 6 de julio de 2015.

<sup>36</sup> (*Ídem.*)

<sup>37</sup> (*Ídem.*)

<sup>38</sup> (*Ídem.*)

Dulce María Núñez ha considerado su residencia como artista en León como limitada, ella cree que las autoridades encargadas de la producción artística y la difusión han hecho un buen trabajo para que lo que se conoce como arte en todas sus disciplinas se incremente y se mantenga en buen nivel.<sup>39</sup>

En cuanto a su experiencia como artista en la ciudad comenta haber tenido algunas participaciones, cuando el ahora funcionario del INBA, Juan Meliá, se encontraba como promotor cultural porque era el único que la conocía, lo consideraba una persona que siempre estaba bien informado en todo lo relacionado a la cultura y el arte, lo conoció en la Ibero cuando ella se desempeñaba como docente y a partir de ahí fue que tuvo algunas invitaciones para participar como artista en la ciudad.<sup>40</sup>

Dulce María Núñez ha sido una importante referente dentro del arte contemporáneo en México y el arte producido por mujeres, tanto por su técnica, la temática de su trabajo y el cómo ha evolucionado su obra, convirtiéndose en una artista multidisciplinaria y en constante transformación.

## **Mabel Gutiérrez**

Nace en 1978 en la ciudad de León, Guanajuato. Es egresada de la licenciatura en Artes Plásticas en la Universidad de Guanajuato en el año 2005, durante la licenciatura realizó un intercambio en la Universidad Politécnica de Valencia, lo que le permitió ampliar su panorama y permitirse trabajar con medios más alternativos, a partir de ahí es notorio como comienza a transformar su trabajo como artista. Posteriormente se ha dedicado a la docencia en la escuela de artes plásticas de León y en la Universidad de Guanajuato. Ha participado en exposiciones individuales en

---

<sup>39</sup> Entrevista con Dulce María Núñez, 6 de julio de 2015.

<sup>40</sup> *Idem.*

India, Venezuela, Chile, Guanajuato, Monterrey, Ciudad de México y San Luis Potosí. Fue becaria en la categoría de Jóvenes Creadores (2008), fue seleccionada por el FONCA para estudiar un posgrado de video digital en Barcelona.

Se ha elegido a Mabel Gutiérrez para esta investigación porque es una artista que se ha atrevido a romper las barreras con el arte tradicional sumamente trabajado en la ciudad, es una artista inquieta que ha buscado continuamente una preparación para expandir su formación como artista, permitiéndose experimentar con diversos medios, técnicas, soportes y temáticas.

Imagen 23: *Posesión*, de la serie *Dormitando*, 2010.



**Fuente:** Archivo personal de Mabel Gutiérrez.

Se ha influenciado de alguna forma e interesado en el trabajo de las surrealistas mexicanas Leonora Carrington y Remedios Varo, y también Mariana Yampolsky, artista visual, fotógrafa y grabadora en el Taller de Gráfica Popular (TGP), quien nace en Chicago y visita México cuando era adolescente, posteriormente se naturaliza mexicana; la artista conceptual, escultora, pintora y videoartista cubana, encasillada algunas veces dentro del feminismo, Ana Mendieta; la estadounidense y contracultural Nan Goldin; Carolina Parra Arce una artista también Guanajuatense; la fotógrafa estadounidense Mary Ellen Mark; Dorothea Lange quien se dedicó al fotoperiodismo documental; la fotógrafa y directora de cine estadounidense Cindy Sherman; las fotógrafas estadounidense; Margaret Bourke-White, Helen Levitt, Annie Leibovitz, y Louise Dahl-Wolfe; y Marina Abramovic, la artista considerada una de las pioneras del performance donde constantemente ha permanecido un discurso feminista en su obra.

Ha sido seleccionada dos veces en la bienal de FEMSA, su trabajo plástico transita principalmente en la fotografía y escultura, es un trabajo que la artista considera surge de su interior, un diálogo con sus diferentes entornos, desde lo personal hasta lo político, donde la artista trabaja mucho con su cuerpo, sus emociones y toma sus sueños como materia prima: “Los temas que yo trato generalmente vienen de mi interior al menos los primeros, proyectos que he realizado son autorretratos, todo nace desde mis adentros, de mis inquietudes, de mis miedos, de los gustos”<sup>41</sup>

Mabel considera el arte como una herramienta de transformación social, algo que ha sido una constante en su trabajo, sobre todo en la serie Diálogos:

*El arte cambia cuando la gente está involucrada, está educada en ese ámbito, pero cuando la gente no está involucrada, no está enterada, no vive el arte, no lo entiende, no le interesa entenderlo, no se involucra, creo que es difícil. Nos topamos con algo que por más ganas que tengamos y por más*

---

<sup>41</sup> Entrevista personal con Mabel Gutiérrez, 2015.

*ideas y propuestas y cosas a favor, es muy difícil, tienes como artista o tenemos que trabajar en como inmiscuirnos en la sociedad, a determinada sección, a determinado grupo socioeconómico o cultural al que quieres transmitir o decir, ahí ya cada quien sabrá sus estrategias, pero creo que esa es una chamba muy particular aquí en León, Guanajuato (Mabel Gutiérrez, 2015).*

Para Mabel Gutiérrez el panorama sobre la situación del arte en la ciudad de León aún es un poco desalentador, falta mucho trabajo, y la involucración de varios profesionales y del público.

*Creo que el arte aquí en León, está muy carente, algo que influencia mucho es el hecho de que somos una ciudad industrial, que el común denominador de las personas no tiene la educación en el arte, si la misma sociedad no tiene los elementos para reforzar, para dirigir, para apoyar, etc. entonces tú vas como puedes, a contracorriente, pero ahí vas, en cambio, cuando estás en una ciudad, en un país donde las cosas están a tu favor, tienes una diversidad enorme, un apoyo enorme, (...) conocimientos que te entran por todos lados, entonces tu crecimiento, tu madurez, en todos los aspectos va a un ritmo mucho más acelerado, y es mucho más enriquecedor.*

*Hace falta mucha información, mucho que ver, no sé si sea necesario traer lo de afuera a León o/y que también nosotros salgamos para aumentar nuestras posibilidades, que salgamos a ver museos, a cursos, a empaparnos de todo esto, sobre todo acercarnos a la gente que sabe y nos vayan a ayudarnos a formarnos. Acercarse a las personas y también al internet que lo tenemos a la mano, ya no hay excusas de no puedo o no me es posible, el que tiene interés en investigar y esa curiosidad no importa que no puedas salir, el internet te lleva a donde quieras y te trae y te pone a la mano lo que necesites (Ídem.).*

Algunos intentos se han hecho por trabajar con artistas del estado, en este caso con la exposición colectiva *Símbolo, Diversidad Y Alteridad. Actualidad En La Creación Artística Guanajuatense* en el año 2015, llevada a cabo por el museo más importante de la ciudad: el

Museo de arte e Historia de Guanajuato, que si bien no fue una exposición exclusiva de artistas mujeres fue notoria su participación, tanto de Mabel Gutiérrez, Flor Bosco, Dulce María Núñez Ana Quiroz, Areli Vargas Colmenero, Angélica Escárcega, Alejandra Espinosa Andreu, Bertha Rodríguez, Catalina Ochoa Pöhls, Cecilia Gutiérrez y María Valencia. La obra que se expuso de Mabel Gutiérrez es una fotografía que integra la serie “Dormitando” (imagen 23), de contenido onírico y surrealista. “Me gusta lo surrealista y ese es un juego mío, muy mío, muy personal, donde la intención principal es involucrar al que se deje atrapar y que también viaje junto conmigo.”<sup>42</sup>

En cuanto a la situación de la mujer artista, Mabel Gutiérrez, considera que en su caso, ella nunca se ha sentido en desventaja respecto a su sexo, para ella tantos hombres como mujeres artistas se encuentran a la par.

*Nunca me he sentido en desventaja creo que estamos todos por igual el chiste es quien trabaja, lo que tiene que trabajar llega a dónde quiere llegar tarde o temprano. Más bien es respetar cada uno su ciclo, su nivel de producción, su nivel de creación, nivel en cuestión de tiempo: a unos se les da producir más rápido a otros más lento, pero si realmente quieres llegar a determinada galería, independientemente de las trabas que se te pongan, así tengas que tocar cuatro o cinco veces y regresar. Yo no me siento en desventaja, nunca me he sentido, si me siento en algún momento en desventaja es conmigo misma, o sea no siento ni competencia, ni me siento menos, siempre estoy muy consciente de que la carrera es con nosotros mismos, ni siquiera con el tiempo, mucho menos con un tercero (ídem.).*

---

<sup>42</sup> Entrevista personal con Mabel Gutiérrez, realizada en mayo 2015, en el domicilio de la artista.

Mabel Gutiérrez, no se considera a sí misma como una artista feminista, sin embargo, en algunas ocasiones señala que sus obras han estado orientadas a cuestionar el rol de las mujeres desde una perspectiva muy personal.

*[...] por necesidad de expresar algún problema, alguna situación muy particular, nunca con la idea de irme en el aspecto del feminismo, he adaptado mi proyecto de alguna manera para poder dialogar o transmitir a todos por igual (...) este proyecto lo titulé: “Dialogando” es de los pelos que yo me meto en la boca, en los ojos, en la cara. En ese proyecto me refiero mucho a la mujer, tomo como base la expresión: ‘no tienes pelos en la lengua’ y hago una metonimia: ‘no tienes pelos en la lengua ¿pero si los tuvieras?’ es como decir ‘si no tienes pelos en la lengua y dices lo que dices ¿ahora si los tuvieras? Yo como mujer, mi problema era con un hombre, yo como género me estoy enfrentando y me están poniendo una barrera, entonces lo generalizo y a partir de ahí comienzo a trabajar (ídem..*

Durante su curso en la Universidad, Mabel Gutiérrez, pasó por dos situaciones críticas en su vida, lo que la llevó a crear varias obras en las que trabaja con su cuerpo especialmente con su cabello.

Las formas de representación y el uso del cuerpo por las artistas feministas han sido algo recurrente y polémico desde la década de los 70 (Alario Trigueros, María, 2008:71) ya que la representación corporal siempre ha sido un conflicto para el feminismo, de ahí que surja la necesidad de la autorrepresentación de las mujeres.

“Tras siglos de historia de la sociedad occidental en que la ideología patriarcal había identificado *cuerpo* con feminidad, y al espectador con el género masculino, la imagen del cuerpo desnudo de la mujer <<colgada en la pared de una galería de arte; es un icono de la cultura occidental, un símbolo de la civilización y el talento>>” (Nead, 1998). De este modo, afirma Nead, a lo largo de siglos el cuerpo de las mujeres, considerado como pura naturaleza y



sexualidad, ha sido controlado y elevado a la categoría de cultura al ser representado por los artistas:

Por ello, los cuerpos de mujer que se nos presentan son resultado de una cierta tiranía de la invisibilidad, en tanto reflejan una estética idealista que nos niega otros cuerpos u otras visiones del cuerpo femenino que no se conforman con lo normativo (*Ibíd.*: 71).

