

W
E
L
L
K
E
N

W
O
L
F
B
A
S
E

W
I
T
H
E
R
E

W
A
S
H
I
N
G
T
O
N

U
N
I
V
E
R
S
I
T
Y

O
F
S
T
U
D
E
N
T
S

EL IMAGINARIO FEMENINO EN EL ARTE:

MÓNICA MAYER,
ROWENA MORALES
Y CARLA RIPPEY

LORENA ZAMORA BETANCOURT



CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Sergio Vela
PRESIDENTE

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Teresa Franco
DIRECTORA GENERAL

Omar Chanona Burguete
SUBDIRECTOR GENERAL DE EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICAS

Ricardo Calderón Figueroa
SUBDIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS

Carlos-Blas Galindo
DIRECTOR

Carlos Guevara Meza
SUBDIRECTOR DE INVESTIGACIÓN

DISEÑO DE CUBIERTA • YOLANDA PÉREZ SANDOVAL

© Lorena Zamora Betancourt

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Paseo de la Reforma y Campo Marte, C. P. 11560, México, D. F.

PRIMERA EDICIÓN 2007
ISBN 978-970-802-117-3

Impreso y hecho en México / Printed and made in Mexico

*A Pacote y Estela; Rosi, Tania y Armando; Manzi, Paco, Ivy e Iann...
porque elegimos estar juntos a través del tiempo.*

EL IMAGINARIO FEMENINO EN EL ARTE

MÓNICA MAYER



ROWENA MORALES



CARLA RIPPEY



INTRODUCCIÓN **E**

11

EL IMAGINARIO,
"LO FEMENINO" Y EL ARTE **C**

14

MÓNICA MAYER

33

ROWENA MORALES **I**

65

CARLA RIPPEY

91 **D**

CONSIDERACIONES FINALES

123

BIBLIOHEMEROGRAFÍA **Z**

135

LISTA DE OBRA

142 **I**

INTRODUCCIÓN

Cuando elegí el título imaginario femenino en el arte para comenzar a desarrollar este trabajo, me pareció que se trataba de algo familiar, algo que entendía sin tener que detenerme a analizar su sentido literal. Sin embargo, al intentar explicarlo, el concepto cobró su propia dimensión. Tenía que empezar por aclararme el significado de las palabras que estaba empleando: ¿qué es el imaginario?, ¿qué se entiende por femenino? y más aún ¿cómo reconocer el imaginario femenino en el arte? Así se inició la aventura de esta investigación que fue tomando forma al cursar la maestría en Estudios de la Mujer en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco; en la tesis que presenté reuní una serie de disertaciones que intenta dar respuestas a esas preguntas.

Al recurrir a la teoría feminista me encontré con la complejidad de los debates en torno a “lo femenino”, ya que desde diferentes disciplinas se ha trabajado para desarrollar un pensamiento que sea de mujer y de lo femenino, en búsqueda de una definición que desmitifique y rompa con los arquetipos impuestos por la cultura. No obstante, las valiosas reflexiones que revisé fueron una herramienta indispensable para concebir una nueva visión del término que ha resultado aplicable en esta coyuntura. La tesis contiene las indagaciones de manera más explícita que las que aquí se presentan; se ha intentado condensarlas para otorgar mayor atención a las obras y a la lectura que hice de ellas, en virtud que son los espacios discursivos que contienen los elementos que fungen como glosa de lo que a mi entender sería el imaginario femenino en el arte, aunque es más correcto decir, son algunos entre muchos otros ejemplos del despliegue de ese imaginario.

En México la expresión plástica de mujeres ha dibujado un panorama de gran riqueza propositiva y conformado ya un profuso abanico de formas y estilos; en las últimas décadas ha transitado paralelamente al lado de

las actividades políticas y académicas feministas; se han establecido contactos pero en ocasiones también distanciamientos quizá debido a la diferencia de edades: el arte es tan viejo y el feminismo tan joven que a veces parecen no coincidir a causa de esa distancia generacional. No obstante, es interesante colocarlos uno frente al otro, como un par de espejos, para descubrir cómo se reflejan mutuamente. Los estudios feministas y el arte, o bien los estudios de género y el arte en otras latitudes, ofrecen visiones alternativas para analizar y comprender la producción femenina, investigaciones que resultan de gran ayuda para observar la plástica mexicana con otras perspectivas.

Así, el propósito de escribir este libro fue internarme en el universo creativo de las mujeres, explorar su terreno temático, conceptual y metafórico para tratar de ubicar la existencia del imaginario femenino en el arte y reconocer cuáles son sus características. Para ello se tomó como objeto de estudio la producción de tres artistas mexicanas contemporáneas: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey, quienes desde diferentes perspectivas se han interesado en aspectos que conciernen a la mujer y cuyas obras han sido identificadas por los especialistas como portadoras de referencias a la esfera femenina, o como visiones reflexivas de la condición de la mujer. Pertenecen a una generación que vivió muy de cerca el auge del feminismo en la década de 1970 en el país; son creadoras con trayectorias distintas, mujeres con historias de vida diferentes, con lenguajes plásticos también diversos. Muchos rasgos las hacen distintivas entre sí, pero es importante la posibilidad de considerarlas como una suma de expresiones individuales femeninas que ofrecen un discurso peculiar que las distingue frente al arte de los hombres.

Quiero enfatizar que la parte que más disfruté de este trabajo fueron las conversaciones personales con las artistas (a quienes agradezco su confianza y sinceridad) y, por supuesto, el diálogo con sus obras, un diálogo íntimo que me permitió explorar mi propia sensibilidad. Por otro lado, el periodo de aprendizajes al cursar la maestría fue sumamente valioso; la doctora Eli Bartra fue mi guía y compañera en esa travesía y gracias a esa convivencia comprendí el significado del *affidamento*. Estoy convencida que estar en contacto con la academia feminista no sólo cambia la lógica del conocimiento, sino que también modifica de extrañas maneras un proyecto de vida.

Asimismo, quiero hacer mención de una circunstancia particular. Entre quienes nos interesamos en estudiar la producción plástica femenina contemporánea en México coincidimos en recurrir a aquellas creadoras que nos resultan más destacadas por sus aportaciones a la reivindicación de la presencia de la mujer en el ámbito del arte mexicano y en la conformación de nuestra propia historia. Creo que no es fortuito que tanto en el caso de mi primer libro, *El desnudo femenino. Una visión de lo propio* (2000), como en el de Gladis Villegas Morales, *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas* (2006), y en el que ahora lleva el título *El imaginario femenino en el arte*, nos ocupemos de analizar las obras de una generación que ha trazado una trayectoria trascendente; sin duda, esta convergencia se debe a sus valores artísticos y temáticos que nos permiten explorarlas desde diversas aristas y, lo que es más importante, porque son los personajes que se están haciendo indispensables para forjarnos una genealogía femenina.

El imaginario,

14



**“lo femenino”
y el arte**

IMMAGINARIO

Por qué hacer la distinción de un arte de mujeres dentro del arte en general? El punto medular ha sido recuperarlas de su invisibilidad en la Historia, pero las diligencias feministas fueron más allá en la *re-visión* de la misma.

Griselda Pollock¹ hizo un aporte interesante en ese sentido al cuestionar el manejo de los cánones en la cultura y cómo se convirtieron en medidas de valor estético transhistórico en diversas prácticas culturales. El canon determina qué debemos leer, mirar, escuchar y lo que se debe estudiar en las escuelas y universidades y, más aún, instituye los modelos a seguir por los artistas en formación. Sin embargo, en esas legitimaciones no aparecen mujeres y los hombres protagonistas sólo son europeos. La autora impugna esa canonización, particularmente por su estructura selectiva, por su exclusividad racial y sexual y la negación de muchos otros grupos; cuestiona que sólo hable de "hombres blancos en donde las mujeres y la gente de color quedan ignorados".² Las exclusiones de ciertos grupos sociales, culturales y de género hacen que éstos queden sin reconocimiento y sin representaciones propias.

Aparece así la noción de "discurso del Otro" como una respuesta y una necesidad de diferenciar el canon, que si bien es necesaria estratégicamente porque da presencia a lo excluido, tiene la desventaja de reforzar una forma de oposición binaria que sigue privilegiando lo masculino (de raza blanca) como norma dominante frente a lo Otro. En materia de género, la academia feminista se ha abocado a rescatar personajes femeninos para darles un lugar en la Historia y, en la actualidad, dado que todavía se practica la discriminación por género, la pauta a seguir ha sido manifestarse como "discurso del Otro".

■ Reflexiones sobre el concepto de "lo femenino"

Dentro de un contexto de reflexión sobre la feminidad, ubiqué a las mujeres como sujetos sociales que portan una identidad y me pregunté ¿cómo adquirimos una identidad femenina?, ¿es una experiencia aleatoria, aleccionadora o construida?

¹ Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres/ Nueva York, Routledge, 1999, pp. 1-38.

² *Ibid.*, p. 4.

Al buscar un significado del concepto de “lo femenino” me encontré con la conferencia “La feminidad”, de Sigmund Freud; el texto me resultó controvertido dado que en esos avatares masculinos por explicar qué es la mujer el autor apunta: “[...] el psicoanálisis no pretende describir qué es la mujer, sino indagar cómo deviene, cómo se desarrolla la mujer a partir del niño de disposición bisexual”.³ Ese postulado dio origen a la célebre frase de Simone de Beauvoir: “No se nace mujer, se llega a serlo.” En 1949 se publicó en Francia el libro *El segundo sexo*, de la escritora francesa, en el que planteó la idea que la identidad natural queda atrás cuando se asume la identidad cultural (o identidad de género);⁴ es decir, que se llega a *ser* asumiendo “un estilo y una significación corporales culturalmente establecidos”.⁵ Lo anterior nos hace inferir que una criatura al nacer puede identificarse —por su constitución natural/sexual— como un niño/varón o como una niña/hembra y que, posteriormente, se ciernen sobre ambos las características de *lo masculino* y *lo femenino* que los ubican respectivamente a uno como hombre y a otra como mujer. El lenguaje cobra así un papel preponderante para conformarlos: “los informa” y los educa con la carga simbólico-cultural de género que nos ha regido por siglos; puede decirse entonces que su realidad biológica, su ser sexual natural, pasa a un segundo plano mediante el peso significativo del lenguaje que “los informa” sobre lo que deberán ser dentro de un modelo de masculinidad y otro de feminidad. Al parecer, no se nos instruye para convertirnos en seres humanos, sino en dos formas simbólicas estigmatizadas como masculina o femenina. Entender lo femenino a partir de los preceptos freudianos así como lacanianos (“la mujer no existe”), ha despertado inconformidad entre especialistas feministas que cuestionan el andamiaje de dichas teorías, quienes han emprendido además una ardua tarea en la búsqueda de otros planteamientos que justifiquen y den una existencia a la

³ Sigmund Freud, *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, conferencia núm. 33 (1932), *Obras completas*, t. 22, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1976, p. 108.

⁴ El género se define como la construcción cultural de la diferencia sexual.

⁵ Judith Butler, “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault”, en Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG/UNAM/Porrúa, 1997, p. 303.

mujer por sí misma.⁶ Esta dicotomía rige imparcialmente a los individuos; ha sistematizado una lógica de poder creada por la cultura patriarcal que otorga prerrogativas al género masculino. Frente a ello, Luce Irigaray ha destacado la importancia de "dar a lo femenino un lugar en la diferencia entre los sexos".⁷

Estos debates teóricos tienen una traducción en el ámbito de la estética, ya que hay artistas que también cuestionan la identidad impuesta por el pensamiento androcéntrico, así como los arquetipos que las constriñen dentro de un concepto de feminidad en el que ya no se reconocen. La literatura feminista puso en relieve que la creatividad de las mujeres se ha dirigido a trabajar, desde diferentes vertientes, sobre la idea de "el cuerpo como lugar de las representaciones de la feminidad".⁸

Lo femenino en la construcción de la identidad de género puede considerarse como el resultado de la influencia de las prácticas culturales en las que se da una interacción entre los lenguajes culturales y la realidad. Pero también estaría en la experiencia de ser mujer como proceso en el que se amalgaman los hábitos que surgen de la interacción entre los conceptos y símbolos del mundo cultural externo con la toma de conciencia que propicia las diferentes actitudes que cada mujer elige internamente. ¿Deconstruir y reconstruir el género? Gisela Ecker lo escribe con estas palabras: "Aunque sabemos que la 'auténtica' feminidad no puede nunca encontrar una expresión social plena, tenemos que asegurarnos de que hay en el fondo una vaga utopía, una idea no sólo de aquello de lo cual queremos liberarnos sino de aquello hacia lo cual queremos liberarnos."⁹

⁶ En mi tesis *El imaginario femenino en el arte: un estudio a partir del lenguaje visual en la obra de Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*, maestría en Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, 2002, puede consultarse una disertación más amplia sobre el tema.

⁷ Luce Irigaray, citada en Sigrid Weigel, "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, p. 91.

⁸ Sigrid Weigel, *op. cit.*, p. 98.

⁹ Gisela Ecker, *op. cit.*, p. 15.

■ Dar a lo femenino un lugar en la diferencia entre los sexos

María-Milagros Rivera Garretas¹⁰ sostiene que concebir la diferencia femenina es localizar el sentido de las categorías de género y diferencia sexual en quien las piensa y las habla, en quien se piensa y quien se habla, es decir, la decibilidad de la propia experiencia de sí y del mundo. Esto redundaría en la impronta de “dar a la capacidad que el cuerpo de la mujer, el deseo y la palabra femeninas tienen de significarse y de dar sentido al mundo, de elaborar símbolos y significados de y desde sí”.¹¹ Tras una historia injustificable en la que las mujeres quedamos en silencio en tanto otros pensadores pretendían definirnos, se ha hecho necesario crear un lenguaje femenino y un sentido peculiar del mismo para decir lo que queremos decir; elaborar uno o varios discursos para “vestir con palabras el propio cuerpo sexuado, enseñarlo, representarlo con ropaje simbólico propio cortado al gusto de cada una”.¹² La autora llama a esto un acto transgresor y también un camino a la libertad. En este sentido, es necesario que la mujer se haga significativa y significativa en el mundo; pasar de ser objeto pensado a pensamiento pensante. El saberse distinta del hombre —dice la autora— no le basta a la mujer para saberse; por tanto, hay que reelaborar el sentido y el significado que se da al propio *ser mujer*: es “el partir de sí, de lo que cada una tiene en su estar en el mundo, lo que cada una tiene que es primordialmente su experiencia femenina personal”.¹³

Elegir significarse requiere una toma de conciencia en las mujeres para reconocer lo que Luisa Muraro¹⁴ denomina “desorden simbólico”, sobreentendidos y esquemas subyacentes que ha detectado dentro de la filosofía y la cultura que aparecen como señales reveladoras de una rivalidad con la obra y la autoridad de la madre, y que también tienen sus raíces en las teorías psicoanalíticas freudianas, particularmente en lo que se refiere a la peculiar relación

¹⁰ María-Milagros Rivera Garretas, *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, 2ª edición, Barcelona, Icaria, 1998.

