

FEMINISMO ARTISTICO MEXICANO: EL CONTACTO CON LOS ÁNGELES

26

LETRAS LIBRES
NOVIEMBRE 2018

Revisar el arte feminista en México no solo significa listar una serie de obras y nombres. Precisa describir los debates teóricos, las prácticas, los grupos, los intercambios y las diferencias y coincidencias con las artistas de otros países.



**ANDREA
GIUNTA**

La primera conferencia mundial sobre la mujer se realizó en México, en 1975, durante el Año Internacional de la Mujer. El evento se vinculaba a la estrategia con la que el gobierno de Luis Echeverría Álvarez buscaba mejorar la valoración internacional del país en temas de derechos humanos, deteriorada tras la “masacre de Tlatelolco” en 1968. En torno a este evento, se realizaron varias exposiciones y actividades que revisaron el lugar de las mujeres en el arte mexicano. Las imágenes que configuraban el relato de cada exposición crearon una zona de preguntas y representaciones que, de algún modo, invadieron la ciudad. El Palacio de Bellas Artes presentó *La mujer en la plástica* y el Polyforum Cultural Siqueiros, *Pintoras y escultoras de México*. Pero la exposición que tuvo más consecuencias fue la que organizó el Museo de Arte Moderno, *La mujer como creadora y tema del arte*, en la que, paradójicamente, gran parte de las pinturas habían sido realizadas por hombres.¹

En torno a esta revisión, Carla Stellweg, fundadora y editora de la revista *Artes Visuales* —la revista que publicaba el Museo de Arte Moderno y que fue la primera sobre arte contemporáneo en América Latina—, organizó un seminario cuyos resultados, difundidos un año

más tarde, permitieron establecer un mapa de posiciones y, al mismo tiempo, incidir en los desarrollos futuros del feminismo artístico mexicano. Un feminismo cuyos postulados estaban vinculados a los que en ese momento se planteaban en la escena artística internacional, con la que las artistas locales establecieron relaciones que no tuvieron equivalentes en ninguna otra escena latinoamericana, en especial por la continuidad que sus propuestas mantuvieron hasta el presente.

El seminario organizado en 1975 puso en un mismo escenario discursos que provenían de distintas disciplinas. Participaron la antropóloga María Eugenia Vargas, la psicóloga Eugenia Hoffs, la abogada Sara Chazán, la poeta Margaret Randall, las historiadoras del arte Ida Rodríguez Prampolini y Rita Eder, la psicóloga e historiadora del arte Teresa del Conde, las críticas de arte Alaíde Foppa y Berta Taracena, la escultora y directora de museo Helen Escobedo, la escultora Ángela Gurría, la fotógrafa Paulina Lavista y las pintoras Myra Landau, Fiona Alexander y Antonia Guerrero. Stellweg vinculaba la revisión del lugar de la mujer en la plástica mexicana a nociones como clase, capitalismo, minoría. También se preguntaba si había rasgos del lenguaje inherentes a la expresión femenina.

El sumario de las intervenciones presentadas durante el seminario da cuenta del mapa de posiciones en el debate acerca del lugar de la mujer en el arte mexicano. Se introducían cuestiones vinculadas a su representación; se tensaban las agendas políticas al momento de establecer las prioridades del cambio —¿había que cambiar el lugar de la mujer en la sociedad o la sociedad en su totalidad, mediante la revolución política?—; se introducían las nociones de

¹ Aunque también se exponían obras de Frida Kahlo, Leonora Carrington, Marysole Wörner Baz, María Lagunes y Geles Cabrera (Mónica Mayer, *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México*, Ciudad de México, Conaculta-Fonca, 2004, p. 20).

clase y de raza como estructuras que subordinaban la prioridad de la pregunta sobre la representación de la mujer; se planteaba la posibilidad de pensar lo femenino en relación con un lenguaje específico; se abordaba la tensión entre el arte puro y su impugnación por considerar que sus criterios de valor se establecían desde la estructura patriarcal de la sociedad; se desmarcaban lo masculino y lo femenino del binarismo varón/mujer para priorizar la idea de género como construcción cultural; se proponía que la pregunta por lo femenino era una pregunta sobre la propia identidad. De esta manera, se estableció un mapa de alternativas que puso en claro que, aunque todas las que hablaban eran mujeres y compartían un punto de partida —la escasa representación de las artistas clasificadas como mujeres en la historia del arte en general y en la del arte mexicano en particular—, las posiciones diferían.

Cuando los resultados de este seminario se publicaron en *Artes Visuales* en 1976, se incluyeron dos entrevistas, una a Judy Chicago y otra a Arlene Raven, cuyas definiciones provenían de sus prácticas y de sus intervenciones en el campo artístico. Chicago proponía subvertir los valores estéticos dominantes introduciendo otros que enunciaba como mujer y como parte de la cultura no dominante. Transformar los parámetros del poder no significaba, para ella, sostener otras relaciones de poder. Como feminista, proponía un mundo nuevo que no se tratase de la dominación de unos por otros, base del sistema patriarcal.