Imagen 24: *Sin pelos en la lengua.*



**Fuente:** Archivo personal de Mabel Gutiérrez.

En la serie “Sin pelos en la lengua” (Imagen 24), se puede notar cierto contagio de la artista Ana Mendieta, de quien hemos explicado anteriormente su vínculo con la artista, particularmente en la obra *Facial hair transplant* (Trasplante de pelo facial), realizado en 1972. En esta serie de fotografías la artista se retrata con vello fácil, tanto bigote como barba, el proceso de la obra consistió en que Ana Mendieta pediría a un amigo que cortara su barba, simultáneamente ella iba pegando el pelo en su rostro. Una acción simbólica que refleja los estándares de género, al considerar el vello facial, totalmente masculino, Mendieta, al tener una barba trasplantada se convertiría en una mujer monstruosa al no responder a los cánones de identidad sexual establecidos (Ruido, María 2002: 65). Según Mendieta, le gustaba transferir cabello de una persona a otro porque cree que eso pasa la fuerza a la otra persona (Ruido, María 2002: 65).

En ese intento de parodiar los estándares de género ya lo han trabajado muchos otros artistas, sobre todo en los 70, por ejemplo Eleonor Antin con *The King of Solana Beach* (1979) donde también incorpora el cabello al rostro. En el trabajo de Anette Massager consistió en incorporar cabello a lugares *impropios* (*Ibíd.*). En 1993 *Camiseta de pelos* de Jana Sterbak, sobresale el vello en los pectorales masculinos sobre el pecho femenino a través de una camiseta transparente. Aparentemente todas las obras han sido elaboradas bajo el mismo discurso, sin embargo en la obra de algunas artistas han intervenido otros factores como el caso de Ana Mendieta, como artista cubana al estar fuera de su tierra y en afán de tener una relación con ella, se podría aludir a la santería donde el pelo tiene un significado importante.

Mabel Gutiérrez, comenta que en esa etapa de su vida, una situación con su pareja le generó estrés y empezó a perder mucho cabello, y lo que hacía en un principio era deshacerse de el, pero con cierto temor, porque de alguna forma lo quería retener y a partir de ahí es cuando lo comienza a guardar.

El primer proyecto con el que trabajo con su cabello fue *Quinientos cabellos de tensión*, cuando lo titula así estaba trabajándolo de manera análoga.

*Me fui a estudiar a Valencia por un intercambio que tuve en la licenciatura, allá conocí a un chico, cuando regreso yo quiero volver a Valencia por esa persona. Pensé en salirme de la Universidad de Guanajuato para continuar mis estudios en la Universidad de Valencia, pero por cuestiones de fechas no se pudo realizar y yo no quería tener un corte en mi licenciatura por irme a seguir a una persona, entonces estaba segura de que quería seguir estudiando y mi objetivo era terminar la carrera, no me quise arriesgar y decidí no continuar con la idea de irme allá.*

*Cuando salgo de la Universidad continuo con el tema del cabello, pero le doy un giro a lo digital, entonces empiezo a crear imágenes con cámara digital y ahí empieza a madurar el proyecto. El proceso de mi problema ya estaba en otra etapa, entonces titulo "Introspección", lo manejé como escultura en miniatura e hice fotografía macro, con ese proyecto me titulé, expusimos la parte escultórica y las fotografías, yo quería trabajar con miniaturas, pero descubrí que no tengo la paciencia para trabajar con el cabello, para mí fue muy desesperante porque era de ensartar cabellos a agujas y cocer, aparte estaba cocinando cera y terminé muy fastidiada.*

*El siguiente proyecto fue: "Autorretrato con cabello", mi primer problema fue por no llegar con esa persona, después esto desembocó en que mi padre me dejó de hablar un año ocho meses, por esa situación que no supo en su momento (...) ahí entro en otro conflicto enorme, el más grande en lo que llevo de vida, porque siempre fui muy unida con él, en esa ocasión ya no se me cayó el cabello, yo lo corté. Mi enojo en ese momento era con mi papá y retomo la frase de "No tengo pelos en la lengua", porque yo no podía hablar con él, (...) él no ha visto estas imágenes, conoce dos que se expusieron en el FEMSA, pero no toda la serie, no se la pienso mostrar: Me pongo el cabello en todos los orificios de mi cuerpo y tomo fotos de acercamientos, entonces para mi papá de la época que es y su ideología, ¡le da un paro!. Pero sin embargo a pesar de que él no lo vio y no lo conoce yo pude desahogarme, mi coraje lo plasmé y ahí sigue, mientras esté en las fotos ahí está mi coraje.*

*Después hice una instalación, donde uso cabello de otras personas, voy a las estéticas y recolecto el cabello. Me esculpí mi cuerpo, hice una mona de mi tamaño, la subí a unos zancos y de la vagina le sale una manguera de treinta metros que estaba suspendida dentro de la sala donde se expuso y toda la manguera estaba rellena de cabello: de la vagina salía el cabello, de todo el cuerpo, y por sugerencia de mi tutor, la manguera termina en garrafas como si fuera un agua de pelos, me ayudó como a darle un giro, pero la idea era esa. Seguía sin poder hablar y necesito sacar el pelo, o sea el estrés, por eso nos enfermamos por cuestiones mentales. En esa instalación sí lleve a mi padre lo quise enfrentar y afrontar pero no sé qué tanto logré, la verdad no me acuerdo, sólo sé que quería hablar y hablar y lo único que podía hacer era llorar, él tampoco pudo hablar se le hizo un nudo en la garganta y sólo le dije: "Esto es por lo que está pasando entre nosotros".*

*Lo que me sigue surgiendo de trabajar con el cabello ya no tiene relación, al menos ahora, con lo que me pasó, es como trabajar con algo que la misma naturaleza me da, mi cuerpo, y creo que la mujer recurre mucho a eso, a trabajar con su cuerpo, creo que es algo más intuitivo algo más femenino, generalmente se da más en las mujeres. (Entrevista personal con Mabel Gutiérrez, 2015.)*

En este caso, la obra de Mabel Gutiérrez y la necesidad de trabajar con el cabello se da a raíz de un par de problemas con el sexo masculino: su pareja y su padre, como forma de desahogo, y de evidenciar su enojo. Con una obra un tanto polémica para el lugar que habita, ya que pocas artistas se han atrevido a hacer eso en la ciudad, aunque en otras partes sea de lo más común desde décadas atrás, aquí no, ella no trabaja con el vello, y pareciera que no se trata de desafiar los estereotipos sino más bien en un sentido incitativo y liberador.

Otra de sus obras en la que trabaja con cabello es una instalación donde esculpe su cuerpo en tamaño real y pone a la escultura sobre unos zancos y de la vagina (como figura central de la obra) le saldría una manguera de treinta metros rellena de cabellos, esta vez no de la artista, sino

que se dio a la tarea de ir a las estéticas a recolectar cabello. Ya se ha mencionado el uso frecuente de la representación de la vagina en las obras de arte feminista, esto a manera de exaltación de los órganos sexuales femeninos, en la obra de Mabel Gutiérrez, donde la artista ha explicado que surge a partir de una disputa con el padre. La obra podría referirse a la menstruación; usar el cabello, en lugar de la sangre, que en la obra es depositado en garrafas, el cabello (sustituyendo a la sangre) como el cierre de un ciclo, una forma de desahogo, de limpieza, simbolizando un proceso de purificación aludido a la menstruación.

### **Ana Quiroz**

Nace en la Ciudad de México en 1966. Reside y trabaja entre Guanajuato y en el Distrito Federal. Cursó la Maestría en Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México. Obtiene los primeros lugares en la Bienal de Vidrio (2008)<sup>43</sup> y por su obra *The Blind Leading the Blind*, en la VI Bienal Internacional de Estandartes en Tijuana (2010), donde abordó el tema de violencia de género y política.<sup>44</sup>

Fue becaria en Pilchuck Glass School en Washington y ha recibido en dos ocasiones la beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Ha participado en exposiciones individuales en varias ciudades de México y Estados Unidos, y en colectivas en Italia, Estados Unidos, Canadá entre otros países. De igual manera su obra ha formado parte de distintas colecciones privadas y públicas en México, Canadá, Francia, Alemania, Estados Unidos, Colombia y Perú. Y se ha desempeñado como docente por varios años en la Universidad de Guanajuato.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> En “Celda Contemporánea” (2012), Pasado presente, obtenida el 30 de marzo de 2015 en <http://celdacontemporanea.blogspot.mx/search?q=ana+quiroz>.

<sup>44</sup> En “Ciudad Tijuana” (2010), El Estandarte de Ana Quiroz, obtenida el 30 de marzo de 2015 en <http://ciudadtijuana.info/imixcdtj/el-estandarte-de-ana-quiroz/>.

<sup>45</sup> Cfr. Ídem. “Celda Contemporánea”.

La obra de Ana Quiroz es conceptual, en el sentido de que los conceptos o ideas de la obra artística prevalecen más que el objeto en sí mismo, su obra resalta por su alto contenido social. La artista ha estado relacionada con el estudio de mujeres artistas, su obra forma parte de la colección del Museo de Mujeres Artistas Mexicanas (MUMA). Al respecto, la misma artista nos habla sobre cómo se gesta su trabajo:

*Mi trabajo se gesta alrededor de mi circunstancia social y política del lugar donde nací y donde vivo, es decir México. Los desequilibrios sociales en este país me han preocupado desde mi infancia, el abuso del poder y la ignorancia que se perpetúa en un país tan rico y maravilloso. Mi obra se gesta alrededor de estas circunstancias.*<sup>46</sup>

Ana Quiroz dice nunca haberse sentido en desventaja, como artista, por el hecho de ser mujer, considera que eso fue un gran problema antes de los años setenta, pero cada vez ha ido disminuyendo y que ha cambiado gracias al esfuerzo de muchas mujeres a lo largo de estos cincuenta años (*Ídem.*).

Muchas de las obras de Ana Quiroz han estado orientadas hacia el abuso y el maltrato de las mujeres, el machismo y la pederastia están también presentes: “*Aunque no me considero feminista pues creo que es un término que hoy lleva demasiadas malinterpretaciones extremistas. Sin embargo sí me considero una persona que defiende a conciencia el valor de una mujer, su importancia en la sociedad y detesto cualquier discriminación que exista hacia ellas*” (*Ídem.*).