¹¹ *Ibid.*, p. 184.

¹² *Ibid.*, p. 193.

¹³ *Ibid.*, p. 204.

¹⁴ Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre*, Madrid, horas y Horas, 1994.

de la niña con su madre, en la cual el amor inicial de la hija está destinado a convertirse en hostilidad y odio para lograr su autonomía como ser independiente. Muraro propone una revolución simbólica, *el orden simbólico de la madre*, que consiste en rescatar la figura materna, en reconocer gratitud hacia ella para poder dar a la mujer el sentido auténtico de sí misma; es construir una cultura femenina como espacio en el que la autoridad mediadora es la mujer, para restituir la experiencia femenina y su posibilidad de autosignificarse. Hacer presente la potencia materna y la genealogía femenina redundaría en ese saber hablar que para la autora quiere decir *traer el mundo al mundo*. La cultura femenina estaría en cada mujer que confiriera autoridad y reconocimiento a la figura simbólica de la madre y, a través de esa palabra enseñada, se explicara y ejerciera como mujer dentro de un mundo significado de antemano.¹⁵

Si bien lo femenino tiene que ver con lo que las mujeres somos en nuestros cuerpos, en la experiencia socialmente construida, en asumir tanto una cultura como una conciencia femeninas, es menester elegir significarse y "explicarse desde una definición de la mujer basada en la compleja noción de que el sujeto femenino es un conjunto de diferencias, no sólo sexuales, raciales, económicas o culturales, sino todas ellas juntas y muchas veces encontradas".¹⁶

■ El cuerpo como lugar de las representaciones de la feminidad

La consigna feminista de la década de 1970, "nuestros cuerpos, nosotras", era una afirmación basada en una *política del cuerpo* que se erigía a partir de asuntos sobre el control de la identidad, reclamar el poder sobre el cuerpo, los cuidados médicos y la regulación del cuerpo femenino, y sobre los modos en que había sido imaginado y simbolizado en la cultura. La literatura feminista lo concibe como lugar de las representaciones de la feminidad y

¹⁵ En la tesis *El imaginario femenino en el arte...*, *op. cit.*, puede consultarse una disertación más amplia sobre el tema.

¹⁶ Teresa de Laurentis, citada en Carmen Ramos Escandón, "El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple", en Carmen Ramos (comp.), *El género en perspectiva*, México, UAM-Iztapalapa, 1991, p. 14.

de los significados de género; de esta forma, ocurre una transformación del mismo, de un cuerpo natural a un cuerpo aculturado, que predispone ideológicamente a la esencialización de la *feminidad* y de la *masculinidad*, un problema conceptual que genera formas arquetípicas de “lo propio de la mujer” y “lo propio del hombre”, una lógica de poder donde la cultura ha destinado un rango inferior tanto a las mujeres como a lo que se considera *femenino*. Al respecto, Pierre Bourdieu destaca: “[...] la forma paradigmática de violencia simbólica es la lógica de dominación de género”.¹⁷ Con ello se confirma que las mujeres han sido investidas de una función simbólica y que son forzadas continuamente a preservarla dentro de la lógica de género. En este sentido, las mujeres transitan en la empresa de una lucha simbólica que cuestiona y denuncia, que intenta desarticular o subvertir los fundamentos de esa estructura que representa y hace de ellas un estereotipo social o cultural elaborado y sistematizado por el imaginario sociosimbólico masculino. Frente a ello, Judith Butler propone el género como *acto diario de reconstrucción e interpretación* y exhorta a las mujeres a distinguir entre el *ser* sus cuerpos y *existir* sus cuerpos, en tanto vivirlos como proyectos o portadores de significados creados.¹⁸

El cuerpo ha tenido un papel preponderante en el imaginario femenino dentro de la plástica mexicana contemporánea, trabajado en ciertos casos con la finalidad de denunciar los mitos y fantasías que el imaginario masculino tanto ha glosado sobre el mismo, y en otros con el propósito de reconstruir una imagen con una racionalidad y emotividad de pertenencia femenina. En la medida en que el cuerpo es el lugar en el que se resignifica el género porque porta sus significados en tanto cómo se vive y cómo se representa en la cultura, las artistas que aquí se toman como objeto de estudio son un ejemplo de la creación de nuevas formas culturales, porque en sus obras lo aluden directa o indirecta-

¹⁷ Tomado de Marta Lamas, “Sexualidad y género: la voluntad de saber feminista”, en Ivonne Szasz y Susana Lerner (comps.), *Sexualidades en México, algunas aproximaciones desde la perspectiva de las ciencias sociales*, México, El Colegio de México, 1998, p. 55. Bourdieu define el concepto de violencia simbólica como aquella que se ejerce sobre un agente social con su complicidad o consentimiento.

¹⁸ Judith Butler, *op. cit.*, pp. 303-326.

mente y le confieren características íntimas al exponer cómo lo viven, permitiéndose expresar y expresarse a partir de él como proyectos de reconstitución de su imagen.

■ Sobre el imaginario

Jacques Aumont sostiene que la imagen es un fenómeno ligado a la imaginación que tiene, entre otras propiedades, la cualidad de pertenecer al campo de lo simbólico y, por tanto, se sitúa como mediación entre el espectador y la realidad: "En todos sus modos de relación con lo real y con sus funciones, la imagen depende, en su conjunto, de la esfera de lo simbólico (campo de las producciones socializadas, utilizables en virtud de las convenciones que rigen las relaciones interindividuales)."¹⁹ Desde un enfoque psicoanalítico subraya "la estrecha relación entre inconsciente e imagen: la imagen 'contiene' algo de inconsciente, de primario, que puede analizarse; inversamente, el inconsciente 'contiene' imagen, representaciones".²⁰ También describe lo imaginario, en el sentido habitual de la palabra, como "el patrimonio de la imaginación, entendida como facultad creativa, productora de imágenes interiores eventualmente exteriorizables".²¹ Además, toma el sentido que le ha dado la teoría lacaniana: "La noción de imaginario remite primero a la relación del sujeto con sus identificaciones formadoras [...] y segundo a la relación del sujeto con lo real, cuya característica es la de ser ilusorio [...] las formaciones imaginarias del sujeto son imágenes, no sólo en el sentido de que son intermediarias, sustitutas, sino también en el sentido de que se encarnan eventualmente en imágenes materiales".²² Aplicar estas definiciones al término *imaginario femenino* ayuda a entender que refiere a las representaciones, significantes e identificaciones que, como imágenes interpuestas entre las artistas y "sus realidades", atañen a sus procesos racionales, emotivos e inconscientes sobre su experiencia de ser mujer y ser artista. La transferencia de sus "imágenes interiores", al tomar apariencia en sus obras como

¹⁹ Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992, p. 85.

²⁰ *Ibid.*, p. 123.

²¹ *Ibid.*, p. 125.

²² *Idem.*

“imágenes materiales”, podría permitirnos atribuir *lo femenino* a esas formaciones imaginarias.

Por otro lado, en el ámbito social el imaginario se entiende como “un espacio simbólico definido por la imaginación y determinante en la construcción de la autoimagen de cada persona: nuestra conciencia está habitada por el discurso social”.²³ El cuerpo, como primera evidencia incontrovertible de la diferencia sexual, es el receptáculo principal de esa diferencia “que es simbolizada y, al ser asumida por el sujeto, produce un imaginario con una eficacia política contundente: las concepciones sociales y culturales sobre la masculinidad y la feminidad; [así] el sujeto social *es* producido por las representaciones simbólicas”.²⁴

De esta manera, el imaginario conjuga tanto las imágenes originadas de las formaciones inconscientes como de los discursos socioculturales, para construir un sujeto/mujer/artista cuya autoimagen no sólo la identifica en su vida cotidiana sino también dentro de su quehacer plástico al transformarla en metáforas de sí misma.

■ Sobre el imaginario femenino en el arte

Existen trabajos realizados en los años setenta por autoras feministas especialistas en arte que recogieron observaciones sobre la producción de mujeres (feministas también) y que describen las constantes peculiares que podían detectar y calificar como *femeninas* a partir de propuestas plásticas estratégicas. Esas observaciones son reconsideradas ante las nuevas ofertas estéticas, pero su valor radica en que han propiciado, ante todo, la voluntad de acercarse a las obras con una visión diferente.

Por ejemplo, Arlene Raven²⁵ resaltó la importancia de explorar la experiencia individual y colectiva para internarse en la polémica de la existencia de

²³ Marta Lamas, “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría ‘género’”, en *El género: la construcción cultural...*, op. cit., p. 340.

²⁴ *Ibid.*, p. 343.

²⁵ Arlene Raven, “Feminist Education: A Vision of Community and Women’s Culture”, en Judy Loeb (ed.), *Feminist Collage*, Nueva York, Teachers College, Columbia University, 1979, pp. 254-259.

un arte de mujeres, un arte feminista y un arte femenino. Desde la postura feminista se considera que la naturaleza del arte femenino está en la propia experiencia transformada en creación expresiva, que la función del arte está relacionada con su capacidad de crear conciencia, con la invitación al diálogo y a la transformación de la cultura. Así, el arte dentro del contexto feminista ha tenido un especial vínculo con lo personal, con los pensamientos y la vida de cada mujer, que establece conexiones con la experiencia de otras mujeres.

Por su parte, Lucy Lippard²⁶ señaló que el paulatino despliegue del movimiento de mujeres trajo consigo reiteradas propuestas de un arte autobiográfico: la toma de conciencia y el cambio de comportamiento proclamado por el feminismo incidió directamente en la postura personal de algunas artistas para verse reflejado en el arte como autorreferencialidad. El feminismo o la autoconciencia de lo femenino ha abierto caminos tentativos para crear un nuevo contexto dentro del cual poder reflexionar sobre el arte de mujeres. Sin embargo, no todas las artistas se ven motivadas a impugnar los axiomas tradicionales del arte y de la cultura, y mantienen estilos y formas convencionales. Lippard encontró que las feministas eligieron fundamentalmente la imaginería sexual o erótica como incentivo de trabajo, donde tiene lugar la iconografía vaginal así como el lenguaje del cuerpo femenino y el embarazo, pero subvirtiendo la codificación cultural que ha tenido en la tradición; otras optaron por una dirección realista o conceptual y acudieron a experiencias femeninas que tienen que ver con el nacimiento, la maternidad, la imaginería hogareña, la sangre menstrual, la autobiografía o las raíces familiares. Se dieron ciertas vertientes que se inclinaron por el uso de imágenes orgánicas como metáforas de vida; también aquellas con sentido intimista con miras a extrovertir diversos aspectos que les atañían como mujeres, y otras más que postularon preponderantemente contenidos políticos. En ello se apreciaban señales de una cultura femenina en potencia y la posibilidad de cambiar poco a poco los valores de la tradición.

Es comprensible que la sexualidad esté destinada a ser un factor predominante en su labor, porque es el resultado de la inconformidad ante la

²⁶ Lucy R. Lippard, *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*, Nueva York, E. P. Dutton, 1976, pp. 1-11.

violencia simbólica ejercida por el imaginario masculino en el uso cultural irrestricto de la imagen de la mujer como objeto sexual y mercantil. Al haber adquirido mayor conciencia de su cuerpo como algo propio, la imagine-ría sexual femenina se manifiesta con una visión diferente, una suerte de aventura interpretativa sobre la autodeterminación de *ser mujer-cuerpo* y de conceptualizar lo sexual desde la propia experiencia femenina. Años atrás, Linda Nochlin ya había considerado que el imaginario femenino no podía reducirse a una imagen, una iconografía o un tema para hacerlo específico de la mujer; debía pensarse, más bien, como una manera de acercarse a la experiencia y como algo que tenía que ser inventado.²⁷

A partir de esos argumentos, estimo relevante observar y analizar lo que hacen las mujeres en el arte, con independencia que tengan o no una postura feminista, porque al revisar con atención esa producción se puede dar seguimiento al proceso que intenta forjar un nuevo concepto de feminidad. La conciencia feminista o una nueva conciencia femenina seguirán trazando su propio cauce y se manifestarán de muy diversas formas en el arte acorde con la situación sociocultural en que cada una se desenvuelva. Escudriñar en el mundo de lo que se está haciendo e inventando en la plástica contemporánea es concurrir a un universo de múltiples imaginarios, y al aproximarnos habrá que intentar definirlos de acuerdo con cada mujer-artista que los proyecta.

■ En torno a la feminización del arte

En el campo de las representaciones visuales se ha hecho necesario acuñar términos que ayuden a precisar las diversas formas expresivas que surgen desde un individuo concreto, de un grupo constituido como tal, de un lugar específico o de un periodo histórico determinado. Los términos son aplicados para facilitar su estudio, para reconocer sus características, para ser identificados, en fin, para ubicar en la medida de lo posible la pluralidad que cabe dentro de un solo concepto: el arte.

Las artes plásticas o artes visuales contienen en sí diversas disciplinas (como son pintura, escultura, gráfica, fotografía, etcétera), y a su vez cada una de ellas implica diferentes técnicas de procedimiento; disciplinas y técnicas se

²⁷ Linda Nochlin, citada en Lucy R. Lippard, *From the Center ...*, op. cit., pp. 80-89.

ven catalogadas por los estilos que las caracterizan (academicismo, clasicismo, realismo, abstraccionismo, surrealismo, entre muchos otros) cuya complejidad, adquirida principalmente a lo largo del siglo XX, ha forzado a desdibujar los límites entre cada término interrelacionando uno con otro, o bien articulando prefijos para que, por ejemplo, un neorrealismo (o nuevo realismo) se distinga de su influencia original, el realismo, dado que uno y otro corresponden a diferentes momentos históricos, a distintas intenciones expresivas. Pero dentro de la historia del arte, incluyendo las vanguardias y el posmodernismo de fines del siglo pasado, no se había adscrito a ninguna tendencia o estilo la determinación de sexo ni la de género.