Chicago y otras feministas entendían que la conciencia de la existencia de un lenguaje específico formaba parte del proceso de reconciliación con ellas mismas como mujeres. Junto con la sexualidad, focalizaban otros aspectos de su condición de mujer vinculados, por ejemplo, a la costura o a la cocina. Sin embargo, las estructuras institucionales aún no representaban la irrupción de estas obras. La muestra anual del Whitney de 1970 había incluido solo a cinco mujeres sobre un total de ciento cincuenta artistas seleccionados. La organización de programas feministas en el campo universitario representaba una opción para transformar ese estado de las cosas.

La publicación del número de *Artes Visuales* tuvo consecuencias adicionales. Allí, Mónica Mayer pudo leer la entrevista a Judy Chicago, saber sobre la existencia del programa de formación feminista en Los Ángeles, ponerse en contacto con la artista, participar en un *workshop* de dos semanas y decidir que quería hacer el programa del Woman's Building en el Feminist Studio Workshop. Durante los dos años que siguieron, al mismo tiempo que reunía el dinero para estudiar, se integraba al Movimiento Feminista Mexicano, incluido en la Coalición de Mujeres Feministas, constituida en 1976, a la que pronto se suma-

rían otros grupos. Mayer discutía en reuniones que describe como recias, radicales, maratónicas e inmersas en el humo impenetrable del cigarrillo. Los temas que centralmente se debatían eran la violación y el aborto. También se manifestaba en las calles: lo hacía junto a su madre, que había decidido acompañarla, sumándose ella también a la militancia, consciente de que las fuerzas represivas que en 1968 habían terminado con la vida de los jóvenes en la plaza de Tlatelolco podían volver a actuar.

La política, sin embargo, no ocupó un lugar excluyente en su agenda. Ella quería fundir el feminismo político con el artístico. Quería hacer un arte feminista.² Las claves provenían de lo que había vivido en México y de lo que aprendería durante su formación en el Feminist Studio Workshop de Los Ángeles. Allí se utilizaba la metodología del grupo pequeño, basado en el diálogo sobre los temas recurrentes en el feminismo, relativos a la relación con el dinero, el amor, el cuerpo y la sexualidad. Lo personal se expandía en las experiencias de las integrantes del grupo y de la sociedad. También se estudiaba a las artistas del pasado, y se trabajaba en función de la construcción de una historia del arte alternativa, que diese cuenta del trabajo de esas mujeres artistas. Se utilizaban materiales heterogéneos y, con frecuencia, se recurría a la *performance* —que podía acaecer en un restaurante (*The Waitresses*) o en lavanderías—, se presentaban obras sobre el incesto y sobre el lesbianismo. Estas actividades se mezclaban con clases sobre marxismo y arte político.

En 1980 Mayer obtuvo una maestría en el Goddard College (Plainfield, Vermont), con una tesis sobre su experiencia en Los Ángeles titulada *Feminist art: an effective political tool*. El proyecto final se materializó en una exposición o, más exactamente, en una experiencia transnacional, que consistió en llevar a México a tres artistas vinculadas al Woman's Building (Jo Goodwin, Denise Yarfitz y Florence Rosen) para dar conferencias y participar en un taller conjunto con mujeres de Cuernavaca y Oaxaca. La experiencia se llamó *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas*. En México, participaron en la organización Lilia L. de Mayer (madre de Mónica), Ana Victoria Jiménez, Yan Castro, Mónica Kubli, Ester Zavala, Marcela

2 Mayer propone las siguientes diferencias: “arte sobre mujeres” es aquel cuya temática se refiere a las mujeres, ya sea hecho por ellas o por los hombres; “arte femenino” es el que se asocia a ciertas categorías estéticas tradicionalmente atribuidas a la mujer, como lo frágil y lo delicado (aunque reconoce que estas características también pueden encontrarse en el arte realizado por un hombre); “arte feminista”, como aquel en que las artistas se asumen como feministas y defienden esta posición tanto en términos ideológicos como artísticos; y “arte de género”, realizado por artistas influenciadas por los planteos del feminismo, aunque no se asuman como feministas o incluso rechacen el término.

Olabarrieta, Yolanda Andrade, Ana Cristina Zubillaga y Magali Lara.