*Empezar con el pie izquierdo* (Imagen 25), fue la obra con la que participó en la exposición del Museo de Arte e Historia de Guanajuato, es una obra elaborada con resina cristal, donde se muestra una repetición de huesos de un pie humano, posicionados en un círculo. La obra forma

---

<sup>46</sup> Entrevista con Ana Quiroz, 12 de junio de 2015.

parte de la serie *Nueva Historia de México*, en esta obra la artista pretende una reflexión sobre la violencia y la muerte dentro de la situación social y política del país.<sup>47</sup>

*Vengo de una familia de médicos, en casa siempre hubo esqueletos y cráneos reales. Tomé algunos huesos humanos, en este caso el pie izquierdo de un esqueleto real, para hacer vaciados en resina cristal. La pieza se refiere a la enorme lista de desaparecidos en México durante los últimos 15 años: los no localizables, los sin nombre, que no deben de quedar en el olvido. Utilizo esa expresión “Empezar con el pie izquierdo” que implica cuando algo sale mal, la forma de la escultura es un círculo, esto es, un ciclo, como la repetición de la historia, la nueva historia de México, dónde lo malo se repite y nada parece marchar bien (Quiroz, Op. Cit.).*

Imagen 25: *Empezar con el pie izquierdo*, de la serie *Nueva Historia de México*, resina, 60 x 60 x 15 cm, 2010.



**Fuente:** Museo de Mujeres Artistas Mexicanas, en [www.museodemujeres.com/artistas/201-osarios](http://www.museodemujeres.com/artistas/201-osarios).

---

<sup>47</sup> *Ídem.*

En su ensayo, *Estéticas del disturbio*, Ana Quiroz, trata sobre la relación entre el arte y la política, habla de cómo en una época de crisis muchos artistas comenzaron a hacer arte socialmente comprometido. En su texto, Quiroz, cita una entrevista del artista contemporáneo mexicano Yoshua Okón en donde manifiesta que: “...es imposible que el arte no tenga un contenido político o unas connotaciones políticas, la diferencia es que hay artistas que están conscientes de eso y hay artistas que quieren ignorarlo”<sup>48</sup>.

Luis Camnitzer, artista, profesor y crítico uruguayo, [residente en Nueva York desde hace más de treinta años] declara que los artistas son principalmente individuos éticos, y al serlo decidimos qué es lo bueno y qué es lo malo en el contexto tanto individual como colectivo. El arte se convierte en el instrumento para desarrollar estas estrategias y la decisión de ser artistas es un hecho ya político, independientemente del contenido de nuestra obra<sup>49</sup>. Ambas declaraciones se acercan a la idea gramsciana sobre la concepción del mundo como un acto político y a la idea del artista como constructor y organizador<sup>50</sup>.

Para Ana Quiroz es imposible calcular la efectividad del arte como una herramienta de transformación social y considera que es el punto más polémico y criticado por muchas personas, sean artistas, historiadores curadores y espectadores del arte.<sup>51</sup>

*El arte puede ser una herramienta que puede hacer una crítica necesaria para el desarrollo de un país como México: formular una idea, hablar de lo que no se habla, y quizás esto sea para los espectadores el inicio de una visión distinta y un punto de partida para la reflexión. Mi trabajo y mi pensamiento están comprometidos en este sentido, sin importar los resultados inmediatos (idem.).*

Un ejemplo de artistas que se involucraron con la política fueron los colectivos latinoamericanos surgidos a partir de la década de los 60, en México el caso de los grupos surgidos a partir del 68.

---

<sup>48</sup> En Quiroz, Ana, *Estéticas del disturbio*. Manuscrito en preparación. <http://www.5min.com/Video/Art-Talk-with-Yoshua-Okon-517137475>

<sup>49</sup>En Quiroz, Ana. Luis Camnitzer, *Access to the Mainstream* en *Beyond the fantastic, Contemporary Art Criticism from Latin America*, editado por Gerardo Mosquera, Londres, Institute of International Visual Arts, 1995, p.222. Traducción de Ana Quiroz

<sup>50</sup> En Quiroz, Ana, *Estéticas del disturbio*. Manuscrito en preparación.

<sup>51</sup> *Op. Cit.* Entrevista personal con Ana Quiroz, 12 de junio de 2015.

Los artistas crearon ciertamente un vínculo social con sus acciones y lograron una nueva circulación del arte. Las distintas maneras de inscribir la estética en la política, fueron formas necesarias de relacionar el arte con la sociedad frente a la fuerte opresión. Quizás las repercusiones en el campo real de cada una de estas acciones y piezas fueron distintas, algunas tuvieron una recepción gigantesca por la sociedad civil, otras no tanto. Sin embargo todas establecen una relación con el espectador (*Ibíd.*: 3).

La artista tiene una visión positiva sobre lo que ocurre en la actualidad relacionada con el arte en el estado de Guanajuato, al respecto opina:

*Vivo en Guanajuato desde 1992. Creo que desde entonces el panorama del arte contemporáneo se ha expandido, ha crecido en espacios, escuelas, galerías y todo tipo de proyectos, sean privados o gubernamentales que apoyan la difusión del arte contemporáneo y la descentralización del mismo. Me parece que todo marcha por un buen camino, el arte está en crecimiento, cada vez con un criterio más amplio, lo cual es un trabajo titánico pues durante el siglo XX el arte ha tenido transformaciones radicales que en muchos casos no se comprenden. Muchos espacios, curadores, instituciones, etc., han logrado grandes avances y han ampliado el panorama del arte para Guanajuato. Se manifiesta en el tipo de exposiciones que puedes visitar, en los nuevos espacios y en la formación de excelentes jóvenes artistas dentro de las escuelas (ibíd.).*

Ana Quiroz es una importante referente del arte contemporáneo en México, ya que su obra siempre se ha caracterizado por su contenido social y político sobre la situación del país, a pesar de no considerarse feminista defiende a conciencia a la mujer por su importancia en la sociedad. Considera el arte como un punto de partida para elaborar una crítica y la reflexión sobre diversas situaciones, especialmente las sociales.



## **Flor Bosco**

Flor Bosco es una destaca artista nacida en León, Guanajuato en 1970, su trabajo oscila entre el ensamblaje y el arte objeto, colocando estos objetos dentro de un mundo misterioso, oscuro y bizarro en el que se desarrolla la mayor parte de su obra, donde muchas veces la figura de la artista convive con los objetos dentro de la obra. A la par de las artes visuales, la artista se ha desarrollado dentro del deporte, especialmente en las artes marciales y el yoga. Es egresada de la licenciatura en comunicación por la Universidad Iberoamericana, se inició de manera autodidacta en las artes visuales, posteriormente se incorporó a los talleres de Crítica de Arte Contemporáneo y Artes Posmodernas con el maestro Omar Gasca, Arte Objeto con Betsabé Romero y Dibujo Alternativo con Randy Walz, todos en México, los cuales fueron fundamentales en su formación como artista.

Bosco recibió la Beca Creadores con Trayectoria del Instituto Estatal de la Cultura del Estado de Guanajuato (2004), y fue becaria del Instituto Cultural de León (2009). Ha participado en más de 50 exposiciones tanto colectivas como individuales, entre las que destacan: «Mundo Quimero» (2000), «Fragmentos de conciencia» (2004), «Entrañas del alma y otras lindezas» (2005), «Polvo de instantes» (2007), «Perfiloplastia» (2008) y «Símbolo, diversidad y alteridad» en Museo de Arte e Historia de Guanajuato (2014). Ha expuesto en tres ediciones del Cervantino, en cuatro ediciones el Festival Internacional de Arte Contemporáneo y en 2006 fue parte de la selección oficial en el Art Miami Fest.

En su lenguaje poético se observa contrariamente a la reproducción tradicional, una producción bizarra que sin miedo a la cotidianidad toma de ella lo inmediato para transformar su esencia en algo nuevo; alejando las cosas del lugar común, su intuición convoca las voces que habitan al Otro construyendo un Universo espectacular. Su quehacer evita conformar un escenario desgastado (Díaz, José, *Op. Cit.*: 64).

Flor Bosco comenzó a trabajar como artista a partir del año 2000, comenta que no fue una decisión muy clara el hecho de dedicarse al arte sino que las circunstancias la fueron llevando a ello.<sup>52</sup>

*Empecé a hacer unas piezas que no estaban pensadas para exponer, después estuvieron frente a un público y hubo una respuesta, a partir de ahí surgieron invitaciones. Se fue dando naturalmente y luego se desarrolló hacia otras vertientes, empecé con el objeto, después la escultura, la resina, el óleo y la instalación, abarque otras cosas pero dentro del mismo discurso, a veces ni siquiera es tan consiente, más bien la gente cuando lo ve te va identificando y categorizando, puedes o no estar de acuerdo pero finalmente hacen una lectura de tu trabajo y es la que es válida.<sup>53</sup>*

Respecto a su proceso creativo, Flor Bosco, comenta que en su caso parte del inconsciente, señala que antes muchos de los artistas no tenían una formación profesional como artistas en una Universidad, ella, por ejemplo, estudió la Licenciatura en Comunicación.

*Una cosa era que se enseñara a pintar, pero no era una carrera o vista como tal, entonces los artistas eran los arquitectos, luego los comunicólogos, luego los diseñadores, entonces todos los referentes salieron de lecturas, de la vida cotidiana y las interpretaciones que haces del mundo, de lo que puede significar el hecho de estar aquí, a lo mejor no lo llevas a un plano tan profundo, pues simplemente buscas un lugar desde el cual estás observando y es un punto de vista muy pobre, pero finalmente es el que expresa y el que a veces otros están o no de acuerdo pero todos esos puntos de vista confluyen en darle un sentido a esto, al mundo.<sup>54</sup>*

Respecto a la posición de las mujeres artistas en la actualidad, Flor Bosco, señala que nunca se ha sentido en una posición de desventaja, como mujer, en las artes visuales, comenta que quizá lo llegó a sentir en las artes marciales, ámbito en el que estuvo involucrada durante muchos años. Para la artista: “sí están las diferencias pero las vivimos tan internamente, están tan internalizadas que yo no las he podido sentir, nunca he sentido que haya una diferencia.”<sup>55</sup> Comenta que incluso tiene un poco de recelo cuando se habla sobre: “Exposición de mujeres”, para Flor Bosco esto significaría que las mismas mujeres hacen una diferencia de género lo que para ella es perpetuar

---

<sup>52</sup> Entrevista con Flor Bosco, domicilio de la artista, 12 de junio de 2015.