La polémica en México de si el arte tiene sexo o no es relativamente reciente, a partir de unas cuantas décadas atrás, y se hizo evidente al aparecer en la fortuna crítica el uso de asignaciones como *arte de mujeres*, *arte femenino* y *arte feminista*, para concluir en un término de aparente simplificación: *la feminización del arte*. ¿Qué sentido tenía esta nueva expresión en la literatura crítica de arte?

Una primera reflexión me llevó a plantear: si existe la feminización del arte, ¿también se podría hacer referencia a la masculinización del arte? Pero no, al parecer aún no se habla de ello seguramente porque siempre se le consideró un ámbito de pertenencia masculina. Como un ejercicio reflexivo sobre el término, pondré el siguiente ejemplo: hablar de feminización de la pobreza y feminización del trabajo sugiere que en el primer caso hay un incremento numérico de mujeres a quienes agobia la pobreza y, en el segundo, se trata de cantidad o bien de asignación de género a determinadas labores que son realizadas sólo por mujeres. En materia de arte resulta un poco más complicado. Feminización del arte no se refiere simplemente al incremento participativo de mujeres y mucho menos a que éste sea pensado como un trabajo de acceso exclusivo para ellas porque, como se sabe, el arte se ha visto como un escenario en que los hombres han sido los protagonistas principales. La feminización en este caso debía implicar algo más sustancial: ¿el contenido?, ¿las propuestas temáticas o técnicas?, ¿tiene algo que ver con la traducción en imágenes de una nueva conciencia femenina?

Si se toma en consideración que en décadas recientes la producción estética de algunas mujeres ha recurrido a temáticas sobre la exploración de

sus mundos íntimos y de su sexualidad entendida como una reinterpretación de su imagen cultural, o bien a reflexiones sobre su condición de mujer así como en torno a los mitos y arquetipos que concibieron su feminidad, es factible pensar que intentan forjarse respuestas a la pregunta ¿qué es ser mujer? y redefinir su identidad desde una óptica propia. Las mujeres que queremos saber desde nosotras mismas y no desde lo que nos han hecho ser a partir de definiciones ajenas. Qué es ser mujer y cómo se concibe la feminidad desde otra visión requiere la premisa de que el mismo sujeto implicado construya conceptos específicos de sí y los exprese mediante la palabra, la escritura o las imágenes. Este tratar de explicarnos a nosotras mismas, de significarnos y de crear discursos alternativos para nombrarnos e identificarnos, podría ser el sentido que encierra el término *feminización*, evidente en el arte feminista y quizá puesto entre líneas en aquel que sólo es distinguido como femenino o de mujeres.

¿El término feminización del arte fue concebido para revalorizar el acto estético femenino? Si la respuesta es afirmativa, quiere decir que su especificidad se reconoce en la corriente cultural, en las experimentaciones técnicas y en las ofertas estéticas vanguardistas y, de ser así, se puede entonces negar la neutralidad de la imagen. Pero también es posible decir que existe una voluntaria feminización del arte que contiene en sus simientes un espíritu crítico, un esfuerzo por dignificar la existencia de las mujeres y por encontrar con recursos propios los significados de la feminidad. Y aquí llegamos al punto de advertir que ese nuevo término no sólo tiene que ver con la creación sino que también incluye, y de manera importante, la teorización; es decir, hacer objetos y literatura crítica desde una posición inédita, con una visión nueva, alternativa: la visión femenina. Así, la feminización del arte sería preponderantemente la adopción de una nueva actitud, tanto desde el lugar en que se producen los objetos como desde donde se genera el conocimiento, para su mejor apreciación.

De esta forma, la construcción e interpretación del imaginario femenino en el arte se puede considerar como un discurso plástico particular en el que temas, iconografía, signos y símbolos tienen una consonancia peculiar si el sujeto creador es mujer, cuyas características se verán marcadas por su contexto histórico y social, y de manera especial si ha asumido una concien-

cia de género. Además, se debe tomar en cuenta la certeza de la pluralidad de significados entre las artistas, porque cada una atraviesa un proceso personal que la lleva por diversos caminos a su especificidad, a elaborar sus propios conceptos sobre la feminidad para vivirla en su cuerpo y entenderse como mujeres que se construyen a partir de sus propias certidumbres o incertidumbres. Esos discursos plásticos, simbólica y temáticamente y en tanto imaginarios, cabrían como una suerte de inventarios e invenciones (como descubrimientos) que bien pueden coincidir o discrepar entre sí. Y en eso estriba su valor, en la diversidad, porque en su conjunto son los elementos forjadores de nuestra cultura, los argumentos de nuestra historia y los eslabones que hay que engarzar para fraguar nuestra genealogía.

W
K
B
T
R

W
O
B
A
F
E
S

R
L
P
E
Y

RE
W
K
A
M

ES
E
L
A
R
O
M

Y
E
P
P
R



Blank white page with a vertical line on the left side.

33

MÓNICA MAYER



RE
E
Y
A
M

Trazar la trayectoria artística de Mónica Mayer, quien ha alternado la producción plástica, la reseña de arte y la difusión del arte de las mujeres, del *performance* y de la electrografía, implica hacer un recorrido por la reciente historia del arte feminista en México, porque es pionera en ello y porque no se puede desligar la influencia recíproca entre esa historia y la producción individual o grupal de la artista.

Mayer nació el 16 de marzo de 1954 en la ciudad de México, estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y en 1980 obtuvo la maestría en Sociología del Arte en la Universidad de Goddard en Estados Unidos. Sus artículos han sido publicados en revistas como *fem*, *Poliéster*, *Mundo Celular* y *Comunicación Visual*, entre otras; también ha colaborado en libros de texto de educación artística de la Secretaría de Educación Pública y desde 1988 escribe para la sección cultural del periódico *El Universal*; de 1992 a 1994 se desempeñó como crítica para el programa Art's Beat en Núcleo Radio Mil. Asimismo, ha organizado exposiciones en México y en el extranjero, que incluyen muestras de arte no objetual (videos, instalaciones y *performances*) individuales y colectivas y ha impartido talleres de arte y arte feminista en la ENAP, en la Universidad Iberoamericana, en el Centro Nacional de las Artes y en el Woman's Building de Los Ángeles, California, entre otros. Ha sido conferencista, participado en mesas redondas y en presentaciones de libros; ha dictado conferencias y conferencias-eventos sobre arte contemporáneo mexicano, mujeres artistas y arte feminista en México, Estados Unidos y diversos países de Europa.

Junto con la artista Maris Bustamante fundó en 1983 el primer grupo de arte feminista mexicano al que llamaron Polvo de Gallina Negra, el cual, durante su existencia hasta 1993, presentó diversas acciones plásticas frente a público o a través de medios de comunicación, además de impartir conferencias-eventos sobre la mujer y el arte. Fue miembro del Salón de la Plástica Mexicana. Con Víctor Lerma (su esposo) creó la galería de autor Pinto mi Raya en 1992 y desde mayo de 1991 se han dedicado a conformar un archivo de crítica sobre artes visuales mediante el cual prestan servicios hemerográficos especializados. Entre los reconocimientos a que se ha hecho acreedora están el premio al mejor cartel de la ENAP en 1976, tercer lugar en la Sección

de Pintura del XIII Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas en 1978 y una mención de honor en el Concurso Nacional de Arte Joven de Aguascalientes en 1982; también se ha desempeñado como jurado en concursos artísticos del país.

Mónica Mayer se reconoce como artista feminista, identificación que pocas creadoras aceptan públicamente. Asumió tal postura desde su inicio profesional, en la década de 1970, al trabar conocimiento del movimiento de liberación de la mujer; su toma de conciencia fue inmediata al percatarse de los problemas del sexismo en la sociedad, por lo que decidió sumarse a las causas del feminismo en México con la finalidad de integrar sus preocupaciones políticas a las artísticas. Al entrar en contacto con grupos feministas participó en manifestaciones y reuniones; colaboró en la exposición de 1977 presentada paralelamente al Primer Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación sobre la Mujer, organizada por Alaíde Foppa, Silvia Pandolfi y Raquel Tibol; más tarde se unió al grupo de cine encabezado por Rosa Marta Fernández y tomó parte en la investigación para la película *Rompiendo el silencio*, sobre el tema de la violación de las mujeres.

En esa época algunas productoras intentaron formar un grupo feminista de artistas, pero no lograron concretar el proyecto; no obstante, consiguieron reconocer inquietudes similares para organizar exposiciones con una perspectiva particular, lo que dio lugar a que surgieran las primeras propuestas de arte feminista en México. La muestra *Collage íntimo*, presentada en la Casa del Lago de la UNAM en 1977, en la que participaron Rosalba Huerta, Lucila Santiago y Mónica Mayer, reunió obra realizada a partir de su experiencia como mujeres, particularmente sobre la sexualidad, tema que les motivaba de manera especial en esos momentos. Mayer usó fotografías tomadas por ella misma, telas y diversos objetos, elementos adheridos que en su conjunto formaban pequeños escenarios; al utilizar una iconografía reiterativa de falos y vaginas (fotografías tomadas de cuerpos desnudos) llegó a despertar polémica y escándalo en su tiempo. Por ejemplo, la obra *A veces me dan miedo mis pensamientos, mis fantasías*, de 1976 (FIGURA 1), es un cuadro cubierto por un par de cortinas que ocultan púdicamente su contenido, tal vez porque se trataba de los “atrevidos pensamientos y fantasías femeninas” concretadas en las fotografías de un pene y un pubis, imágenes que parecen desprenderse

de la cabeza de una mujer, de su mente que juega con la imaginación o con la evocación de la experiencia de ciertos placeres (¿fantasías “inmorales” del imaginario femenino?). En ese mismo año, en la exhibición titulada *Individual* que tuvo lugar en el Taller Cultural San Jacinto, en la ciudad de México, la artista mostró tapices o fragmentos tejidos con gancho adheridos al cuadro; tenía el propósito de presentar en los espacios ocupados por el llamado “arte culto” esta forma de producción adjudicada al ámbito femenino. Se trataba de composiciones abstractas, una propuesta formal basada principalmente en el uso de utensilios cotidianos, sin la presencia iconográfica de la mujer; la referencialidad estribaba en la alusión femenina de este tipo de labor doméstica. En 1978 se llevó a cabo la *Muestra colectiva feminista*, en la Galería Contraste, que convocó específicamente a las productoras que se consideraran feministas, así como también la exhibición *Lo normal*, en la Casa de la Juventud de la colonia Guadalupe Tepeyac, en la capital del país, donde se presentó obra de contenido feminista en torno al rol asignado a las mujeres (cabe mencionar que en este caso muchas de las participantes no se asumían como feministas). En ese mismo año, Mayer ingresó al Feminist Studio Workshop en el Woman’s Building de Los Ángeles, estancia que la enriqueció en experiencias y aprendizajes al lado de personalidades como Suzanne Lacy. A partir de su tesis para obtener el grado de maestra, realizó la obra de arte conceptual *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas*, proyecto que consistió en un intercambio de experiencias entre productoras estadounidenses y mexicanas mediante conferencias y talleres. La documentación de este proyecto se incluyó en la exposición *Künstlerinnen Aus Mexico* en Berlín, en la que colaboraron Magali Lara y Emma Cecilia García; también se exhibió en el Instituto Goethe de México y posteriormente recorrió varios países europeos.

En 1980 Mayer expuso *Silencios, vírgenes y otros temas feministas* en el Instituto Anglo-Mexicano de Cultura, trabajos que llevó a cabo a su regreso de Estados Unidos. La muestra estaba compuesta por la *Serie de nubes*, motivada por la muerte reciente de su madre, y por la *Serie de vírgenes*, que incluía un conjunto de dibujos y otras obras conceptuales a partir de fotografías de la Virgen de la Dolorosa tomadas en una iglesia de Oaxaca. Los dibujos, realizados con tinta y lápiz sobre papel de arroz, parecen diferentes versiones

de una misma composición: mujeres desnudas estilizadas cuyo atuendo y aureola, ambos propios de un icono religioso, asemejan un falo erecto con testículos, como en la obra *Our shy lady. Nuestra señora de la timidez*, de 1978 (FIGURA 2). En las que utilizó el icono de la Virgen de la Dolorosa, realizadas con diversas imágenes en fotocopia para desarrollar un concepto sobre la violación y el patriarcado, resultaron más controversiales, incluso hasta censuradas. Por ejemplo, *Rape*, del mismo año (FIGURA 3), incomodó por la interacción de sus símbolos: consta de dos imágenes de la Virgen pegadas a una caja de limosnas, cuyo rostro está marcado por una cruz cristiana en color rojo, los cuatro extremos de ésta se continúan para formar una suástica nazi y al pie de cada una la palabra en inglés *rape* (violación); la obra parece un espacio fracturado que llega a desmoronarse, como se aprecia en la parte inferior. La artista argumentó: “Lo que yo quería decir era que el que tratan a la mujer como Virgen o como prostituta eran ambas iguales violaciones, pero la imagen y la palabra juntas resultaron un asunto muy agresivo para algunos, por lo que fue inevitable la censura.”²⁸ Araceli Barbosa escribió: “En su enérgico discurso feminista, Mayer arremete contra el arquetipo de la Virgen, para cuestionar los valores teológicos-patriarcales del cristianismo, que exaltan a la mujer sufrida y desexualizada, transgrediendo así el tabú religioso de que los iconos sagrados son intocables e incuestionables.”²⁹

A partir de esa exposición, Mayer declaró: “Considero que mi trabajo tiene un contenido claramente político en contra del sexismo y, además, pienso que representa una contribución para empezar a crear una cultura propiamente feminista”, que definía como la “participación plena de las mujeres como mujeres, conscientemente. Significa crear imágenes positivas de la mujer; hablar de temas que han sido olvidados por completo, como por ejemplo nuestra sexualidad.”³⁰

²⁸ Mónica Mayer, entrevista realizada para la presente investigación, México, D. F., 4 de octubre de 2001.

²⁹ Araceli Barbosa, “El discurso de género en las artes visuales, una nueva expresión de la cultura femenina”, *Triple Jornada, La Jornada*, México, 5 de marzo de 2001, p. 2.