En el informe conservado en el archivo de Mayer se expresan distintos propósitos: tanto el de conocer a las artistas feministas de México, como el de desarrollar una comunidad transfronteriza basada en nuevas amistades. Desde los Estados Unidos, llevaron libros, pósters y *slides* para presentar y compartir en México durante un *workshop* de dos días, que incluyó cinco presentaciones audiovisuales. Partieron el 10 de diciembre de 1979 de Los Ángeles, primero rumbo a la Ciudad de México. La madre de Mónica, en representación del Movimiento Nacional de Mujeres, las esperaba en el aeropuerto. Las recibieron con un desayuno mexicano y compartieron los presentes que traían desde Estados Unidos. Las cenas comenzaban a las ocho de la noche y terminaban a la una de la madrugada.

Al día siguiente de su llegada, fueron a ver a la Virgen de Guadalupe, donde había alrededor de un millón de personas, danzas precolombinas, carteles contra el aborto, comida mexicana, colores y trajes. Caminaron por las calles de la ciudad para sentir la riqueza de la cultura mexicana. Visitaron el barrio proletario de una artista de México, a fin de entender por qué la lucha de clases permeaba allí tan intensamente el movimiento feminista. Esta condición política hacía difícil el diálogo con las mujeres mexicanas, para quienes las estadounidenses eran, en principio, parte del imperialismo. También fueron a ver la obra de teatro de Nancy Cárdenas, probablemente la primera sobre lesbianismo presentada en México.

La primera presentación con *slides* la hicieron en el Museo Carrillo Gil y fue sobre la historia de las mujeres en el arte desde el siglo XII. Estuvo, en gran parte, a cargo de Jo Goodwin. En todas estas intervenciones, Mayer traducía en forma simultánea. Allí establecieron contacto con Alaíde Foppa, feminista de Guatemala e historiadora del arte, que les pidió material para su programa de radio. Esa noche, cenando tacos, conocieron a Magali Lara. El viernes visitaron la casa de Frida Kahlo. En la noche hicieron la segunda presentación con *slides* sobre mujeres artistas contemporáneas. Llegaron tarde porque había una manifestación de campesinos cortando el tránsito. Hablaron frente a treinta personas.

El sábado partieron para Cuernavaca, donde organizaron un *workshop* titulado *Feminismo, mujer y arte*, en el que participaron entre treinta y setenta mujeres. Aquí se alternaron las presentaciones de *slides* con *performances* sobre la sexualidad y el abuso de autoridad. Algunas mujeres expresaron su desacuerdo político con estas actividades experimentales, pero, en términos generales, los *workshops* transcurrieron en un clima de investigación, participación y conflictos,

y finalizaron con música, comida y con la presentación de obras de algunas de las artistas mexicanas que participaban (como Ana Victoria Jiménez). El evento unió a mujeres con distintos *backgrounds* que compartieron jornadas, discutieron y aprendieron.

Los resultados del encuentro se presentaron en marzo del año siguiente, en el Woman's Building, con una exposición de documentación sobre el evento. La muestra incluyó imágenes y un texto sobre el intercambio entre ambos países, que se publicó como libro anillado, editado por Mónica Mayer. La publicación se presentaba como el guion de un audiovisual, que reunía imágenes de diosas de la tradición prehispánica y de la cultura mexicana en general (fiestas, religiosidad), información sobre la situación del feminismo en México y su intersección con la política, sobre los roles de la mujer en la sociedad mexicana, sobre el significado de la fiesta de quince años para las jóvenes mexicanas, sobre la relación de la mujer con el mercado de trabajo y con la educación, y un relato acerca de cómo había sido la dinámica de los encuentros en la Ciudad de México y en Cuernavaca. Las imágenes eran fotografías fotocopiadas, en color, plastificadas, que se exponían en una repisa, con textos en inglés y en español.

Describo esta experiencia en detalle para volver tangible su textura y su complejidad. Implica la coordinación de un viaje de intercambio e investigación que requirió planificación y recursos. Involucró experiencias feministas provenientes de formaciones distintas y de diferentes países, que entraban en diálogo y en confrontación. El encuentro puso en claro que, en México, se utilizaba un lenguaje más político y sociológico que en California. Al mismo tiempo, se creó un escenario transnacional de intercambios creativos entre mujeres, que constituyó una comunidad transitoria. Durante esos días, no solo compartieron las actividades informativas relativas a la historia del arte, sino además la comida, y se internaron en mercados, en ruinas y en fiestas.

En tanto esta experiencia involucró un aprendizaje cultural que se produjo en la convivencia, este diálogo podría compararse con los *workshops* contemporáneos. También anticipa los programas de micropolíticas del diálogo, de las comunidades organizadas alrededor de un objetivo común, que rompen con sus ámbitos de pertenencia para sumergirse en un tiempo de experiencias comunes, que transformó sus percepciones y preconceptos y amplió sus conocimientos mediante la convivencia con los otros.³ —

ANDREA GIUNTA (Buenos Aires, 1960) es historiadora del arte.

³ Fragmento editado del libro de Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2018, pp. 137-145 y 165-170.