<sup>53</sup> *Ídem.*

<sup>54</sup> *Ídem.*

<sup>55</sup> *Ídem.*

la situación de hacer esa diferencia entre mujeres y hombre. Respecto a este punto, como refiere Mónica Mayer, al respecto de las exposiciones de mujeres únicamente creadas a partir del sexo de las participantes:

La mayoría de las exposiciones de mujeres artistas son un bodrio sin ton ni son que solo sirve para mantenernos en el ghetto: [...] mezclando edades, técnicas, enfoques y basando su insulsa curaduría en el género del artista. Con esto apoyan el síndrome de "juntas y agarradita de la mano", o sea que no se atreven a darle individuales a las artistas.<sup>56</sup>

En momentos de desesperación hasta he llegado a pensar que tienen razón las artistas que se niegan a exponer con puras mujeres porque sienten que nos aislamos en un ghetto. Pero luego recapacito, porque creo que las buenas exposiciones de mujeres artistas son importantes por muchas razones: 1) Nos permiten una mayor visibilidad 2) Permite que analicemos el estado de esa cosa tan intangible llamada identidad 3) Nos ayudan a desempolvar el pasado lejano y el inmediato y 4) Permiten que el público se acerque a las problemáticas de la mitad de la humanidad. Pero el simple hecho de que sea una exposición de mujeres artistas no garantiza nada. Algunas incluso nos dañan. Por ejemplo, a estas alturas, presentar exposiciones de mujeres artistas completamente abierta, es tan absurdo como organizar un evento deportivo con aficionadas y profesionales de todos los deportes en una competencia sin reglas. Pero sucede.<sup>57</sup>

En las obras presentadas a continuación, si se analizan aisladamente, se tendrá una interpretación muy distinta de cada una, pese que abarcan la misma temática: la cuestión de género, por un lado en la imagen de la izquierda llamada *Perspectiva de género* (imagen 26), presenta la imagen de una mujer crucificada con una corona de espinas, podría significar una crítica hacia lo que refiere al estudio de las construcciones culturales y sociales propias para los hombres y las mujeres, lo que identifica lo femenino y lo masculino, y que supone la existencia de una desigual en los derechos y oportunidades en relación a los géneros en todas las clases sociales. Como se ve a continuación la artista no empata con muchas de las cuestiones

---

<sup>56</sup> Mayer, Mónica. "Aseveraciones y estadísticas en torno al tema de la mujer/ arte" Recuperado en: [www.pintomiraya.com/pmr/monica-mayer/bio-monica-3/15-textos-pmr/textos-de-monica/59-estadisticas-arte](http://www.pintomiraya.com/pmr/monica-mayer/bio-monica-3/15-textos-pmr/textos-de-monica/59-estadisticas-arte), 16 de junio de 2015.

<sup>57</sup> Mayer, Mónica (6 de marzo de 2001) "Las exposiciones de mujeres artistas: del vigor de los 70's y 80's al vergonzoso retroceso de finales de milenio", en <http://www.jornada.unam.mx/2001/03/06/31mayer.htm>, consultado el 16 de junio de 2015.

relacionadas al género, ya que para ella esto sólo perpetua y acentúa las diferencias, ella empatiza con la idea de una concepción neutral de los seres humanos evitando así las clasificaciones.

Imagen 26: Flor Bosco, *Perspectiva de Género*, ensamble, 23 x 30 cm, 2000.



Fuente: Archivo personal de Flor Bosco.

Imagen 27: Flor Bosco, *Identidad de Género*, ensamble, 35 cm de diámetro, 2003.



Fuente: Archivo personal de Flor Bosco.

En la obra *Identidad de género* (imagen 27) se muestra un bebé contenido en una especie de jaula que a su vez es la representación de un cuerpo femenino, los siguientes elementos son: flores, una mujer alrededor de la obra, colores pasteles y rosados, se identifica plenamente con lo asociado a lo “femenino”, ámbito muy arraigado en nuestra sociedad, en asumir a los recién nacidos y posteriormente a los niños y las niñas dentro de determinados estereotipos. Esta obra podría entenderse como una crítica a los roles establecidos y a la represión que ello implica, sin

embargo el análisis de las obras se contraponen a la opinión de su autora al señalar no pertenecer a ese ámbito de crítica relacionado con la militancia feminista.

Flor Bosco señala que su obra nunca ha estado orientada hacia una cuestión de género o a explorar la posición de la mujer, comenta que por parte de la crítica y los espectadores sí tiene esa lectura, pero que para ella desde el origen no ha sido su pretensión.

*Esa ha sido la lectura que se les ha dado, y yo no me he peleado con eso porque es un punto de vista y además, siendo una mujer las vivencias que tengo son de mujer entonces tampoco me puedo sustraer a eso, lo ideal sería que fuera algo neutral, que no se pudiera leer, pero es evidente que es así, muchas veces mi obra se leyó por completo como una obra feminista, cosa que no fue la intención, ni siquiera la emancipación o por ejemplo mi forma de vida: mujer de casi 45 años, soltera o el hecho de no ser madre, ni siquiera son decisiones, la vida sucede natural. Entonces esas cosas que se podrían ver como una rebeldía no lo son.<sup>58</sup>*

Sobre el feminismo, nos habla de que ella nunca se ha considerado como tal, a pesar de que muchas veces la han categorizado dentro de, para ella considerarse como feminista en la actualidad hubiera significado incluso en estar en una posición un tanto cómoda:

*Ahora en este tiempo 2015, como artista es muy cómodo decir: "Soy feminista" ahora es cómodo, no lo fue antes, antes era un asunto difícil y ahora es un asunto más bien políticamente correcto y por lo tanto pudieras obtener más apoyos pero eso es ya una cuestión muy personal de decidir hacerlo o no de esa manera, (...) la injusticia viene más allá de si se es hombre o mujer<sup>59</sup>*

En el ensamble titulado *¡Ay dolor!*, (imagen 28) está representado como imagen central lo que podemos interpretar como un útero, rodeado por unas espinas, y el texto: *¡Ay dolor! Ya me volviste a dar*, lo que hace alusión a los cólicos o dolores menstruales, por lo que esta obra presenta los elementos del llamado "arte vaginal" o "arte uterino", como se ha citado anteriormente, muchas de las artistas feministas crean a partir de una visión propia del cuerpo femenino, donde hacen uso de formas y elementos centrales como

---

<sup>58</sup> Flor, Bosco, *ibíd.*

<sup>59</sup> *Ídem.*

metáfora del cuerpo femenino con el que esperan darle un nuevo valor a la anatomía femenina. (Barbosa, 2008: 79).

Imagen 28: Flor Bosco, *¡Ay dolor!*, ensamble, 23 x 30 cm, 2000.



**Fuente:** Archivo personal de Flor Bosco.

En *Falta de apetito* (imagen 29) se utiliza como figura central la representación de una mujer con un cuerpo extremadamente delgado, y a su alrededor una serie de imágenes de revistas y publicidad y una cinta métrica alrededor, referido a los estándares de belleza propuestos por los *mass media*, un tema que ha sido constante en varias artistas relacionadas con el arte feminista, donde enfatizan su preocupación hacia estos modelos de belleza impuestos por la cultura patriarcal a raíz del daño psicológico y emocional que ha causado a las mujeres al tratar de estar dentro de estos parámetros.

Imagen 29: Flor Bosco, *Falta de apetito*, ensamble, 17 x 35 cm, 2001.



**Fuente:** Archivo personal de Flor Bosco.

En la charla con Flor Bosco, nos comenta que para ella la persona que es artista, funciona como un filtro del inconsciente, por ello el decir que su obra surge a partir de ahí. Considera que si ha habido transformaciones en su trabajo ha sido más en la cuestión técnica, composiciones y usos de materiales. De igual manera comenta que en la actualidad ha cumplido 15 años como artista, está separada del “mundo” del arte, que ha perdido esa hambre que alguna vez tuvo, además de estar en una etapa de no estar produciendo, la cual no sabe cuánto vaya a durar o incluso si la retomará.

## Conclusiones

Al comenzar esta investigación contamos como a lo largo de la historia la presencia de las mujeres en los museos, galerías, libros y en la crítica de arte siempre ha sido muy poca comparada con la de los hombres, algo que ha sido una realidad y una constante en el pasar del tiempo. En la actualidad cada vez es más notoria la participación de las mujeres en diversos espacios artísticos, sin embargo siguen existiendo diferentes tipos de discriminación hacia las mujeres artistas.

Parte de la hipótesis es que se creía que una de las razones cotizadas con una gran diferencia respecto a los varones es que el valor de la obra artística lo determina el público y la crítica, lo que clarifica la separación que la sociedad tiene respecto a la artista y que los factores que intervienen para determinar el valor de la obra artística de las mujeres son aspectos socioculturales determinados más allá de valorar la obra en sí misma, valorar al artista por sus condiciones: entre ellas su género, sin embargo a lo largo de la investigación nos encontramos un mundo de posibilidades sobre la cuestión de las mujeres en el arte, que van mucho más allá de lo que suponíamos en un principio, a continuación, se enunciarán los resultados más importantes encontrados a lo largo de esta investigación.

Es importante la reflexión sobre los cánones de belleza impuestos desde la antigüedad a través del arte porque estos se siguen preservando hasta la actualidad y al ser creados e impuestos por los varones han tenido un impacto negativo para las mujeres. He ahí la importancia de la autorrepresentación femenina por parte de las artistas para deshacerse de ellos y así tener referentes más positivos sobre los cuerpos femeninos que se relacionen con el conocimiento, el cuidado y el amor hacia nosotras mismas.

Eleonor Marx, ha sido una gran influencia e inspiración para las mujeres socialistas del mundo, ya que luchó y trabajó a favor de la clase trabajadora y de las mujeres. En la actualidad se



debe analizar cuidadosamente los casos de las mujeres trabajadoras en general y las mujeres dedicadas al arte, ya que en un principio una de las preocupaciones por la causa de las mujeres era su inserción a la vida pública, una vez que esto fue posible se generó un nuevo problema: si bien anteriormente la mujer era considerada como “esclava doméstica” al tener un empleo y la inserción a la vida pública ha generado que las mujeres sean sobreexplotadas, al implicar una doble responsabilidad: por un lado, el trabajo asalariado y por el otro, el trabajo doméstico, al muchas veces no haber una participación equitativa por parte de los hombres en el trabajo del hogar.

Al igual que Eleonor Marx, otra figura fundamental en la revolución Rusa fue Aleksandra Mijáilovna Kollontái, dentro de su discurso hizo una crítica a las feministas radicales por ser fieles a su clase burguesa y sólo buscar un beneficio propio a su clase, como la participación directa en el gobierno, olvidándose de la mujer perteneciente a la clase trabajadora. A partir de este pensamiento sería importante ahondar dentro de la cuestión de las mujeres artistas que hay, más allá del feminismo blanco y de clase media, ya que el feminismo tanto en el arte como en todas las esferas debería ser incluyente, tomando en cuenta las condiciones e identidades de las mujeres, no sólo con respecto a su género, se debe incluir a las mujeres de todas las razas, estratos sociales, sexualidad, mujeres con capacidades distintas, entre otros factores.

A través del arte feminista, gracias a su contenido sociopolítico, y las reflexiones en torno a las mujeres dedicadas al arte ha sido posible equilibrar la desigualdad entre hombres y mujeres artistas, aunque aún queda mucho camino por recorrer. Durante el apogeo del arte feminista en México muchas de las artistas negaban pertenecer al movimiento o proclamarse como feminista por temor al rechazo, pero en la actualidad, aunque se sigue malinterpretando el significado del feminismo, principalmente por desconocimiento, en la actualidad aún se concibe como lo equivalente al machismo pero ejercido por las mujeres. Todas las artistas de Guanajuato incluidas

en esta investigación han negado permanecer al feminismo, consideramos que ya no es por temor al rechazo, sino, porque las mismas artistas señalan nunca haberse sentido en desventaja respecto a su sexo, o no lo han exteriorizado, ya que un ejemplo de esta desventaja, es que ninguna de ellas recibe una suficiente ganancia con su labor como artista, cuando debería de serlo, ya que ellas están ejerciendo una profesión la cual tendría que ser debidamente remunerada. Para ellas no es necesario crear en pos del feminismo, sin embargo en muchas de sus obras se ha interpretado obras artísticas con conciencia de género.