³⁰ Eli Bartra, “Silencios, vírgenes y otros temas feministas; exposición de Mónica Mayer”, *Unomásuno*, México, 3 de noviembre de 1980.

En 1981 realizó una gira por varios países de Europa en compañía de Víctor Lerma para impartir conferencias sobre arte político contemporáneo mexicano, arte feminista y artistas mexicanas. Asimismo, por ese entonces se organizaron reuniones entre varias artistas con el propósito de integrar un grupo de arte de mujeres, después de haber participado en algunos proyectos, como una instalación colectiva en diciembre de 1982 para el Foro de la Mujer en el Festival de Oposición, en la cual Magali Lara, Rowena Morales, Maris Bustamante, Adriana Slemenson y Mónica Mayer realizaron una serie de camas con el fin de abordar los roles sexuales tradicionales, así como los videos para la muestra de Morales *Cartas a esa monja* en el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil de la ciudad de México, en los que participaron Magali Lara, Silvia Orozco, Carmen Boullosa y Mónica Mayer.

El trabajo colectivo propició diversas iniciativas para crear grupos de arte feminista, los cuales hicieron aparición a partir de 1983. Tlacuilas y Retrateras se organizó dentro del taller que impartía Mayer en el posgrado de la ENAP, con la participación de Ana Victoria Jiménez, Karen Cordero, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Nicola Coleby, Consuelo Almeda y Marcela Ramírez; en Bio-Arte se reunieron Nunik Sauret, Roselle Faure, Rose Van Lengen, Guadalupe García y Laita; Polvo de Gallina Negra intentó congregar a varias artistas, pero al no coincidir todas con los propósitos del proyecto, sólo quedó conformado por dos integrantes: Mayer y Bustamante. Tlacuilas y Retrateras, en el corto lapso de su duración, en 1984 presentó como primer proyecto *La fiesta de quince años*, acompañado de una exposición en la que intervinieron cerca de treinta mujeres y un hombre, Nahum B. Zenil; en ella se revaloró la temática del ritual femenino de los quince años y se mostraron diversos tipos de propuestas estéticas basadas en el *kitsch*, una modalidad que poco más tarde aparecería con frecuencia entre algunas vertientes del arte mexicano de los años ochenta del siglo pasado. Entre los *performances* que se realizaron, Bio-Arte presentó *Nacida entre mujeres*, propuesta grupal con obras que tenían que ver con los cambios biológicos de la mujer; Polvo de Gallina Negra ofreció una sátira de las relaciones de pareja con Rubén Valencia y Víctor Lerma (esposos de Bustamante y Mayer, respectivamente) que llamaron *Las ilusiones y las perversiones*, y el *performance Tres recetas del grupo Polvo de Gallina Negra*.

Para Mónica Mayer:

La época de oro del arte feminista en México fue a principios de los ochenta, tanto así que hasta la revista *fem* dedicó un número a la mujer en el arte (“La mujer en el arte”, *fem*, vol. IX, núm. 33, abril-mayo, 1984). Para mí fue un momento muy importante porque algo que siempre me ha preocupado es la falta de comunicación entre el feminismo político o académico y el arte feminista. Estoy convencida de que una de las grandes debilidades del arte feminista mexicano ha sido no encontrar su público natural entre las feministas. O nosotras no hemos sabido cómo responder a sus necesidades o ellas no han entendido que nuestros planteamientos no sólo son políticos sino primordialmente artísticos.³¹

Las actividades que realizaba el grupo Polvo de Gallina Negra tenían que ver con un proceso de revaloración y defensa del trabajo propio y del de otras mujeres, es decir, que éste no fuera invisible. Sus propuestas artísticas tenían como finalidad aportar algo al ámbito cultural del país, empleando soportes no tradicionales y presentando eventos plásticos a través de los cuales rescataban temáticas femeninas, que mostraban además la dificultad que implica para las artistas conjugar la actividad profesional con el trabajo doméstico.

Ambas creadoras, como grupo, comenzaron a organizar otros eventos: los *performances* *El respeto al derecho al cuerpo ajeno es la paz* en la marcha contra la violación de las mujeres el 7 de octubre de 1983 en el Hemiciclo a Juárez, *Las mujeres artistas o se solicita esposa* en 1984 en la Biblioteca México y las presentaciones en *La fiesta de quince años*. *Las mujeres artistas o se solicita esposa* se convirtió en una serie de treinta conferencias que impartieron en diversas instituciones educativas en el Estado de México; los temas se referían al uso sexista de la mujer en los medios de comunicación y en el arte, a la participación de la mujer en la historia del arte y a tópicos feministas a partir de imágenes de obras de artistas mexicanas contemporáneas.

³¹ Mónica Mayer, “De la vida y el arte como feminista”, *N-Paradoxa* (revista electrónica), núm 8, Inglaterra, noviembre 1998. <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/mayer.htm>

En 1987 el grupo realizó un trabajo que se desarrolló a lo largo de varios meses: *¡Madres!*, proyecto visual (obra conceptual o de proceso) cuyas características eran la intencionalidad de una propuesta política y borrar límites entre lo que se consideraba o no arte, así como una manera de integrar el arte y la maternidad (ambas creadoras estaban embarazadas). Se incluyeron envíos de arte correo a la comunidad artística y a la prensa que tocaban aspectos de la maternidad; se organizó el concurso Carta a mi madre, y una velada en la que se leyeron poemas sobre la maternidad (entre las exponentes se encontraban Carmen Boullosa y Perla Schwartz); asimismo, se presentaron *performances* en el Museo Carrillo Gil, la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (La Esmeralda) y la Universidad Autónoma Metropolitana, y otros más en los medios de comunicación. El proyecto concluyó con la exposición individual de Mayer, *Novela rosa o me agarró el arquetipo*, en el Museo Carrillo Gil en el mismo año. Posteriormente, el grupo continuó ofreciendo conferencias y presentando *performances* hasta su desaparición en 1993. En *Novela rosa...* Mayer trabajó el tema de la maternidad basada en circunstancias particulares:

[...] la maternidad fue para mí una experiencia muy fuerte. Mi mamá murió en 1980 y Adán, mi primer hijo, nació en 1981, por lo que experimenté un cambio de generación muy fuerte. Además, el sentir que una es absolutamente responsable de una criatura, el verme reflejada reviviendo mis propias etapas, revivir ese nivel de indefensión que tiene un bebé, si no le das de comer se muere; la mamá realmente implica la vida y la muerte. Fue pensar en todo esto y al entrar en la depresión posparto me dediqué a trabajar porque es mi manera de ver qué es lo que está pasando y por dónde.³²

A partir de estas vivencias se dedicó a estudiar los conceptos construidos alrededor del arquetipo de la madre, a reflexionar sobre la influencia de estereotipos sociales como “la Virgen”, “la madre abnegada” o “la madre desnaturalizada” y a analizar los significados emocionales y culturales de esta experiencia. Así, las obras giraron en torno a lo que estaba viviendo y a los

³² Mónica Mayer, entrevista, 4 de octubre de 2001.

resultados de su investigación al respecto; otra circunstancia que consideró pertinente incluir fue lo que ello implica en la cotidianidad de muchas mujeres que, en su caso, lo traducían como la “triple jornada de la artista”, es decir, desempeñarse como asalariada, artista y ama de casa, lo que significa una fragmentación individual, de espacios y de tiempos, al tratar de asumir a un mismo tiempo estos roles. Comenzó a usar su imagen, tomada de diversas fotografías, como uno de los personajes centrales de sus obras, un recurso reiterativo en su producción posterior. De esta manera, la exposición resultó una especie de narración de lo que puede ser la cotidianidad de una mujer, de esa experiencia de todos los días al intentar cumplir con la responsabilidad materna y proseguir con una vocación profesional, ambas identidades propias que parecen amenazarse una a la otra. *Novela rosa...* contenía catorce series o capítulos basados en dibujos elaborados sobre papel filtro con grafito, tinta, acuarela, lápices de colores, fotocopias y transferencias de fotocopias, y sus protagonistas eran serpientes, caballos, casas, caminos, montañas, mesas, sillas, enseres domésticos, tanques de guerra, pistolas, esqueletos, vírgenes; la propia artista, su abuela, sus hijos:

Este relato tiene algunas características específicas: es simbólico, en él alternan el humor blanco y el humor negro; por momentos es prolijamente racionalista o, por el contrario, se vuelve esotérico, introspectivo, melancólico, confuso, angustiante, hiperbólico, reiterativo [...] no es fruto de certezas o dogmas, sino resultado de dudas, cuestionamientos y vacilaciones [...].³³

Mayer utilizó su imagen para hacerla interactuar con figuras de contenido fálico, como la serpiente y el caballo, o sillas y mesas de madera que desde las pautas psicoanalíticas tendrían una connotación sexual: ¿sigue siendo la mujer que se asusta de sus propias fantasías o las asume como una realidad? (FIGURA 4). Pero las sillas y las mesas son también elementos que tienden a asociarse con el ámbito del hogar —lo femenino— lugar en el que ella ha quedado anclada ante su condición materna; la artista ha frag-

³³ Raquel Tibol, “Mónica Mayer interioriza su feminismo”, *Proceso*, núm. 568, México, 21 de septiembre de 1987, p. 51.

mentado su identidad entre la mujer sexual y la madre a la cual se le podría atribuir ahora también el rol de Virgen, “sufrida y abnegada” por su nueva responsabilidad frente a las necesidades de los otros. Mayer asocia madre-Virgen como dispensadora de vida; sin embargo, incluye a veces esqueletos —la muerte— como un juego de imágenes que simbólicamente posicionan a una madre con la facultad de dar vida pero también de destruirla. Raquel Tibol definió el trabajo de Mayer como narrativa visual, una de las corrientes de la estética posconceptual en la que se da una estructura plástica secuencial además de usar la verbalización, es decir, la sustitución de una representación formal por una palabra escrita. En estas obras, las palabras tienen una carga emotiva y simbólica especial: *mi vientre, sola, sangre, celos, cuchillo, lágrimas, derrumbe, jaula, sábanas, nube, sal, estufa, perros...* que tienden a sugerir significados más allá de las imágenes, a reforzarlas o a crear un complejo conceptual que hay que descifrar:

[...] sus imágenes emergen de un despliegue de ideas no representadas, bocetadas a veces, diseñadas por momentos, incitando siempre a 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.³⁴

Las características recurrentes del formato de su obra han sido los polípticos o series que en su conjunto crean una obra global en la que utiliza, básicamente, dibujo y gráfica experimental; este tipo de producción tiene como soporte el papel, son dibujos trabajados en técnicas mixtas o bien gráficas intervenidas, cuyos antecedentes datan de los años setenta cuando la artista ya utilizaba el fax o la fotocopia. Electrografía (propuestas gráficas que recurren a herramientas electrónicas como el fax, la computadora y la fotocopidora) es una técnica que ha utilizado a lo largo de su trayectoria, la cual le ha permitido experimentar con materiales y herramientas novedosas. Esto le ha llevado a un constante interés en la búsqueda de nuevas técnicas de creación estética y, al

³⁴ *Ibid.*, p. 52

mismo tiempo, el imperativo de la difusión de este tipo de producción a la que acuden numerosos artistas, ya que ha tenido poca atención y recepción por parte de las instituciones. Otra vertiente es la obra no objetual, *performance* u obra de proceso, con la cual pretende tener influencia directa en la sociedad, sobre todo en temas relacionados con la situación social de la mujer. En ambos casos, se ha tratado de propuestas conceptuales, trabajos desarrollados a partir de ideas o temas que son planteamientos reflexivos y críticos. Su obra bidimensional ha sido catalogada dentro de los estilos de la narrativa visual, del posconceptualismo y, más recientemente, del deconstructivismo; al respecto, Mayer ha dicho simplemente que identifica su trabajo con la artesanía y con un arte feminista por la temática y los planteamientos que realiza, así como por la concepción de la realidad que presenta.³⁵

Ha tratado, entre otros temas, la violencia y el patriarcado, como en el caso de la exposición *Completamente diferentes pero juntos* (muestra conjunta con Víctor Lerma, en la cual la obra de los dos artistas no tiene relación entre sí) de 1988 en la Casa de la Cultura Hipódromo en la ciudad de México; su trabajo se basó en elementos alusivos a la guerra, como tanques y pistolas que, manejados con su personal estilo conceptual, le servían para contraponer lo femenino con lo patriarcal; además, la muerte se mantenía como una constante, una manera de dar continuidad a sus reflexiones sobre el ciclo de vida y muerte que había iniciado en la exposición anterior. En 1989 presentó *Imagen de la mujer en el arte* en la Escuela Nacional de Estudios Profesionales-Iztacala, temática que ha desarrollado constantemente no sólo en obra bidimensional sino también en artículos publicados e incluso como conferencista.

El tema de la maternidad se reforzó con el nacimiento de su hija Yuruén, que dio lugar a la exposición de 1990 *De niñas y pesadillas*, en la Galería Lourdes Chumacero; a diferencia de *Novela rosa...* que la artista considera un trabajo más intelectual porque hizo de su experiencia con la maternidad algo conceptual, en ésta se propuso que la obra fuese producto de algo más espontáneo y en cierto sentido lúdico. Vivió nuevamente la depresión posparto y se permitió experimentarla de lleno para tratar de entender y expli-

³⁵ Mónica Mayer, entrevista realizada para la presente investigación, México, D. F., 29 de mayo de 2000.

carse el cúmulo de sensaciones y miedos que le ocasionaba: “Fue el regodeo del sufrimiento, por eso aparecen imágenes de la mamá partida por la mitad, el hacha, los tanques [...] buscando saber cuáles son los lados negativos de la madre, porque los tiene y muy fuertes.”³⁶ En un intento por profundizar en los significados de su segunda experiencia materna, la artista reparó en los nuevos sentidos que cobraban algunas imágenes:

[...] era mi relación con Yuruén, pero estaba hablando de la relación con mi mamá; por eso los cuadros son como son, no porque mi relación con Yuruén fuera más difícil sino que eso me permitió meterme a trabajar más con la situación con mi mamá. El hecho que la represente cortada y rota tiene que ver con sueños míos [...] trabajé eso e hice lo que tenía que hacer con mi mamá y con su imagen.³⁷

De esta manera, Mayer construyó un discurso simbólico a partir de elementos tomados de su entorno cotidiano, objetos como mesas, sillas, camas, cuchillos, cacerolas, teléfonos y hasta una piscina, para representar las relaciones que se establecen entre el mundo adulto y el infantil; imágenes de ella y de sus hijos le permitieron “hablar en primera persona” de los problemas de todos los días que, sin embargo, llegaron a reflejar en ciertos momentos el trasfondo de búsquedas obsesivas propias. Perla Schwartz escribió: “Siempre quedarán huellas de nuestra infancia [...] Esta infancia que vuelve a ser rescatada por la mujer cuando se confronta a sí misma y sus potencialidades en la maternidad.”³⁸ Trátese de sueños, pesadillas o de una realidad cotidiana que puede trastornarse hasta parecer surreal, los complejos entramados de la relación madre-hijo, madre-hija, colocaron a la mujer-artista-madre Mónica Mayer en el arduo trabajo de reflexionar sobre los vínculos a veces enfermizos que se establecen entre estos miembros de la familia; incluso llegó a percibirse como una “equilibrista” que intenta recorrer un camino incierto,

³⁶ Mónica Mayer, entrevista, 4 de octubre de 2001.

³⁷ *Idem.*

³⁸ Citada en Jorge Luis Sáenz, “*De niñas y pesadillas. El mundo obsesivo de Mónica Mayer*”, *El Universal*, México, 14 de febrero de 1990, p. 3.

desconocido, titubeante, peligroso, porque los errores cometidos, como madre, aun involuntarios, marcarán el destino del pequeño ser humano en formación que tiene a su cargo así como también el propio (FIGURA 5), sin poder evitar sentir tal responsabilidad como un mundo de dudas, angustias o desórdenes emocionales que le hace verse inmersa en un espacio caótico y sin salida.

A finales de 1990 Mayer y Lerma presentaron la exposición *Diez años de casados*, con la que inauguraron la galería de autor Pinto mi Raya como un espacio alternativo de exhibición que se convertiría en un proyecto de acopio y difusión de información artística con diversas modalidades en sus productos. En esa muestra, desarrollaron el tema del agua desde diferentes puntos de vista, el cual eligieron por considerarlo “algo muy erótico”. Mayer trabajó la serie *Los naufragios del cuerpo*, treinta y cuatro piezas a partir de diecisiete dibujos con sus correspondientes fotocopias como reflejo en un espejo; la artista ya había tratado este motivo, sobre todo en obras en que las piscinas tenían un papel central como espacios de contención de ambientes líquidos que simbólicamente referían tanto al útero materno como a lo erótico, siendo el agua también una alusión del elemento fundamental de todas las cosas. En ese tiempo realizó la serie *Circo*, que contenía imágenes de situaciones peligrosas, como caminar sobre una cuerda floja o pararse sobre un trampolín, una manera de representarse sometida al peligro, a lo incierto, como producto de vivencias significativas; agua y peligro se asociaban en esas dos series: “[...] es el agua que arrastra, sumerge y reivindica a esa mujer que se quiere mantener a flote, aunque en múltiples ocasiones naufraga, a partir de sus múltiples cuestionamientos”.³⁹

La temática del agua mantiene vigencia en la producción de Mónica Mayer, y se aprecia nuevamente en la exposición *Excesos y caprichos*, presentada en Pinto mi Raya en 1992. Las técnicas que utilizó fueron transferencia de fotocopia, acrílicos, grafito y tintas sobre papel en imágenes intervenidas por medio de fotocopia láser a color; incluyó elementos personales característicos como fotografías de ella y de sus hijos, imágenes de esqueletos como símbo-

³⁹ Perla Schwartz, “Jubileo para el agua y el reino vegetal”, *Unomásuno*, México, 17 de noviembre de 1990.

los de la muerte y el agua como metáfora de lo materno y de la vida. Usó una serie de palabras o frases sueltas para acentuar el componente conceptual de las obras (*la sal, el coito, el verde profundo, la miel, su semen, la dulzura, el abandono, el miedo, los hijos, la luz, las caricias, la sangre, la duda, la vejez, un vaso de agua, el polvo, la repetición, la hora de la comida, su abdomen... los naufragios del cuerpo*) como huellas clave de su mundo cotidiano, dentro de un contexto familiar, íntimo, doméstico (FIGURA 6). Las composiciones eran un juego de los conceptos de armonía, equilibrio y orden que recogían maneras de representar su experiencia existencial, mezcla de angustia, de humor, de vida y de muerte. Las creaciones cobraban así formas de documentos visuales compuestos de papeles en pedazos, fragmentos de imágenes amplificadas o a escala original provenientes de fotografías que en el proceso eran descontextualizadas, con lo cual creaba divisiones internas en el cuadro o fraccionaba ideas mediante polípticos (la fragmentación se ha distinguido como un recurso muy acudido dentro del arte feminista, aunque no es exclusivo de éste). En ellas se plasmaban valores existenciales puestos a reflexión: lo humano y lo femenino. Luis Carlos Emerich escribió a propósito de la exposición: “Crear, para ella, es desbrozar campos de expresión invadidos aún de arquetipos y roles absurdos que si una vez fueron necesarios para demarcar dominios ideológicos y funcionales basados en la discriminación, y a favor de la sociedad dividida desigualmente, hoy son objeto de escarnio justificado.”⁴⁰ En 1993, en la exhibición *Algo como el agua*, presentada en la galería de la estación Auditorio del Metro de la ciudad de México, continúa con la temática por las posibilidades que le ofrece para seguir reflexionando sobre la vida, la muerte y el erotismo, además que técnicamente experimenta con el color a través de serigrafía intervenida; una tía anciana recientemente fallecida apareció como nuevo personaje en sus obras (FIGURA 7):

[...] son fotografías que venía trabajando hace tiempo para basarme en su vida, su experiencia, el paso del tiempo, la inevitabilidad de la vejez, pero como algo bueno [...] El proceso de ir profundizando en lo que significa la vejez es lo que

⁴⁰ Luis Carlos Emerich, “Mónica Mayer. *Excesos y caprichos*”, *Novedades*, México, 30 de octubre de 1992, p. 15.

va dando los diferentes tonos a la obra. Yo siempre manejo desde el humor negro hasta el azote más absoluto; es la gama entre esos dos extremos.⁴¹

Posteriormente Mayer presentó otras exposiciones; las pautas que marcaron esas muestras fueron la evolución técnica, la experimentación con equipos de impresión más sofisticados y con materiales diversos. Sin embargo, los elementos iconográficos se mantenían como una constante dentro de temáticas que la artista consideraba aún no agotadas. En *Recorridos recurrentes*, expuesta en el Museo Carrillo Gil en 1995, que formaba parte del proyecto *Gráfica periférica*, el título llevaba implícito que la serie de cien dibujos partía de imágenes a las que había recurrido con anterioridad, como la Virgen, la silla y el esqueleto, entre otras, sin faltar su propia imagen, con el propósito de retrabajarlas desde un punto de vista diferente. Por ejemplo, en *La serpiente*, de 1994, asocia su experiencia con la vida y la muerte a través de su cuerpo desnudo en estado de embarazo alternado con la figura de un esqueleto; frases repetitivas cubren las imágenes: “La serpiente que se muerde la cola”, “Se me juntaron la vida y la muerte”, “Por un lado murió mi madre y por el otro nació mi hijo”, “El círculo eterno”. En *Infierno III*, de 1994 (FIGURA 8), el agua deja atrás su apariencia apacible y reconfortante dentro de una piscina para convertirse en un océano amenazante; deja de ser elemento de vida para significar la angustia y la indefensión frente a las propias tribulaciones (Erich Fromm afirma que la relación simbiótica con la madre, el deseo inconsciente de volver al seno materno, se expresa en forma simbólica como deseo o temor de hundirse en el océano, o el temor de ser tragado por la tierra). *Perros*, de 1995, se compone de la trasposición de imágenes de la Virgen de Guadalupe y de la artista: nuevamente el arquetipo que a través del tiempo no deja de aparecer como carga simbólica de gran peso en el inconsciente de muchas mujeres.

Desde sus primeras incursiones en el arte, la temática que ha regido su actividad estética ha estado relacionada con la mujer, en estrecho vínculo con sus experiencias de vida. En el transcurso de la década de 1970 su atención se

⁴¹ Merry Mac Masters, “Algo como el agua, multitécnica de Mónica Mayer”, *El Nacional*, México, 6 de febrero de 1993, p. 12.

dirigió a la sexualidad, a la propia y a las concepciones sociales que han regulado el comportamiento femenino; en los años ochenta nacieron sus dos hijos y la maternidad fue un tema predominante en su quehacer objetual; más tarde, la vejez tomó lugar en sus obras mediante la imagen de la “tía Anita”, un personaje significativo para la artista, ya que a través de la convivencia con ella concibió la experiencia emocional de una mujer anciana. Todo ello lo mostró en exposiciones individuales o en obras que participaron en exhibiciones colectivas. No obstante, para Mónica Mayer no pasan inadvertidos acontecimientos políticos, sociales y culturales que suceden a su alrededor; principalmente a través de *performances*, además de su labor de difusión en publicaciones o como conferencista, la artista se ha manifestado con una postura crítica sobre los mismos.

Una constante de su actividad plástica ha tenido que ver con la autorreflexión, con el reflejo de sí misma, ya que en la mayoría de sus obras ha usado su propia imagen. Sin embargo, no considera que sea totalmente autobiográfica, sino un hablar en primera persona sobre problemas femeninos para mezclar aspectos sociales e históricos, así como el inconsciente, que a su vez establece una conexión con lo personal, pero que tiene una resonancia más amplia, es decir, algo que puede producir ecos en las vivencias de muchas mujeres. En esa tónica de lo personal y lo colectivo (una referencia clara a la consigna feminista “lo personal es político”), Mayer ha acudido a la experiencia de nuestros cuerpos como mujeres; la sexualidad y la maternidad le han servido para plantear otra perspectiva, la femenina, y expresarla a través de diferentes medios estéticos, bajo la premisa que sí existen diferencias entre las experiencias de los hombres y de las mujeres: la sexualidad, biológica y culturalmente, opera diferente en ambos, se vive distinto, y la maternidad o el embarazo es algo que indudablemente queda fuera de las vivencias masculinas; sumado a ello está la conciencia feminista de la artista, con lo cual todo cobra un sentido de mayor peculiaridad. En la segunda mitad de la década de 1990 reflexionó sobre los rumbos que estaba tomando su producción:

Si hace veinte años luchábamos por el derecho a controlar nuestros cuerpos y hace una década por rescatar nuestra experiencia como madres, hoy la lucha es

otra, no sólo porque somos mayores, sino porque esas puertas ya se han abierto de par en par. Incluso, ahora que hasta se ha puesto de moda en todo seminario, libro y teoría de arte hablar sobre el cuerpo, quizá convenga eliminarlo.⁴²

El trabajo realizado por Mayer se relaciona con la búsqueda de una nueva identidad de la mujer desde una postura política feminista; los usos de su propia imagen y la reflexión sobre los naufragios del cuerpo femenino o la vejez, han sido tratados como cuestiones de género. En algunas exposiciones empleó iconografía que representa símbolos femeninos: las casas, las sillas, las mesas y en otros momentos albercas vacías o volcanes; unos funcionando como referencias arquetípicas del ámbito femenino, lo doméstico, y otros como metáforas de ciertas conceptualizaciones de reminiscencia femenina. Sus experiencias como mujer, biológicas y culturales, han permeado su visión del mundo.

La reiteración de elementos iconográficos no es algo casual en la obra de la artista. Por ejemplo, las casas, como símbolo de la mujer o de la madre, comenzaron a aparecer en la exposición *Novela rosa o me agarró el arquetipo*, en torno al tema de la maternidad; en esa serie de dibujos se podían ver las habitaciones de la casa, sus muebles, la decoración; más tarde se fueron simplificando aunque representaban escenarios de lo que sucedía en su interior vistos a través de una ventana. Con el paso de los años, principalmente en su obra reciente, tuvieron de nueva cuenta una transformación; la misma artista se percató que las estaba representando vacías, quizá como una inconsciente alusión al “síndrome del nido vacío” una vez que sus hijos crecieron y comenzaron a trazar su propia vida:

Llegó un momento en que en la casa ya no había gente, ya no estaba yo y me pregunté ¿para dónde se va a ir todo esto? [...] empezaron a entrar las bardas, varios textos que tienen que ver con mi mamá, el volcán por su actividad violenta [...] la muerte de mi mamá retorna a mi mente cuando creía que era una etapa terminada; pero no, regresa el dolorcillo y yo lo trabajo con el volcán o la

⁴² Mónica Mayer, “El tiempo no pasa en vano”, *El Universal*, México, 28 de agosto de 1996, p. 2.

casa como cayéndose, empinada, y el agua que se sale, que forma el caminito [...] ⁴³ (FIGURA 9)

Las sillas también tienen una conexión personal, ya sea dibujadas o como imágenes trabajadas en computadora a partir de fotografías de muebles de su casa:

En *Novela rosa...* es la silla de mi abuelita, las sillas que tengo aquí eran del comedor de mi abuelita. En imágenes recientes es la silla donde trabajo, que era de la oficina de mi abuelo; siempre está esa relación con lo familiar, de lo que es parte de la memoria. Para mí tienen esa connotación de familia ya que casi todos los muebles que aparecen, que llego a dibujar, son los muebles de la familia. Aunque en otro sentido también tienen cierta alusión a los tronos y su relación con lo genital, de hombres y de mujeres, y con ello a la reproducción, así como con la fertilidad representada en el tamaño pélvico de las diosas prehispánicas. ⁴⁴

Pero esas sillas le han servido para otros objetivos; aparecen también en una serie que trabajó sobre las mujeres asesinadas en el norte del país, por ejemplo, la obra *Silla*, de 1998 (FIGURA 10), en la que la imagen interactúa con un texto que dice: “Atada a la silla por el miedo, leo angustiada la lista de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Me entero de sus nombres, sus caras y las formas terribles en que han sido asesinadas. Me pregunto en dónde han estado las voces de protesta e indignación.” Algunos de esos trabajos llevaban incluso cuchillos cosidos a la superficie del papel.