El riesgo de autoproclamarse como artista feminista es que conlleva una gran responsabilidad porque al asumirse como tal se asume que se habla en pos de todas las mujeres, no desde lo individual, así pues se caería en una contradicción al usar a las mujeres en favor sólo de lo individual y no de lo colectivo como se expresa en el discurso del arte feminista.

Tomando la pregunta fundamental de la crítica feminista del arte que hace Linda Nochlin: ¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres? Nosotros nos preguntamos ahora: ¿Han existido grandes artistas mujeres en León? La respuesta es sí, tenemos el ejemplo de una de las pintoras más sobresalientes de la ciudad: Eloísa Jiménez quien ha sido considerada por los críticos como una de las mejores miniaturistas de México, pese a esto no se le ha dado la importancia debida.

Es necesario la crítica feminista del arte en la ciudad para crear una historia paralela, donde se hable de las mujeres artistas, ya que es necesario construir y tener nuestras propias referentes para generar una identidad relacionada a las artistas mujeres que han existido en la ciudad. Sin embargo, cabe mencionar que según las artistas incluidas en esta investigación, si bien no se han sentido en desventaja en cuanto al valor cotizado de su obra y la presencia en espacios artísticos, si bien poco a poco se han hecho muchas cosas en pro del arte guanajuatense, falta mucho por hacer a favor de los artistas, mujeres y hombres, es necesario documentar,

analizar e investigar su quehacer artístico porque en general toda la historia del arte relacionada con la ciudad ha sido carente.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abeleyra, Angélica (1985), “Rowena Morales y Carlos Aguirre”, México, La Jornada, 13 de agosto, s.p.
- Acevedo, Marta (2002), “10 de mayo”, en Gutierrez Castañeda, Griselda (comp.) *Feminismo en México, Revisión histórico-crítica del siglo que termina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México. pp.39 – 55.
- Alario Trigueros, María Teresa (2008). *Arte y feminismo*, España, Nerea.
- Aliaga, Juan Vicente (2007). *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, España, Akal.
- Bebel, August (1977) *La mujer y el socialismo*, Alemania, AKAL.
- Barbosa, Araceli (2008). *Arte feminista en los ochenta en México: una perspectiva de género*, México, Casa Juan Pablos.
- Bartra, Eli (2012). “Acerca de la Investigación y la Metodología Feminista” en Blazquez Graf, Norma, Flores Palacios, Fátima y Ríos Everardo, Maribel (Coordinadoras) *Investigación Feminista: Epistemología Metodología y Representaciones Sociales*, México, UNAM. pp. 69-77.
- Ballester Buigues, Irene (2012). *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*, España, Trea.
- Bozal Sevilla, Ana Guil (1998). “El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer”, en Comunicar. Año VI No. 12, Estereotipos en los medios: educar para el sentido crítico. Marzo 1998, pp. 95-100.
- Bourdieu, Pierre (2000). *La Dominación Masculina*, España, Anagrama.

- Burke, Peter (2005). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, España, Crítica.
- Cao, Marián (2000). *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*, España, Narcea.
- Castañeda, Patricia (2008), “Etnografía feminista”, en Norma Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios, Maribel Ríos Everardo (Coordinadoras) *Investigación Feminista: Epistemología Metodología y Representaciones Sociales*, México, UNAM. pp 217-237.
- Cordero Reimane, Karen e Inda Sáenz (compiladoras) (2001). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, CONACULTA.
- Chicago, Judy y Schapiro, Miriam (1973) "Female Imagery" *Womanspace Journal*, vol. 1, no. 3.
- De la Villa, Rocio (2003). “Crítica feminista y arte de género”, *Arte, estética y más*, en <http://rociodelavilla.blogspot.mx/2009/08/critica-feminista-y-arte-de-genero.html> (28 de noviembre de 2013)
- Deepwell, Katy (ed.) (1998). *Nueva crítica feminista del arte: Estrategias críticas*, España, Cátedra.
- Díaz, José Luis (2012). *100 artistas y sus obras. De las exposiciones realizadas del 2009 al 2012 en el Hotel México Plaza, León, Guanajuato, México*, México, PLATÓ.
- Emerich, Luis (1993). “Dulce María Nuñez: Gótica Mexicana”, en Kirking, Clayton y Edward J. Sullivan (comp.) *Dulce María Nuñez*, México, MARCO, pp. 61- 62.
- Emma Cecilia (2012). *Mujeres detrás de la lente. Cien años de creación fotográfica en México 1910-2010*, México, CONACULTA.
- Engels, Friedrich (1884) *El Origen de la Familia, la Propiedad Privada y el Estado*. México, Fontamara.
- Flores, Artemisa (2010). “Investigación feminista, métodos y sexo en ciencia y tecnología”, *VIII Congreso iberoamericano de ciencia, tecnología e género*, en

[http://files.dirppg.ct.utfpr.edu.br/ppgte/eventos/cictg/conteudo\\_cd/E2\\_Investigación\\_Feminista.pdf](http://files.dirppg.ct.utfpr.edu.br/ppgte/eventos/cictg/conteudo_cd/E2_Investigación_Feminista.pdf) (28 de noviembre de 2013)

Foster, Hal (2006). *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, España, Akal.

Fresneda, Carlos, (2014) “Karl Marx: 'Eleonora soy yo'” en El Mundo. 4 de junio de 2014.

Ganz, Nicholas (2006). *Graffiti Mujer. Arte urbano de los cinco continentes, España*, Gustavo Gili.

Grosenick, Uta (2005a). *Mujeres artistas de los SXX y XXI*, España, Taschen.

\_\_\_\_\_ (2005b). *Mujeres artistas (25 aniversario)*, Alemania, Benedikt Taschen Verlag.

Gutiérrez de Velasco, Luzelena (2003). *Género y cultura en América Latina: arte, historia y estudios de género*, México, El Colegio de México.

Hahn, Dorotea. “El mundo de la mujer y la política y la guerra, en las pinturas de Rowena Morales y Carlos Aguirre” en Unomásuno. 5 de junio 1985.

Harding, Sandra (2008), “¿Una filosofía de la ciencia socialmente relevante? Argumentos en torno a la controversia sobre el Punto de vista feminista”, en Norma Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios, Maribel Ríos Everardo (Coordinadoras) *Investigación Feminista: Epistemología Metodología y Representaciones Sociales*, México, UNAM. pp 39-66.

Hidalgo Rodríguez, David (2011). *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*, España, Universidad de Salamanca.

Holmes, Rachel & Winterson, Jeanette, (2014), “La vida de Eleonor Marx, madre del feminismo socialista” Sin Permiso [En línea]. En <http://www.rebelion.org/docs/186243.pdf> [Accesado el día 16 de septiembre de 2014].

Iñiguez, Angélica (2011). “Cuarenta años del feminismo en México”, *Replicante: cultura crítica y periodismo digital*, en <http://revistareplicante.com/cuarenta-anos-de-feminismo-en-mexico/> (14 de octubre de 2013).

Irigaray, Luce (2007). *Especulo de la otra mujer*, España, Akal.

Kirking, Clayton y Edward J. Sullivan (1993). *Dulce María Nuñez*, México, MARCO.

Kollontai, Alejandra (1907) “Los fundamentos sociales de la cuestión femenina” en Tamara Ruiz (ed.). En *Lucha: España*, 2011, disponible en: <http://www.marxists.org/espanol/kollontai/1907/001.htm> [Accesado el 17 de septiembre de 2014]

Lara, Magali (2001), “La memoria es como una piedra pulida” en Cordero Reimane, Karen e Inda Sáenz (compiladoras), *Critica feminista en la teoría e historia del arte*, México, CONACULTA. pp. 415 - 520.

Lenin V. (1919) “Las tareas del movimiento obrero femenino en la República Soviética” en *Pravda* No. 213, 25 de septiembre de 1919, disponible en: <https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/1910s/23ix1919.htm> [Accesado 16 de septiembre de 2014].

Martínez-Collado, Ana (2005). *Tendencias. Perspectivas feministas en el arte actual*, España, CENDEAC.

Marx, Karl y Engels Friedrich (1848), *Manifiesto del Partido Comunista*, Inglaterra, Ediciones elaleph, disponible en <https://sociologia1unpsjb.files.wordpress.com/2008/03/marx-manifiesto-comunista.pdf> [Accesado 26 de agosto de 2014].

Mayayo, Patricia (2007). *Historias de mujeres, historia del arte*, México, Ediciones de arte Cátedra.

- Mayer, Mónica (2001). “De la vida y arte como feminista”, en Cordero Reimane, Karen e Inda Sáenz (compiladoras). *Critica feminista en la teoría e historia del arte*, México, CONACULTA.
- Merewether, Charles (1991). “Una gruesa fibra que atravesará el cuerpo: transformación y renovación”, en *Mito y magia en América: los ochentas*, México, MARCO, pp. XLVI-XLVII.
- Merewether, Charles (1993). “La cultura popular de lo imaginario”, en Kirking, Clayton y Edward J. Sullivan (comp.) *Dulce María Nuñez*, México, MARCO, p. 63.
- Morales, Lourdes (2006), “Magali Lara la artista- heroína” en Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, *La era de la discrepancia*, México, UNAM. pp. 182-183.
- Novaro, María (1993). “Carta a Dulce María Nuñez”, en Kirking, Clayton y Edward J. Sullivan (comp.) *Dulce María Nuñez*, México, MARCO, pp. 68- 69.
- Poniatowska, Elena (1993). “Dulce María Nuñez”, en Kirking, Clayton y Edward J. Sullivan (comp.) *Dulce María Nuñez*, México, MARCO, pp. 64- 65.
- Quiroz, Ana, “Estéticas del disturbio,” Manuscrito en preparación.
- Ruido, María, (2002). Ana Mendieta, España, Nerea.
- Sagra, Alicia, (2011). “La cuestión de la mujer” en Revista Teórica de la LIT- CI. Año II, N.º 2, Octubre de 201, pp. 267-276.
- Sharp, Daryl (1994), *Lexicon junguiano. Compendio de términos y conceptos de la psicología de Carl Gustav Jung*, Santiago de Chile, Cuatro Vientos.
- Segura, Cristina, (2000), “Prólogo”, en Cao.
- Serrano Barquín, Héctor (2005). *Imagen y representación de las mujeres en la plástica mexicana: una aproximación a su presencia en las artes visuales y populares de 1880 a 1980*, México, UNAM.



- Sharp, Daryl (1994), *Lexicón junguiano*, Santiago de Chile, Editorial cuatro Vientos.
- Sosa Sánchez, Roxana (2009). “Factores sociales e ideológicos vinculados al desarrollo del arte feminista” en *Revista de Antropología Experimental*, No. 9, texto 5, España, Universidad de Jaén, pp. 73-79 [versión electrónica].
- Tibol, Raquel (2002). *Ser y ver mujeres en las artes visuales*, México, Plaza y Janes, Editores.
- Trasforini, Maria Antonietta (2007). *Bajo el signo de las artistas: Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Italia, U. Valencia.
- Trigueros, María (2008). *Arte y feminismo*. España, NEREA.
- Trotsky, L., (1921) “Discurso pronunciado ante la segunda conferencia mundial de mujeres comunistas” en Grupo Germinal. Conferencia de Mujeres Comunistas y el presente Congreso de la Internacional Comunista, 15 de Julio de 1921, Rusia.
- Villegas, Gladys (2001). *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas: una perspectiva no androcéntrica*. España, Universidad Complutense.
- Zetkin, Clara, (1976) *La cuestión femenina y el reformismo*. España, Anagrama.
- Zúñiga, Araceli (2005). “Libérrima y salvaje, Aurora Reyes, primera muralista mexicana” en *La Jornada*, 4 de abril de 2005.

# **Anexos**

## **Entrevista con Ana Quiroz**

### **¿Cuál es el proceso de creación en tu trabajo?**

R. Mi trabajo se gesta alrededor de mi circunstancia social y política del lugar donde nací y donde vivo, es decir México. Los desequilibrios sociales en este país me han preocupado desde mi infancia, el abuso del poder y la ignorancia que se perpetúa en un país tan rico y maravilloso. Mi obra se gesta alrededor de estas circunstancias.

### **¿Alguna vez te has sentido en desventaja cómo artista por el hecho de ser mujer?**

R. No, nunca me he sentido en desventaja. Creo que esto fue un gran problema antes de los años setenta, pero cada vez es menos. Ha cambiado gracias al esfuerzo de muchas a lo largo de estos cincuenta años.

### **¿Te consideras una artista feminista o en algún momento tus obras han estado orientadas a cuestionar el rol de las mujeres?**

R. Si, muchas veces mis obras están orientadas hacia el abuso y el maltrato de las mujeres, el machismo y la pederastia están también presentes. No me considero feminista pues creo que es un término que hoy lleva demasiadas malinterpretaciones extremistas. Sin embargo si me considero una persona que defiende a conciencia el valor de una mujer, su importancia en la sociedad y detesto cualquier discriminación que exista hacia ellas.

### **¿Consideras el arte como una herramienta de transformación social? ¿En tu caso, te involucras con estos aspectos sociales de despertar conciencias mediante tu obra?**

R. Es imposible calcular la efectividad del arte como una herramienta de transformación social. Este es el punto más polémico y criticado por muchas personas, sean artistas, historiadores

curadores y espectadores del arte. Sin embargo creo que el arte puede ser una herramienta que puede hacer una crítica necesaria para el desarrollo de un país como México: formular una idea, hablar de lo que no se habla, y quizás esto sea para los espectadores el inicio de una visión distinta y un punto de partida para la reflexión. Mi trabajo y mi pensamiento están comprometidos en este sentido, sin importar los resultados inmediatos.

**¿Qué otras mujeres artistas te interesan o cuáles te han influenciado?**

R. Principalmente extranjeras; Louise Bourgeois y Mona Hatoum, mexicanas; Marta Palau, Helen Escobedo y Teresa Margolles.

**¿Cuál es tu panorama sobre el arte en Guanajuato?**

R. Vivo en Guanajuato desde 1992. Creo que desde entonces el panorama del arte contemporáneo se ha expandido, ha crecido en espacios, escuelas, galerías y todo tipo de proyectos, sean privados o gubernamentales que apoyan la difusión del arte contemporáneo y la descentralización del mismo. Me parece que todo marcha por un buen camino, el arte está en crecimiento, cada vez con un criterio más amplio, lo cual es un trabajo titánico pues durante el siglo XX el arte ha tenido transformaciones radicales que en muchos casos no se comprenden. Muchos espacios, curadores, instituciones, etc., han logrado grandes avances y han ampliado el panorama del arte para Guanajuato. Se manifiesta en el tipo de exposiciones que puedes visitar, en los nuevos espacios y en la formación de excelentes jóvenes artistas dentro de las escuelas.

**¿Me podrías comentar un poco sobre tu obra “Empezar con el pie izquierdo”, de la serie Nueva Historia de México?**

R. Vengo de una familia de médicos, en casa siempre hubo esqueletos y cráneos reales. Tomé algunos huesos humanos, en este caso el pie izquierdo de un esqueleto real, para hacer vaciados

en resina cristal. La pieza se refiere a la enorme lista de desaparecidos en México durante los últimos 15 años: los no localizables, los sin nombre, que no deben de quedar en el olvido. Utilizo esa expresión “Empezar con el pie izquierdo” que implica cuando algo sale mal, la forma de la escultura es un círculo, esto es, un ciclo, como la repetición de la historia, la nueva historia de México, dónde lo malo se repite y nada parece marchar bien.

### **Entrevista con Dulce María Núñez**

**¿Cuál es tu panorama sobre el arte en la ciudad de León? ¿Cuál ha sido tu experiencia, como artista, en la ciudad?**

R: Que las autoridades encargadas de la producción artística y la difusión de la misma han hecho un gran esfuerzo para que lo que se conoce como arte en todas sus disciplinas se incremente y tenga un buen nivel desde hace tiempo.

Mi experiencia como artista en esta ciudad ha sido limitada. Hace 29 años que llegué proveniente de la ciudad de México, en donde me había formado, y no encontré los estímulos de difusión y convivencia artística más o menos intensa como a la que estaba acostumbrada. En realidad primero llegué a la ciudad de Guanajuato porque venía con mi empleo de dibujante en la SEP y pedí mi cambio después del sismo de 1985 a León (porque tenía familiares viviendo aquí y veníamos de visita con frecuencia), pero me enviaron a la oficina de la USED (unidad de servicios educativos a descentralizar), o sea Guanajuato y como sabía de la fama de oferta cultural sobre todo del Festival Cervantino pensé que estaría muy bien, aunque con cierto temor a lo desconocido.

La verdad al tercer día ya me quería ir, no me gustó el ambiente del lugar de trabajo. Me parece aún que Guanajuato es muy lindo para visitar, pero no para vivir, o sea perdón, para mi es así. Sé que a muchos artistas les encanta, a extranjeros artistas o no también.

A mí me gustan las grandes ciudades, el anonimato de la multitud, los paisajes urbanos, las arquitecturas vanguardistas, los grandes museos.

Al mes de vivir en Guanajuato me vine a vivir con mis familiares y todos los días iba y venía a León en autobús. A los 7 meses renuncié a mi empleo de 14 años y 3 meses y me quedé a radicar aquí, aun así tardé mucho (años en adaptarme). Siempre quise regresar a Mexico D.F. pero no pude y ahora sé que salí a tiempo por toda la problemática que hay ahora allá, pero aun así es una ciudad que quiero mucho, como nací en una cliniquita de las calles de Jesús María en pleno centro histórico, yo siempre digo que mi ombligo está enterrado en lo profundo de los restos del “Templo Mayor”. Probablemente por eso es que cada vez que iba al Museo de Antropología e Historia yo escuchaba tamborazos del *panhuehuatl* y el *ulular* de los caracoles, sobre todo al entrar a la sala mexicana.

Sé que la ciudad a la que hubiera querido regresar ya no existe desde hace mucho, dejó de existir desde que salí.

Ahora, regresando a tu pregunta de mi experiencia como artista en la ciudad tuve algunas participaciones sobre todo cuando estaba Juan Meliá ya en posición de promotor o funcionario cultural, porque era el único que me conocía pues siempre estaba bien informado en todo lo relacionado a la cultura y el arte. Yo lo conocí en la Ibero cuando di clases y él andaba por ahí pero no fue mi alumno.

**¿El ser más activa o participativa como artista en ciudades como la Ciudad de México o Monterrey, se debe a una decisión personal o son factores externos los que han impedido una mayor presencia artística de Dulce María en la ciudad de León?**

R. Esta pregunta creo que ya está contestada en los párrafos anteriores. Mis participaciones en México y Monterrey llegaron solas.

Yo estando aquí seguí pintando y luchando por sobrevivir porque había renunciado a mi empleo como ya dije. Daba clases de pintura particulares, busqué dar clases o sobrevivir de otra manera pero no encontraba aceptación. Teníamos casa porque mi mamá vendió su casa allá y compramos y ampliamos otra aquí. Cuando entré a la Ibero tuve un respiro de ingresos.

Como había seguido enviando obra a las bienales de pintura, o dibujo o grabado a México (que entonces existían, ahora no, ahora hay programas de becas).

Un día me llegó una llamada telefónica a casa de mi cuñada en donde había vivido, porque yo no tenía teléfono y siempre ponía de referencia ese, de parte de la galería Omr (no sabía bien que era una de las galerías importantes en México). Regresé la llamada y era para ir y entrevistarme con ellos, fui y me invitaron a una expo colectiva en *New York* con 3 pinturas. Por supuesto acepté y bueno lo demás es historia, de ese conecte con la Omr, salió lo de mis participaciones en Monterrey, pero eso ya se acabó como todo lo que empieza y termina. La gente envejece o se va, empieza un ciclo y termina otro. Lorenzo Zambrano ya se murió, Doña Margara Garza Sada también. La Omr ahora es dirigida por los hijos de los anteriores directores, con otros artistas y objetivos.

Ahora estoy en otro conecte que también, a dios gracias llegó solo.

**¿Cómo se gesta tu trabajo artístico?**

R. Son ideas, mezcladas con presentimientos. Se nutren de un gran archivo visual que tengo dentro de mí desde el comienzo de mi vida hasta la fecha. Soy una gran observadora de todo: imágenes en vivo del ahora o del pasado, fotos, paredes, texturas, películas, sonidos, música, lecturas de libros, de poesía.

**¿Cómo ha sido el proceso de transformación de tu trabajo respecto a cuándo se desarrollaba más en torno a los mexicanismos a la actualidad?**

R. No he abandonado del todo los llamados mexicanismos, recurrentemente vuelven a salir. Intenté hacer algunos experimentos con las nuevas tecnologías de la informática, algo de arte objeto, pero he regresado a la pintura y ya dejaron de apantallarme los artistas conceptuales. De hecho cada vez me he vuelto muy selectiva en todo, hasta para escoger un bolillo. Mis artistas favoritos sea cual sea su especialidad se han reducido a unos cuantos.

**¿Alguna vez te has sentido en desventaja cómo artista por el hecho de ser mujer?**

R. No para nada.

**¿Te consideras una artista feminista o en algún momento tus obras han estado orientadas a cuestionar el rol de las mujeres?**

R. Creo que no, o por lo menos no me acuerdo. No me gusta ser feminista. Los hombres son mis parientes, o mis amigos, o mis compañeros, no los considero mis adversarios. De que hay machos groseros y abusivos los hay, y también mujeres machistas. Cuando voy a una ferretería que conozco prefiero tratar con el señor que con la señora, él es más amable y más grato de mirar y tratar.