En sus últimas exposiciones, que muestran el producto del proceso de aprendizaje en el manejo de nuevo equipo y nuevas herramientas, ha utilizado principalmente la gráfica digital. Retomó imágenes de su madre y de sus hijos recurriendo también a la integración de texto, buscando con ello nuevas formas expresivas; posteriormente desaparecieron los personajes familiares para centrarse en composiciones basadas en la figura (la casa,

⁴³ Mónica Mayer, entrevista, 4 de octubre de 2001.

⁴⁴ *Idem*.

la silla, el esqueleto, el volcán) para explorar las posibilidades de las formas por sí mismas. Mayer confirma que su obra sí tiene que ver con aspectos personales:

[...] considero mi obra como algo muy personal de la cual incluso me cuesta trabajo desprenderme. Es muy personal porque en ellas están mis hijos, mi tía, etcétera [...] y el azar me permite ver ahí qué es lo que está pasando. Mi trabajo es como un diario, aunque no es autobiográfico porque a partir de él desarrollo temas de manera más amplia.⁴⁵

Mónica Mayer reconoce en Frida Kahlo un antecedente importante en la vertiente autorreflexiva que ha llegado a tener cierto tipo de arte contemporáneo, de hombres y de mujeres, y en el caso femenino con una dinámica especial. Kahlo forma parte de sus influencias, además de la generación de Los Grupos (fenómeno artístico mexicano de los años setenta del siglo XX) con quienes convivió a pesar de no haber participado en alguno de ellos, así como también su estancia de estudios en Estados Unidos, por el contacto con el movimiento feminista de este país y las actividades al lado de otras artistas feministas que desempeñaban un trabajo político, lo cual marcó definitivamente la dirección de su trayectoria. Así, la influencia del feminismo, la toma de conciencia de compartir problemas e inquietudes con otras mujeres, ser mexicana, pertenecer a determinada clase social y vivir en un contexto urbano, se han ido entretrejiendo para reflejarse en sus creaciones, como una respuesta al periodo histórico social que le tocó vivir, por lo cual ella misma considera: “[...] si hubiera empezado a trabajar diez años antes o diez años después, otra cosa hubiera sido mi trabajo”.⁴⁶ Se confirma además como artista feminista a partir de las siguientes palabras:

Si bien no me dedico de tiempo completo a producir sí me dedico de tiempo completo al arte, a la reflexión, a todos los aspectos que tienen que ver con este sistema [...] desde un principio consideré que tenía que hacerme artista femi-

⁴⁵ *Idem.*

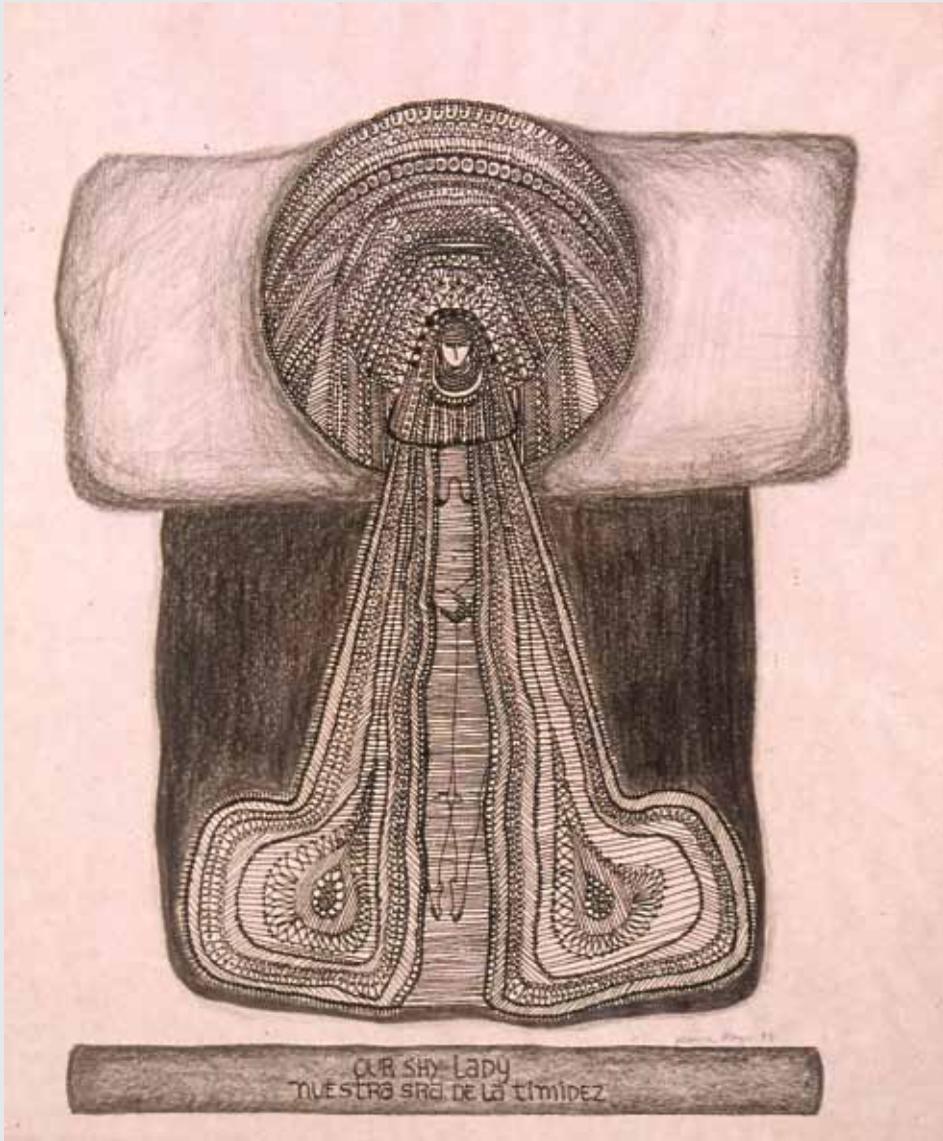
⁴⁶ Mónica Mayer, entrevista, 29 de mayo de 2000.

nista, porque si no cambiaba a la sociedad de nada servía que hiciera trabajo como mujer. Tengo la conciencia muy clara que una como artista tiene que participar en esta sociedad para que funcione, si no, no funciona. Ésta es una parte importante [...] me gusta pensar en mí como artista, por lo menos dejar mi visión, por lo menos que quede que así seguía yo las cosas cuando me tocó estar por estos rumbos. Ya que alguien más interprete y diga si una estaba en lo justo o no.⁴⁷

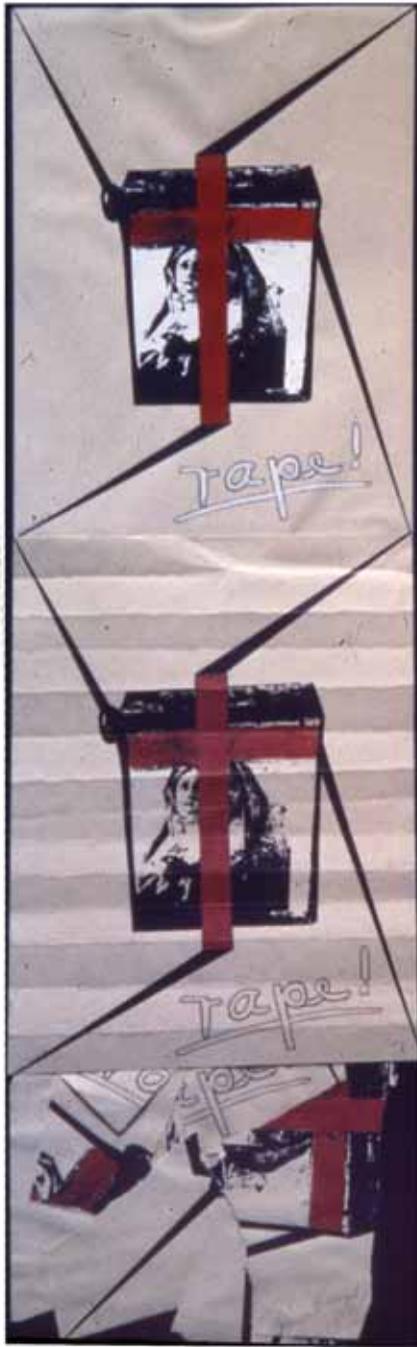
⁴⁷ *Idem.*



• FIGURA 1
*A veces me
dan miedo mis
pensamientos,
mis fantasías,*
1976



• FIGURA 2
Our shy lady.
Nuestra señora
de la timidez,
1978



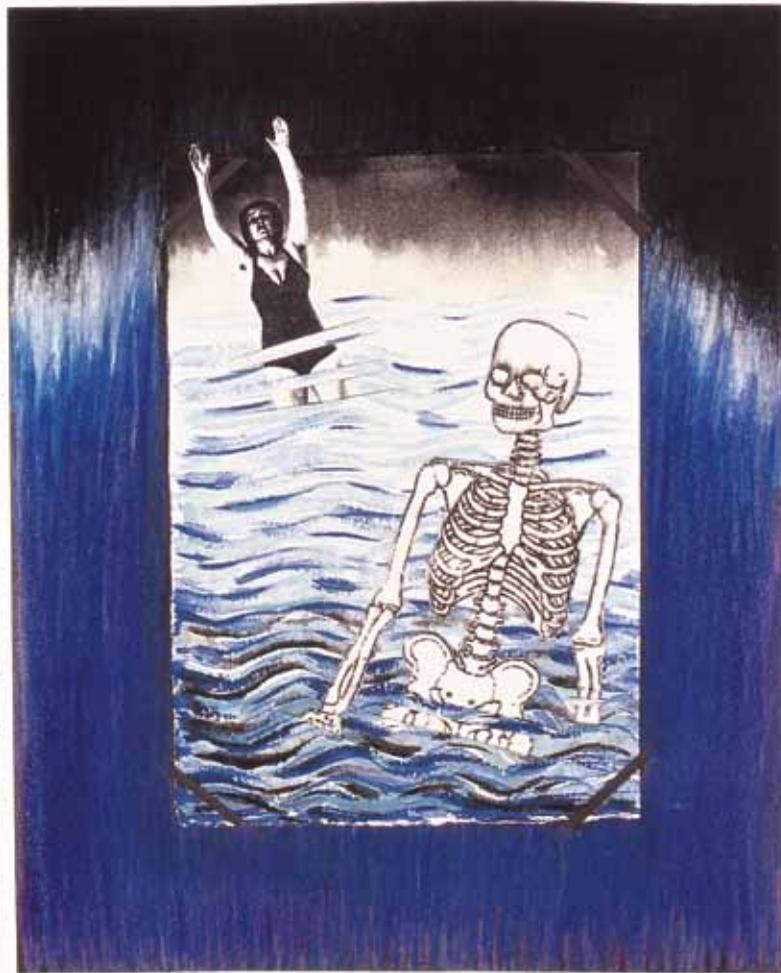
• FIGURA 3
Rape,
1978



• FIGURA 4
Ya, de la serie
XII *Reaparecen
las serpientes*,
1987



• FIGURA 5
Equilibrio
(tríptico),
1989



• FIGURA 6
Los naufragios
del cuerpo,
1991

la sal el coito el verde profundo la miel
su semen la dulzura el abandono el miedo
los hijos la luz las caricias la sangre
la duda la uña un vaso de agua el
pelvo la repetición la hora de la comida
su abdomen... los naufragios del cuerpo

7/20

Mónica Mayer 91



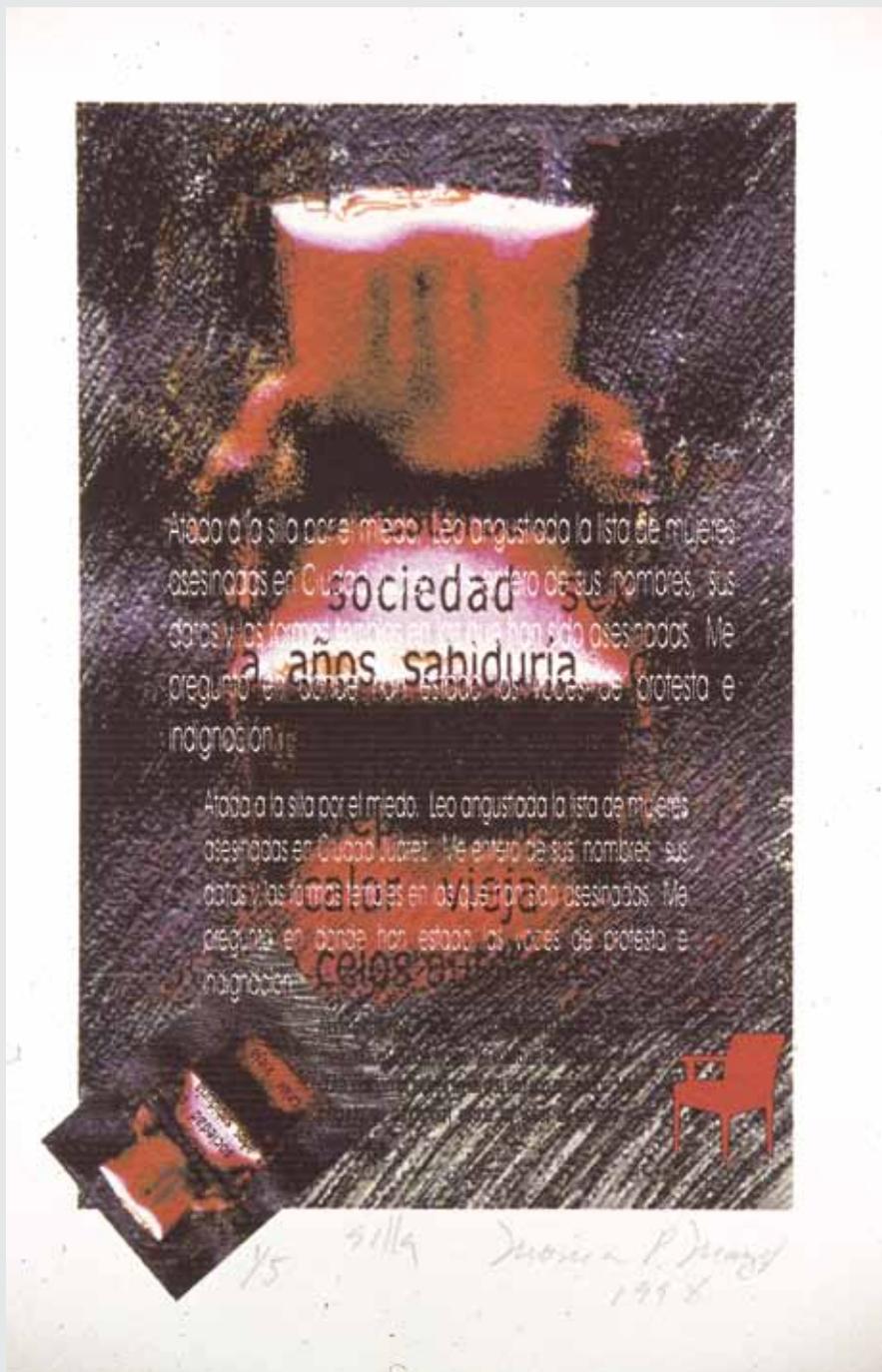
• FIGURA 7
Miedo,
1994



• FIGURA 8
Infierno III,
1994



• FIGURA 9
Silla barda III,
de la serie
Café,
1998



• FIGURA 10
Silla,
1998

WORLD
OF
ARTS
AND
CRAFTS

65

ROWENA MORALES

MORALESS

MORALS

El movimiento feminista en México surgió en la década de 1970; se organizó en torno a demandas políticas y sociales y las reflexiones se dirigieron a tres puntos centrales: lo personal, lo político y lo teórico. En el ámbito de la cultura estos pilares fundamentan el arte feminista que Lucy Lippard definió como “un sistema de valores, una forma de vida, una estrategia de cambio”.⁴⁸

Rowena Morales se sitúa dentro de una generación de mujeres que coincidió con las ideas de ese movimiento y a quienes les tocó luchar por conquistar espacios en el mundo de la cultura y el arte. Estuvo vinculada con algunos grupos sin ser militante en sentido político, pero este contacto despertó en ella una identificación con las causas no radicales del movimiento, la cual le brindó posibilidades para exploraciones propias de matiz feminista; esto la llevaría a acercarse a la lectura de textos sobre el tema, novela y teoría escritas por mujeres, que poco a poco tuvieron una traducción en su labor estética como búsqueda de identidad femenina.