Eso sí, cuando era niña me disgustaba que a mí me pusieran a lavar los trastes mientras mis hermanos se podían ir a jugar y cuestionaba a mi papá por eso y él decía que así era el mundo y no se podía cambiar. Con el tiempo y la vida vivida, entendí que él era un hombre de su tiempo con los prejuicios de toda una sociedad, pero por lo demás era un buen hombre con más cualidades que defectos y lo recuerdo con cariño y gratitud por todo lo bueno que sí hizo en nuestra formación.

## **Entrevista con Flor Bosco**

### **¿Cómo fue el proceso que te llevo a dedicarte al arte?**

R. Fue una decisión no muy clara, porque te va llevando la circunstancia, empecé a hacer unas piezas que no estaban pensadas para exponer, después estuvieron frente a un público y hubo una respuesta. A partir de ahí surgieron invitaciones, se fue dando naturalmente y luego se desarrolló hacia otras vertientes, empecé con el objeto, después la escultura, la resina, el óleo y la instalación. Abarque otras cosas pero dentro del mismo discurso, a veces ni siquiera es tan consiente, más bien la gente cuando lo ve te va identificando y categorizando, puedes o no estar de acuerdo pero finalmente hacen una lectura de tu trabajo y es finalmente la que es válida y finalmente el significado, de eso que está ahí, lo damos todos.

### **¿Cómo se gesta tu trabajo?**

R. Eso es muy en el inconsciente, antes los artistas no tenían una carrera, una cosa era que se enseñara a pintar, pero no era una carrera o vista como tal, entonces los artistas eran los arquitectos, luego los comunicólogos, luego los diseñadores, en mi caso yo soy comunicóloga,

todos los referentes salieron de lecturas, de la vida cotidiana y las interpretaciones que haces del mundo, de lo que puede significar el hecho de estar aquí, a lo mejor no lo llevas a un plano tan profundo, pues simplemente estas buscando un lugar donde estar, desde el cual estás observando y es un punto de vista muy pobre, pero finalmente es el que expresa y el que a veces otros están o no de acuerdo pero todos esos puntos de vista confluyen en darle un sentido a esto, al mundo.

**¿Alguna vez te has sentido en desventaja, como artista, por el hecho de ser mujer?**

R. Nunca me lo planteo en ningún sentido, ni desde el punto de vista escolar o deportivo, que estuve involucrada, en ningún ámbito. Sí están las diferencias pero las vivimos tan internamente, están tan internalizadas que yo no las he podido sentir, o sea nunca he sentido que haya una diferencia. Quizá la llegué a sentir en las artes marciales, ahí lo note, pero en artes visuales no, de hecho yo tengo un poco de recelo de cuando se dice: “Una exposición de mujeres” yo siento que nosotras mismas, o las mujeres, pues no soy de esa forma de pensar, ellas mismas, hacen una diferencia de género que yo pienso que perpetua la situación de hacer esa diferencia, género es como el humano para mí.

**¿Algunas de tus obras han estado referidas a cuestionar el rol de las mujeres?**

R. Esa ha sido la lectura que se les ha dado y yo no me he peleado con eso porque es un punto de vista y además siendo una mujer, las vivencias que tengo son de mujer, tampoco me puedo sustraer a eso, lo ideal sería que fuera algo neutral, que no se pudiera leer, pero es evidente que es así, muchas de mis piezas, ahora si como dicen: “lo que no puedes ver en tu casa lo has de tener”, en el sentido de que si se leyó mi obra por completo como una obra feminista, cosa que no fue la intención, ni siquiera la emancipación o por ejemplo mi forma de vida: ser una mujer de casi 45 años, soltera entonces dicen: “ a entonces debiste haber pasado mucho.” Pues no, lo pase natural,

en el sentido de no ser madre, ni siquiera son decisiones, la vida sucede natural. Esas cosas que se podrían ver como una rebeldía no lo son, sí tiene esa lectura, pero yo desde el origen no es mi pretensión.

### **¿Nunca te has considerado feminista?**

R. Nunca, aunque le han dado la lectura, lo he visto como yo situándome como ser humano, pero obviamente ese ser humano tiene esas características: soy mujer y a partir de ahí la lectura es natural, de ellos, la gente que lo ve, pero yo nunca lo he hecho con ese enfoque y algunas personas me categorizaron ahí. Aun así yo no me decidí por ese lado, porque ahora en este tiempo 2015, como artista es muy cómodo decir: “Soy feminista.” Ahora es cómodo, no lo fue antes, antes era un asunto difícil y ahora es un asunto más bien políticamente correcto y por lo tanto pudieras obtener más apoyos pero eso es ya una cuestión muy personal de decidir hacerlo o no de esa manera, la injusticia viene más allá de si se es hombre o mujer

### **¿Consideras el arte como herramienta de transformación social?**

R. Creo que es una consecuencia, porque considero que es una transformación personal, y al serlo, es otra lectura es un asunto de denuncia social. Si tiene ese poder, porque lo tienes tú: “el arte es un don que dios te da.” Que un día se puede ir, a través de ti se manifiesta un inconsciente, algo más allá de la persona, lo que le dicen inspiración es que tú, el artista, eres un filtro del inconsciente.

### **¿Qué otras mujeres artistas te interesan o cuáles te han influenciado?**

R. Leonora Carrington y Remedios Varo,

### **¿Cuál es tu panorama del arte en la ciudad de León?**

R. Para hacerte honesta estoy súper separada del arte, este año cumplo quince años de artista, no voy a exposiciones, no me siento muy cercana.

### **Entrevista a Mabel Gutiérrez**

#### **¿Cómo fue que invocaste en la cuestión del arte que te hizo decidir por estudiar artes plásticas?**

R. Algo que ha influenciado muchísimo es que a mi papá se le dan las manualidades siempre ha sido muy creativo entonces, quieras que no, tus propios papas te van influenciando en relación a lo que te gusta, por ejemplo: mi papá siempre me hacía todos los trabajos manuales o todos los dibujos, yo siempre esperaba que él me los hiciera, esperaba que llegara: “tengo que hacer esto” y él lo hacía. Yo llegaba a la escuela y me decían: “¡Hay qué bonito!” y me esmeraba en copiar lo que mi papá hacía. Lo que a mí me gustaba mucho, al menos lo descubrí, entre nueve y diez años fue que hicimos un viaje y mi mamá me compró una cámara chiquita, una cámara fotográfica y de ahí yo hice mis primeras fotos. Era una cámara súper simpática, para empezar era un rollo de 35 o 64 ml, yo estaba fascinada haciendo mis fotos, creo que estaba como muy consiente en lo quería ver y cómo lo veía, desde ahí me cayó el veinte que me gustaba mucho, pero después lo deje, estaba muy chica.

Cuando entre en la prepa empecé a pensar en el qué voy a estudiar, cuando ni siquiera yo sabía que existía como tal la Licenciatura en Artes Plásticas, yo iba como a arquitectura, sabía que me gustaba todo esto de trabajar con las manos, hacer cosas con manualidades, estuve en los *scouts*, y siempre traía la cámara en las manos, era la fotógrafa. En la prepa mi servicio social era ser la

fotografía de los eventos, y bueno, una vez mi hermano me pregunto: “¿ya sabes que es lo que vas a estudiar?” y le digo: “pues la verdad, me agrada lo de hacer cosas, me agrada lo de inventar pero por ejemplo estoy en contra de la mercadotecnia -o estaba en contra ahora tengo que hacerme amiga de- y arquitectura me gusta la parte del diseño pero no me atrae la parte de las matemáticas, a mi me gustaría estudiar algo dónde dibuje, donde hagas fotos” y me dice: “¿por qué no estudias artes plásticas” y le digo: ¿qué es eso? De no saber que existía esa licenciatura, se me abrió el panorama y me dije esto es lo que quiero y nunca me he arrepentido de estudiar eso, me encanta y creó que es lo mío

### **¿Cómo se gesta tu trabajo?**

R. Los temas que yo trato generalmente vienen de mi interior, al menos los primeros, muchos proyectos que he realizado son autorretratos, si no psicológicos, emocionales. Tengo planes en algún momento, tengo la idea, no sé cuánto me lleve en echarla a andar físicamente, en meterme en la política, con mis proyectos, traigo ahí un tema político pero creo que todo nace desde mis adentros, de mis inquietudes, de mis miedos, de los gustos. Por ejemplo uno de los proyectos que para mí me han dado mucha satisfacción y no por el resultado sino por el proceso que yo vivo y que decido tomarlo, como materia prima para trabajar son los sueños, lo onírico es algo que me fascina, lo onírico y el tema surrealista, es algo que me fascina de sobremanera, lo que el cerebro puede fabricar independientemente que lo hagamos consciente o inconsciente, todo ha sido pues emocional.

### **¿Alguna vez te has sentido en desventaja cómo artista por el hecho de ser mujer?**

R. No, definitivamente no, yo considero que el hombre y la mujer están a la par, exactamente igual, el problema ha sido, la idiosincrasia, políticas y cuestiones machistas. Feministas no

porque el feminismo está mal entendido, se cree que es lo contrario del machismo y no, pero el feminismo al final de cuentas o lo principal es que quiere una igualdad.

Nunca me he sentido en desventaja creo que estamos todos por igual el chiste es quien trabaja, quien trabaja lo que tiene que trabajar llega a dónde quiere llegar tarde o temprano, más bien es como respetar cada uno su ciclo, su nivel de producción, su nivel de creación, nivel en cuestión de tiempo, a unos se les da producir más rápido a otros más lento. Yo no me siento en desventaja, nunca me he sentido, si me siento en algún momento en desventaja es conmigo misma o sea no siento ni competencia, ni me siento menos, siempre estoy muy consciente de que la carrera es con nosotros mismos, ni siquiera con el tiempo, mucho menos con un tercero.

**¿Te consideras una artista feminista o en algún momento tus obras han estado orientadas a cuestionar el rol de las mujeres?**

R. Sí lo he hecho, por necesidades de expresar algún problema, alguna situación muy particular, nunca con la idea de irme en el aspecto del feminismo de: “yo y la mujer, las mujeres en equipo” no, nunca lo he visto así, lo he adaptado mi proyecto de alguna manera para poder dialogar o transmitir a todos por igual ubicándolos, como para que se entienda, pero no con la intención de hacer estas diferencias. El proyecto que titulé *Dialogando* (es de los pelos que yo me meto en la boca, en los ojos, en la cara) en ese proyecto me refiero mucho a la mujer, tomo mucho como base el dicho no tienes pelos en la lengua y hago una metonimia: *no tienes pelos en la lengua ¿pero si los tuvieras?*, es como decir; si no tienes pelos en la lengua y dices lo que dices ¿ahora si los tuvieras? Yo como mujer, mi problema era con un hombre, yo como género y me estoy enfrentando y me están poniendo una barrera, entonces lo generalizo y a partir de ahí creo.