Nació en Ciudad Obregón, Sonora, en 1948, en el seno de una familia de clase media tradicional; su infancia transcurrió en la ciudad de Torreón, Coahuila, donde se formó con religiosas teresianas e hijas de María. A la edad de 16 años se trasladó a la capital del país para cursar la licenciatura en Ciencias y Técnicas de la Comunicación en la Universidad Iberoamericana; en este lapso contrajo matrimonio con el artista Carlos Aguirre, con quien tuvo un hijo. Pocos años después estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y, paralelamente, se dedicó al aprendizaje de joyería, actividad que también convirtió en una profesión al estudiar posteriormente Diseño de Joyería en la Central School of Art and Design de Londres, Inglaterra. A partir de entonces ha desarrollado dos actividades, la plástica y la joyería, como campos separados, o estableciendo un vínculo propositivo al integrarlas en ciertas facetas de su producción. En los años ochenta asistió como artista invitada y residente en universidades de Arizona, Iowa, Michigan y Wisconsin, en Estados Unidos, y en los noventa en Islandia; estas experiencias enrique-

⁴⁸ Lucy Lippard, “Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminist Art of the 1970’s”, *Art Journal*, núm. 39, otoño/invierno 1980.

cieron, en aprendizaje y experimentaciones, su trabajo en materia de gráfica, pintura, escultura y joyería.

En esa época se relacionó con artistas como Mónica Mayer, Magali Lara, Maris Bustamante, Silvia Orozco y Adriana Slemenson, entre otras, con quienes compartía inquietudes similares. Discutían sobre los temas que les interesaba trabajar e, incluso, realizaron proyectos dirigidos a explorar sus puntos de vista sobre la sexualidad, así como también en relación con la educación tradicional impuesta; al mismo tiempo se dedicaban a buscar espacios donde mostrar las nuevas propuestas que se planteaban desde una posición de mujeres. De esa experiencia, Morales recuerda que muchas veces llegaron a ser rechazadas y cuestionadas, no sólo por hombres sino también por otras mujeres; sin embargo, quienes participaban en ello estaban convencidas que existía una cultura y una tradición específica femenina que podía ser explorada y transmitida por medio de imágenes particulares o a través del uso de ciertos medios estéticos que quizá en algún momento resultaron confusos.⁴⁹

A finales de los años setenta formó parte del grupo Proceso Pentágono, y aunque se identificó con las luchas ideológicas y las propuestas plásticas del mismo, sus inquietudes personales no estaban aún muy claras. Al entrar en contacto con las causas del movimiento feminista se despertó en ella la necesidad de internarse en la comprensión de los conceptos de lo femenino y, de esta manera, comenzó a desarrollarse como artista independiente: se trataba ya de una incipiente búsqueda de identidad de género.

En sus primeras exposiciones individuales Rowena Morales trabajó joyería y paisaje. La producción de joyas diseñadas y realizadas por ella misma (elaboradas con plata, cobre, ébano y marfil) fue concebida como series temáticas; entre ellas se cuentan *Mujeres aladas* y *Mujeres monjas eróticas*, de 1979 (FIGURA 11); la mujer, como tema, comenzaba a hacer acto de presencia en su obra. En cuanto al paisaje, presentó recopilaciones de su experiencia con la naturaleza a través de largas caminatas por el Ajusco, en los alrededores de la ciudad de México, y por la sierra Mixe y Chinanteca,

⁴⁹ Rowena Morales, entrevista realizada para la presente investigación, México, D. F., 1 de junio de 2000.

en Oaxaca, donde absorbía el entorno, las luces, las temperaturas, como primeros resquicios de encuentro consigo misma, que se tradujeron en recreaciones plásticas de espacios y sensaciones. Sus travesías dieron como resultado las exposiciones *Relatoría de caminatas* y *Segmentos de montañas* a principios de los años ochenta, en las que presentó series de “relatos” trabajadas en técnicas mixtas: pintura, fotocopia transferida, uso de aerógrafo y plantillas; inserción de elementos naturales como plantas, flores, tierra, insectos y plumas, además de palabras sueltas, signos o textos. Algunas de estas imágenes, parecidas a transcripciones gráficas de fragmentos del horizonte, le servirían más tarde para elaborar finos objetos de joyería basados en las mismas composiciones.

En 1983 presentó su primera exposición en la que trató explícitamente una temática de lo femenino: *Cartas a esa monja*, que tuvo lugar en el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil en la ciudad de México. La obra en su conjunto tenía un contexto de exploración sobre lo que ha sido la cultura femenina bajo patrones autoritarios definidos por el patriarcado, sobre cuáles eran, cómo operaban y qué consecuencias tenían en la sexualidad y en la existencia de las mujeres. El trabajo fue desarrollado bajo formas narrativas visuales a través de las cuales develó conceptos con relación al erotismo, la pasión, el amor, la educación, la sociedad y la condición de la mujer.

Recurrió a elementos que dentro de la tradición han sido considerados femeninos: colores pastel, hilos, aros de bordar, flores y mariposas, entre otros, e imágenes fotográficas de tiempos pasados en las que se había capturado parte del mundo de la mujer; el uso de estos recursos obedecía a un acto necesario de recuperación, pero con la intención específica de resemantizarlos. Las obras contenían también fragmentos del libro *Las nuevas cartas portuguesas* (FIGURA 12), escrito en 1971 por tres literatas de ese país: María Isabel Barreno, María Teresa Horta y María Vehlo de Costa (conocidas como “las tres Marías”), quienes a partir de las cartas de la monja Mariana Alcoforado, escritas entre 1667 y 1668, hicieron reflexiones para situar la condición de las mujeres en Portugal, los problemas sociales, psicológicos, afectivos y sexuales que les afectaban. Morales llevó a cabo también un ejercicio reflexivo al respecto y trabajó, mediante un lenguaje posconceptual (discurso plástico que aporta ideas en el que cada objeto, trazo o color tie-

ne un propósito significativo), un conjunto de cartas visuales en las que reinterpretaba los mensajes para reubicar los valores femeninos tradicionales, y también para expresar sus propios cuestionamientos e incertidumbres.

Las características de la producción de Morales en ese periodo fueron identificadas por la crítica de arte Raquel Tibol como neográficas, es decir, medios mixtos de impresión; Felipe Ehrenberg, precursor de este tipo de creaciones, las definió “[...] como aquella técnica de reproducción de imágenes que recurre a instrumentos, tecnología y métodos no utilizados por la gráfica convencional y que, al hacerlo, busca estructurar un lenguaje visual nuevo”.⁵⁰ En efecto, la artista utilizó transferencias de fotocopias basadas en postales de finales del siglo XIX y principios del XX, imágenes que impregnaban a la mujer de la feminidad concebida en esa época, referencias del papel asignado como objeto para admirar, de apariencia cándida y recatada. Al transferir esas reproducciones, algunas fueron modificadas con trazos o colores; utilizó *gouache*, lápices de colores, plantillas y pincel de aire; eran acompañadas de objetos adheridos como semillas, hilos, pañuelos bordados, pétalos, hojas, ramas, alas de mariposa y plumas, y en algunos casos creaciones de joyería; también incluyó imágenes del aparato reproductor femenino y del pubis, a veces fragmentos de paisajes y con frecuencia textos tomados de *Las nuevas cartas portuguesas* (FIGURA 13). “La obra pretende ser —explicaba la autora— una crítica a la moral en que han estado sujetas todas las mujeres [...] trato de hacer una crítica a todo ese mundo (el femenino), de hacer valer el lugar o la posición que la mujer debe tener en nuestros tiempos”;⁵¹ también afirmaba: “Esta exposición significa para mí una lucha interior frente a esa historia que nos contradice y nos impone roles de comportamiento que ya no nos satisfacen.”⁵² En esos momentos, Morales ya se refería a su trabajo, al igual que al de otras artistas, como un “discurso femenino”, que hablaba de mujeres, pero que tal vez no sólo se dirigía a las mujeres (FIGURA 14).

⁵⁰ Felipe Ehrenberg, citado en Raquel Tibol, *Gráficas y neográficas*, México, SEP, UNAM, 1987, p. 268.

⁵¹ “En su pintura, Rowena Morales critica las condiciones sociales de la mujer”, *El Sol de México*, México, 15 de abril de 1983, p. 2.

⁵² Delmari Romero Keith, “La muestra ‘Cartas a esa monja’ se exhibirá en Cuba”, *El Gallo Ilustrado*, *El Día*, México, 4 de septiembre de 1983, p. 7.

Paralelamente a la exposición se organizó un evento interdisciplinario a cargo de Rowena Morales, Carmen Boullosa, Mónica Mayer, Magali Lara y Silvia Orozco, donde cada una habló a su manera sobre el erotismo. Morales y Boullosa presentaron un pequeño libro neográfico; una ofrenda del triángulo simbólico “yo soy yo, que soy mi cuerpo” como construcción efímera colectiva, y cinco pasos plástico-dramáticos en video realizados por Mayer, Boullosa y Morales.

Para Rowena Morales, la exposición *Cartas a esa monja* fue resultado de inquietudes personales, de autorreflexiones que habían comenzado a manifestarse desde algunos años atrás. La artista atravesaba por un proceso de cuestionamientos propios, de búsqueda de identidad, de intereses de género, reflexiones que la ubicaban muy cerca de las tareas del movimiento feminista de la época. Ella misma declaró que su obra se encontraba en un punto intermedio entre el arte feminista y el arte femenino, porque consideraba que el primero tenía una incidencia más política, una propuesta más clara para tratar de influir en el pensamiento del espectador hacia ciertas cuestiones femeninas, algo que ella no buscaba premeditadamente.⁵³ Sin embargo, la crítica de arte en ese tiempo se refería a su trabajo como una propuesta plástica feminista.⁵⁴

El tema de la sexualidad fue un punto medular en esta etapa en la que ponía a discusión la enseñanza tradicional en la mujer, la represión inculcada para tratar el tema como tabú. Se enfrentó a la necesidad de descubrirlo, de aclararlo para ella misma, como una búsqueda interna y personal. En buena medida, sus imágenes fueron consideradas agresivas en su época por representar a la mujer sólo a través de figuras metafóricas del pubis o de la vagina; al usar conceptualmente esta parte corporal identificatoria de la mujer para cuestionamientos propios, la convertía en algo subversivo, es decir, una iconografía simbólica no usada con frecuencia en la estética convencional de México y un motivo desconocido también para la tradición artística.

⁵³ Rowena Morales, entrevista, 1 de junio de 2000.

⁵⁴ Las reseñas hemerográficas y las presentaciones en catálogos de exposición de la época escritos por Raquel Tibol, Elena Urrutia y Jorge Alberto Manrique, entre otros, mencionan el contenido feminista de su obra.

En 1985 se presentaron simultáneamente las exposiciones *Historias paralelas* y *Paralelos en la historia* de Rowena Morales y Carlos Aguirre, respectivamente, en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México. Para Morales fue la continuación del proceso de exploración de la cultura femenina iniciada con anterioridad; la imagen de la mujer afloró de nueva cuenta de manera metafórica, pero ahora dentro del espacio del hogar, de las labores domésticas, que significaba una suerte de representación de sí misma dentro de un contexto referido a la manera como fueron educadas las mujeres de su generación, sobre todo de provincia. Cambió el soporte de las obras al trabajar en esta ocasión sobre tela, aunque con técnicas similares como la impresión y el *collage*. Las telas no estaban sujetas a un bastidor, eran como lienzos colgando, quizá como cortinas o colchas, una referencia a lo doméstico; usó reiteradamente aros para bordar sujetos a la superficie, tal como la técnica del bordado lo requiere, y el círculo así formado servía para resaltar formas emblemáticas precisas, alusiones a la genitalidad femenina. En la obra *Todas manzanitas*, de 1985 (FIGURA 15), juega con la manzana, el famoso fruto prohibido, el de la perdición; utilizó técnicas de impresión para reproducir una típica carpeta decorativa que suele colocarse sobre mesas de centro o en respaldos de sillones, así como sellos para siluetas sombreadas del fruto. Una almohadilla elaborada a mano y cosida sobre la tela muestra el fruto partido por la mitad, exhibiendo sus semillas, el origen y la perpetuación de su especie; en el aro aparece nuevamente la manzana abierta, con un triángulo invertido sobrepuesto, donde la combinación de trazos lleva a prefigurar las piernas abiertas de una mujer que exhibe su zona genital, también sitio de origen y de la perpetuación de la especie, pero además lugar oculto y desconocido donde se concentran sensaciones y placeres. *Al crepúsculo*, de 1984, es una composición semejante a la anterior, donde se sirve de la figura de la mariposa para los mismos propósitos. En *Su corazón como un trozo de bistec*, del mismo año, incluye la reproducción de imágenes de mujeres del pasado, románticas, tal vez hasta cursis, que evocan la feminidad “construida”, la de la ternura y el amor, reducida al símbolo universal del corazón; en el aro, más que el clásico símbolo, aparece un dibujo esquemático de este órgano, tan crudo como un trozo de bistec, atravesado por la flecha de Cupido y contiene nuevamente en su interior la forma triangular. En *Y no sabía ¿por qué?*, 1984, colocó

cuatro imágenes de parejas, hombre y mujer, en escenas amorosas; un vestido de textura delicada y siluetas sombreadas de flores en aparente descenso, desprendidas y en suave caída; el aro encierra trazos elocuentes de un pubis, reforzado con la forma triangular: parecería el escenario de los ritos de seducción y del acto consumado en que la mujer accede a experimentar su sexualidad.