**¿Consideras el arte como una herramienta de transformación social?**

R. Sí, es muy importante, creo que siempre en todos los tiempos el arte ha sido un parteaguas para transformar ¿Qué? ¿Cómo? infinidad de cosas.

Pero creo que algo que es muy importante que es un problema, al menos aquí en León, Guanajuato, es que el arte cambia cuando la gente está involucrada está digamos educada en el ámbito del arte, pero cuando la gente no está involucrada, no está enterada, no vive el arte, no lo entiende, no le interesa entenderlo, no se involucra, pues creo que es difícil. Ahí sí nos topamos con algo que por más ganas que tengamos y por más ideas y por más propuestas y cosas a favor es muy difícil, tienes como artista, o tenemos, que trabajar en como inmiscuirnos a la sociedad a determinada sección a determinado grupo socioeconómico o cultural al que quieres transmitir o decir ahí ya cada quien sabrá sus estrategias, pero creo que esa es una chamba muy particular aquí en León, Guanajuato.

**¿En tu caso, tú te involucras con estos aspectos sociales de despertar conciencias?**

R. Sí, mucho, sobre todo por ejemplo en el de *Dialogos*, lo que pasa es que por ejemplo al momento, los proyectos que he hecho, te puedo decir que el de *Diálogos* sí al cien por ciento, pero siempre estoy con la idea, es innato, uno quiere protestar, quiere decir y con eso esperas cambiar algo, entonces sí. Siempre lo tengo en la cabeza, que a veces me gane esto que te digo que me gusta lo surrealista y ese es un juego mío, muy mío, muy personal, donde me encanta, la intención principal es involucrar al que se deje atrapar, y que también viaje junto conmigo, pero también creo que esa parte donde yo quiero cambiar y modificar algo siempre está latente.

**¿Qué otras mujeres artistas te interesan y cuáles te han influenciado?**

R. Ana Mendieta, Mariana Abramovic, Nan Goldin, Remedios Varo, Leonora Carrington, Carolina Parra Arce, Mary Ellen Mark, Mariana Yampolsky, Dorothea Lange, Cindy Sherman, Helen Levitt, Annie Leibovitz, Margaret Bourke-White y Louise Dahl-Wolfe.

**¿Con que medios te sientes más cómoda trabajando?**

R. Principalmente la fotografía y la escultura, cuando yo estoy tomando fotos a lo que yo quiero, no a lo que tengo y cuando estoy esculpiendo, estoy modelando es una experiencia muy satisfactoria. Te trasladas a otra dimensión, estas disfrutando, lo vives, principalmente con la cámara fotográfica.

**¿Te dedicas exclusivamente a tu trabajo como artista?**

R. Lamentablemente, a mí me encantaría estar produciendo, pero tengo una casa que pagar, servicios, alimentos, me gusta mucho la parte de la docencia, la actividad que lleva a cabo la relación con la gente es algo que disfruto mucho. Por mi cuenta tengo un taller de artes, disfruto mucho trabajar con niños, con adolescentes, adultos, adultos mayores, creo que el ver como crean, como se las ingenian o el tú aportarles algo para que lo hagan, es padrísimo y por ejemplo algo que disfruto mucho es trabajar con proyectos más involucrados con la fotografía, que es mi área .

Con los chavos, también he tenido la oportunidad de trabajar en las universidades, lo disfruto mucho, es algo súper interesante ver cómo trabaja cada cerebro, como es el punto de vista de cada uno, y sobre todo que no te deja de sorprender lo que hacen y desde el 2013 estoy creando una empresa de fotografía de publicidad, cosa que en un principio estaba en contra, pero ya no. Desafortunadamente es lo que está dando de comer, si no hay de otra tienes también que comer,



no tengo un mecenas que me esté manteniendo mientras yo estoy produciendo, entonces tengo que hacer las dos cosas, equilibrar el tiempo, para estar trabajando y tratando de conseguir dinero y la otra para darme mi tiempo para seguir produciendo. Lo que sí veo muy satisfactorio y difícil es que yo estoy tratando de sacar dinero de lo que a mí me gusta hacer y mientras no estoy dando clases en alguna institución ya establecida me las estoy ingeniando para hacer yo lo mío, no es fácil, a veces te la ves muy apretada, pero estoy completamente consiente que estoy haciendo lo que quiero hacer, lo que me gusta hacer.

### **¿Cuál es tu panorama sobre el arte en León?**

R. Me da un poco de pena responderlo, pero voy a ser muy honesta, creo que el arte aquí en León, está muy carente, ¿a qué se debe? No me quiero meter en detalles, porque sería como meterme en problemas, creo que algo que influencia mucho es el hecho de que somos una ciudad industrial, que el común denominador de las personas no tiene la educación en el arte, si la misma sociedad no tiene los elementos para reforzar, para dirigir, para apoyar, etc, entonces tú vas como puedes a contracorriente, pero vas, en cambio cuando estás en una ciudad en un país donde las cosas están a tu favor tienes una diversidad enorme, un apoyo enorme, conocimientos que te entran por todos lados, entonces tu crecimiento, tu madurez, en todos los aspectos va a un ritmo mucho más acelerado y es mucho más enriquecedor.

Si hace falta mucha información, mucho que ver no sé si sea necesario traer lo de afuera a León o/y que también nosotros salgamos para aumentar nuestras posibilidades, que salgamos a ver museos, que salgamos a cursos, que salgamos a empaparnos de todo esto, sobre todo acercarnos a la gente que sabe y nos vayan a ayudando a formarnos. Acercarse a las personas y también el internet que lo tenemos a la mano ya no hay excusas de no puedo o no me es posible, yo creo que

el que tiene interés en investigar y esa curiosidad no importa que no puedas salir, el internet te lleva a donde quieras y te trae y te pone a la mano lo que necesites.

### **¿Por qué trabajar con cabello?**

R. Me fui a estudiar a Valencia por un intercambio que tuve en la licenciatura, allá conocí a una persona, cuando regreso yo quiero volver a Valencia por esa persona, entonces estuve pensando: ¿qué hago? Pensé en salirme de la Universidad de Guanajuato para continuar mis estudios en la Universidad de Valencia, pero por cuestiones de fechas, hice todos los trámites, pero la cuestión fue que en Valencia daban los resultados después de Guanajuato, si yo no entraba en Valencia, perdía mi lugar en la Universidad de Guanajuato, y yo no quería tener un corto en mi licenciatura por irme a seguir a una persona, entonces estaba segura de seguir estudiando y mi objetivo era terminar la carrera, no me quise arriesgar y decidí no continuar.

Toda esta situación me generó estrés, empecé a perder mucho cabello, cuando dije: basta, ya me cansé, me estoy estresando, me fatigó. Ahí mi cuerpo como que ya solito, y me bañaba y me salían bolas y bolas de cabello, me asusté (...) eso fueron meses, al principio tiraba mi cabello pero con miedo, decía esto no está bien, y quería como retenerlo, pero pensaba para que lo voy a retener y al mismo tiempo me dije: por que ir en contra de lo que quiero, entonces lo comencé a guardar, después me cayó el veinte y pensé en algún momento hacer algo con eso, relacionado con lo que me paso, y el primer proyecto lo titulé *Quinientos cabellos de tensión*, como quinientos caballos de fuerza, cuando lo titulé así estaba trabajándolo de manera análoga, (...) cuando salgo de la universidad continuo con el tema y ya le doy un giro a lo digital, entonces empiezo a crear imágenes con cámara digital y ahí empieza a madurar el proyecto.

El proceso de mi problema ya estaba en otra etapa, entonces ahí lo titulo: *Introspección*, lo maneje como escultura en miniatura e hice fotografía macro, con ese proyecto me titulo, expusimos la parte escultórica y las fotografías, yo quería trabajar con miniaturas, pero descubrí que no tengo la paciencia para trabajar con el cabello, para mí fue muy desesperante porque era de ensartar cabellos a agujas y cocer, aparte estaba cociendo cera, terminé fastidiada. El siguiente proyecto fue: *Autorretrato con cabello*, el primer problema fue por no llegar con esa persona, después esto desemboca en que mi padre me dejó de hablar un año ocho meses por ese chico, por esa situación que no supo en su momento, pero cuando se tuvo que enterar estando yo aquí en León, no era que yo estaba ocultando nada, sino que no tenía prisa, cuando le tengo que informar, no le agrada, lo vio como “mi niña se enrola con este chico, se va a ir a Europa, y ya no la voy a ver” yo pienso que fue por ahí, ahí entro en otro conflicto enorme, el más grande en lo que llevo de vida, siempre fui muy única con él, y de repente “no existes para mí”, ahí ya no se me cayó el cabello ahí yo lo corté y mi enojo es con mi papá estoy enojada, retomo la frase de *No tengo pelos en la lengua*, porque yo no podía hablar con él, en el trayecto de un año ocho meses, le intenté hablar cuatro veces, y según él, no pasaba nada, pero seguía sin hablarme, tenía muchas cosas que decirle, pero cuando me animaba a hacerlo no lo lograba, es rebeldía, quererle decir: yo también estoy molesta, y él no había visto estas imágenes, conoce dos que se expusieron en el Femsá, pero toda la serie no la conoce, no se la pienso mostrar, me pongo el cabello en todos los orificios de mi cuerpo y tomo fotos de acercamientos, entonces imagínate del siglo que es de la época, la ideología ¡Le da un paro!. Pero sin embargo a pesar de que él no lo vio y no lo conoce yo pude desahogarme, mi coraje lo plasmé y ahí sigue, mientras esté en las fotos ahí está mi coraje.

Después hice una instalación y ya ahí uso cabello de otras personas, voy a las estéticas y recolecto el cabello, me esculpí mi cuerpo, hice una mona de mi tamaño, la subí a unos zancos y de la vagina le sale una manguera de treinta metros que estaba suspendida dentro de la sala donde se expuso y toda la manguera lleva cabello por dentro, de la vagina sale el cabello, de todo el cuerpo, y por sugerencia de mi tutor, la manguera termina en garrafas como si fuera un agua de pelos, me ayudó como a darle un giro, pero la idea es esa, sigo sin poder hablar y necesito sacar el pelo, o sea el pelo sale, el estrés todo, el cuerpo, por eso nos enfermamos por cuestiones mentales. En esa instalación si lleve a mi padre lo quise enfrentar y afrontar pero no sé qué tanto logre, la verdad no me acuerdo, sólo sé que quería hablar y hablar y lo único que podía hacer era llorar, él tampoco pudo hablar se le hizo un nudo en la garganta y sólo le dije: "esto es por lo que está pasando entre nosotros". A partir de eso no me siguió hablando.

Lo que me sigue surgiendo de trabajar con el cabello ya no tiene relación al menos ahora, con lo que me pasó, es como trabajar con algo que la misma naturaleza me da, mi cuerpo, y creo que la mujer recurre mucho a eso, a trabajar con su cuerpo, creo que es algo más intuitivo algo más femenino, generalmente se da más en las mujeres.