Cabe destacar que la elección iconográfica dentro de este periodo se basó en metáforas precisas: la manzana abierta, la mariposa con alas extendidas, el corazón y el triángulo invertido funcionan simbólicamente para representar el pubis o la vagina, lugar corporal que le serviría a la artista para trabajar sus inquietudes sobre la exploración sexual femenina. Esto era, en buena medida, un correlato de las preocupaciones del movimiento feminista de la época, en relación con el derecho de la mujer a tener control sobre su propio cuerpo, a conocerlo y experimentarlo, un derecho que implicaba la libertad de ejercer relaciones sexuales y superar miedos y restricciones morales o sociales. Fue una época muy referencial, como documento y circunstancia social. La artista declaró:

En *Historias paralelas* narro la historia de una mujer, que es mía también, y que tiene paralelos con las vidas de otras mujeres. Para hacerlo me planteo una línea narrativa en la cual trato de contar la historia de una mujer que tenía que ir bordando sobre su piel toda su vida. Esta idea partió porque creo que todos tenemos inscrita en nuestra piel una memoria corporal que muchas veces no está llevada al plano de la conciencia, sino simplemente en la piel donde van apareciendo signos.⁵⁵

La idea de las telas surgió porque están asociadas al ámbito doméstico; las usó en sentido metafórico de la piel de las mujeres, donde sus contenidos representaban episodios evocativos de vivencias femeninas y, en gran medida, esto conformó parte de su autobiografía. Utilizó actividades domésticas como coser, planchar (para imprimir) y otras situaciones hogareñas porque eran parte de su vida cotidiana y a través de ellas buscó un lenguaje propio,

⁵⁵ Patricia Rosales y Zamora, "La vida femenina, en *Historias paralelas*", *Excelsior*, México, 5 de junio de 1985.

femenino. La muestra incluyó también dibujos al pastel en los que trabajó reiteradamente el sexo femenino, no como una propuesta erótica evidente, sino como el reconocimiento de su sexualidad. Con la exposición logró estructurar una historia íntima y original del lugar que ella ocupaba en el mundo y, en cierto sentido, reivindicó las tareas manuales femeninas al integrarlas a un arte considerado mayor, con lo cual las situaba en lugares tan respetables como cualquier disciplina artística. Elena Urrutia escribió que en estos trabajos Morales hablaba de dos aspectos importantes: “[...] de la esencia y lo contingente, de lo sustantivo femenino y de lo adjetivo que es cultural, que es adquirido y que hasta ahora ha sido confundido legitimando su identidad”.⁵⁶ Sobre el contenido de sus obras, la artista señaló :

Considero que el desarrollo de la sexualidad femenina ha sido muy conflictivo; en mis cuadros ubico el cuerpo femenino para ir narrando este desarrollo 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 alentando a la mujer en este ámbito sino para transformar estos elementos y hacer que trasciendan en la sociedad.⁵⁷

Posteriormente a estas dos exhibiciones trabajó un tiempo más sobre esta temática acudiendo a su historia personal, con imágenes de fotografías familiares, de su infancia, retomando la cuestión de la educación tradicional de la mujer. Sin embargo, estas obras no fueron presentadas en una exposición individual sino que aparecieron en diversas muestras colectivas.

Algunos sucesos que se dieron en la vida de Rowena Morales durante la segunda mitad de la década de 1980 fueron significativos en su producción. Uno de ellos fue su divorcio y con ello el encuentro con una forma de vida diferente. Nuevas perspectivas se trazaron en su horizonte al tener la oportunidad de acudir, en diversas ocasiones, a residencias de estudio en

⁵⁶ Elena Urrutia, “El sexo de la pintura. Rowena Morales. De las esencias y las contingencias”, *fem*, año 8, núm 40, México, junio-julio de 1985, p. 63.

⁵⁷ Angélica Abelleira, “Sin apoyos del museo, el artista limita sus proposiciones plásticas”, *La Jornada*, México, 15 de agosto de 1985.

el extranjero; esto dio lugar a cambios estilísticos y conceptuales en su obra, fruto de nuevas influencias y la necesidad de otras búsquedas, formales y materiales, para abrir paso a creaciones estéticas de otra índole. Por ejemplo, la escultura comenzó a ser parte de su quehacer plástico (FIGURA 16) aunque, al parecer, era una forma de extensión de la capacidad creativa que desarrollaba en la joyería. A pesar que sus formas escultóricas eran más abstractas, se ha querido ver en ellas cierto tipo de reminiscencias femeninas, como las cavidades en las que se puede leer una alusión sexual femenina, así como en la depuración orgánica o en la dinámica especial de la cadencia de los volúmenes en algunas piezas. Esto es algo que le han hecho ver y reconoce la posibilidad que se haya manifestado como tal; sin embargo, la artista afirma que, de ser así, no ha sido una intención premeditada sino un proceso inconsciente dentro de su labor.

Una de sus inquietudes posteriores fue explorar el mito del origen, donde ya no destacaba una perspectiva femenina obvia. No obstante, en el trasfondo de ello había un hilo conductor porque se dirigió a internarse en los ritos de la fertilidad, en el concepto del origen de la vida a través de sus elementos: el agua, la tierra, el fuego y el viento; incluso retomó el paisaje, pero no de una manera convencional. Esto la llevó a experimentar otras técnicas ya que acudió a la expresión pictórica y a la escultórica. Se sucedieron etapas en las que variaron los estilos y las formas, actuando separadamente o conjugándose en una sola obra; retomó técnicas tradicionales como la pintura, el dibujo o el pastel para llegar poco a poco a la fotografía impresa en computadora y a la gráfica digital.

De esta nueva faceta surgió *El inicio*, exposición presentada en la Galería de Arte Rafael Matos, en 1987; el título de esta muestra tenía que ver con una suerte de recomienzo en su vida personal y en sus formas expresivas porque en éstas se manifestaron cambios radicales. Eventualmente pasó de la fase intimista a un deseo de abrirse hacia el exterior, de mirar hacia afuera; así apareció el paisaje, como interpretaciones un tanto lúdicas trabajadas con intrincadas técnicas artesanales. Morales empezó así a internarse en la búsqueda de sí misma, de su ser profundo; se preguntaba quién era como individuo, como humano, explorando sus perspectivas, sus propios criterios de vida; se planteaba cuál era su papel personal, sus deseos y opiniones,

su capacidad dentro del mundo, y el arte le sirvió para manifestarse y para alimentarse:

Es un inicio de otro ciclo [...] de repente sentí una necesidad interior de cambio. Sentí que la revisión del rol femenino podría ser ya una repetición, que ya no podía estar haciéndome las mismas preguntas. De alguna manera, ya tenía respuestas: había revisado la educación, la religión y la mujer, y la temática perdió como vigencia dentro de mí. Ya estaba interesada en otras cosas. Hablaba de un convento del cual ya había salido [ahora] parto de la idea de la pareja primordial: el cielo y la tierra, idea que, visualmente, se traduce en paisaje.⁵⁸

En esta ocasión utilizó las técnicas del pastel, el aluminio anodizado y acrílicos con aluminio, así como la joyería. Se trató de un encuentro con el pensamiento primitivo, primigenio, y en las obras estaban los elementos primordiales del *I Ching*, el libro de los cambios: el cielo, el agua, el fuego, la montaña y el viento; eran pequeños cuadros constituidos por la base y una joya desmontable para usarse como prendedor.

Para la década de 1990 el rumbo de sus inquietudes seguía marcando cambios que la distanciaban más de aquella producción con la que se dio a conocer en años anteriores. En *El ruido del agua*, expuesta en 1993 en la Galería del Sur de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, trató un tema que alude a un haiku de Basho para poner su atención nuevamente en el paisaje, en el que el agua era el personaje principal (FIGURA 17); Morales considera que en esta serie estaban presentes simbologías, referencias o metáforas relacionadas con lo femenino, como la fecundidad o el agua como el lugar de origen y espacio de la vida.⁵⁹ Se enfrentó a las posibilidades del cromatismo en la pintura y de la abstracción formal en la escultura para reinterpretar la dinámica vital de la naturaleza. Las esculturas eran referencias tomadas de la naturaleza pero resumidas a sus sig-

⁵⁸ Javier Molina, "La temática de la mujer perdió vigencia en mí", *La Jornada*, México, 6 de noviembre de 1987.

⁵⁹ Rowena Morales, entrevista realizada para la presente investigación, México, D. F., 8 de junio de 2000.

nos más elementales; las pinturas mostraban pinceladas de ritmo azaroso que trataban de imitar el movimiento de las corrientes, como redes de certidumbres e incertidumbres. Los elementos de la naturaleza se resumían aquí cobrando calidades simbólicas.

En *Límites y territorios*, presentada en 1998 en el Museo Nacional de la Estampa en la ciudad de México, experimentó con imágenes fotográficas tomadas por ella misma; se trataba de instantáneas Polaroid digitalizadas, es decir, intervenidas por computadora para ser reimpresas en papel de algodón. A través de la cámara capturó objetivos seleccionados como vegetación, piedras, muros, arena y, al hacerlo, la sombra de su propio cuerpo quedó atrapada también en las imágenes. El resultado fue un juego de percepción visual, porque la sombra proyectada podía ser el paisaje, o éste estar dentro de la sombra, o esta última delimitar el paisaje. La sombra cobró el sentido de una afirmación de sí misma, para crear una silueta que distinguía límites sin precisar qué era lo que quedaba en el interior o en el exterior. Finalmente, dejaron de ser imágenes tomadas de la realidad para convertirse en la indefinición del adentro y del afuera, como fragmentos de un universo impreciso y abstracto.

La muestra estaba constituida por tres series: *Territorios*, la cual giró en torno al desierto que rodea una hacienda en Dolores Hidalgo, Guanajuato (FIGURAS 18 Y 19); *Litorales*, acerca de las playas de Puerto Escondido, Oaxaca, y *Antípodas*, que versa sobre el interior de su departamento en la ciudad de México (FIGURA 20). En las dos primeras el personaje central fue su sombra y en la tercera fueron sus pies. La línea temática de la exposición surgió a partir de preguntas que se hizo la artista: “¿Dónde están los límites?, ¿qué es lo que está adentro y lo que está afuera?, ¿hasta dónde se deja de ser lo que uno es?, ¿por qué notamos que esos territorios son muchas veces arbitrarios?” Y se respondió: “Creo que esos límites nos los imponemos en lo que podría ser nuestro sistema de creencias.”⁶⁰

A través de la producción de joyería ha podido expresarse con otros medios técnicos y materiales, y ha tenido oportunidad de experimentar con

⁶⁰ “La artista mexicana Rowena Morales busca su propia identidad a través de la territorialidad, expresada a través de la neográfica”, *INBA Informa*, boletín núm. 850, México, 28 de agosto de 1998.

la forma para satisfacer su necesidad creativa en otros niveles. En diversas exposiciones incluyó piezas únicas que estaban muy vinculadas con el concepto de escultura; su interés primordial en la joya radica no en el valor del material, sino en lo valioso de la idea. Ha trabajado en dos aspectos: joyería de arte, como aquella que concibe y realiza personalmente, y el diseño de joyas, que se hace en un medio de reproducción técnico mediante la habilidad de un artesano, el cual sigue el diseño elaborado por la artista.

Se puede apreciar que la trayectoria de Rowena Morales está marcada por etapas, en las que aparentemente no hay una evolución lineal; distintas técnicas a veces se mezclan en ciertas series y en otras es una exploración particular. Esto es un reflejo de sus cambiantes inquietudes, de la búsqueda de respuestas a sus también distintas necesidades, a preguntas acerca de su propia existencia o sobre el mundo íntimo que la rodea. Sin embargo, reconoce que esos cuestionamientos tienen que ver con el ser mujer y el ser humano simultáneamente; es decir, a pesar que se dirigió finalmente a explorar esencias en lo humano, no ha desaparecido la premisa que es mujer y esto condiciona de alguna manera la forma de captar el mundo y de expresarlo, aunque a veces fue más explícito, como en su producción temprana impregnada de temáticas culturales y sociales, de género, y mucho más sutil y casi imperceptible en los últimos años, en los que sus reflexiones partieron del interés por adentrarse en lo humano mediante lecturas sobre filosofía, budismo y religiones orientales.⁶¹

No obstante, pueden destacarse líneas temáticas que han acompañado toda su producción: el paisaje y el cuerpo femenino. El primero como encuentro de sí misma en los recorridos por la naturaleza, como poseedor de los elementos de origen, engendrados de vida como lo es una mujer, misterio y vitalidad, parte del universo y universo mismo en cada rincón. El cuerpo de la mujer como concepto, como lugar de cuestionamientos, atavismos, misterios o descubrimientos; el cuerpo propio o el ajeno marcados con paradigmas sociales y culturales, por tabúes sexuales, por la moralidad y el engaño; cuerpos que invitan a redescubrirse y a explorarse internamente, como lo hizo Morales frente a una necesidad de su tiempo, y que más tarde

⁶¹ Rowena Morales, entrevista, 8 de junio de 2000.

se dispararon en lo abstracto y en lo impreciso, desprendiéndose de su carga cultural para investirse de esencialidad.

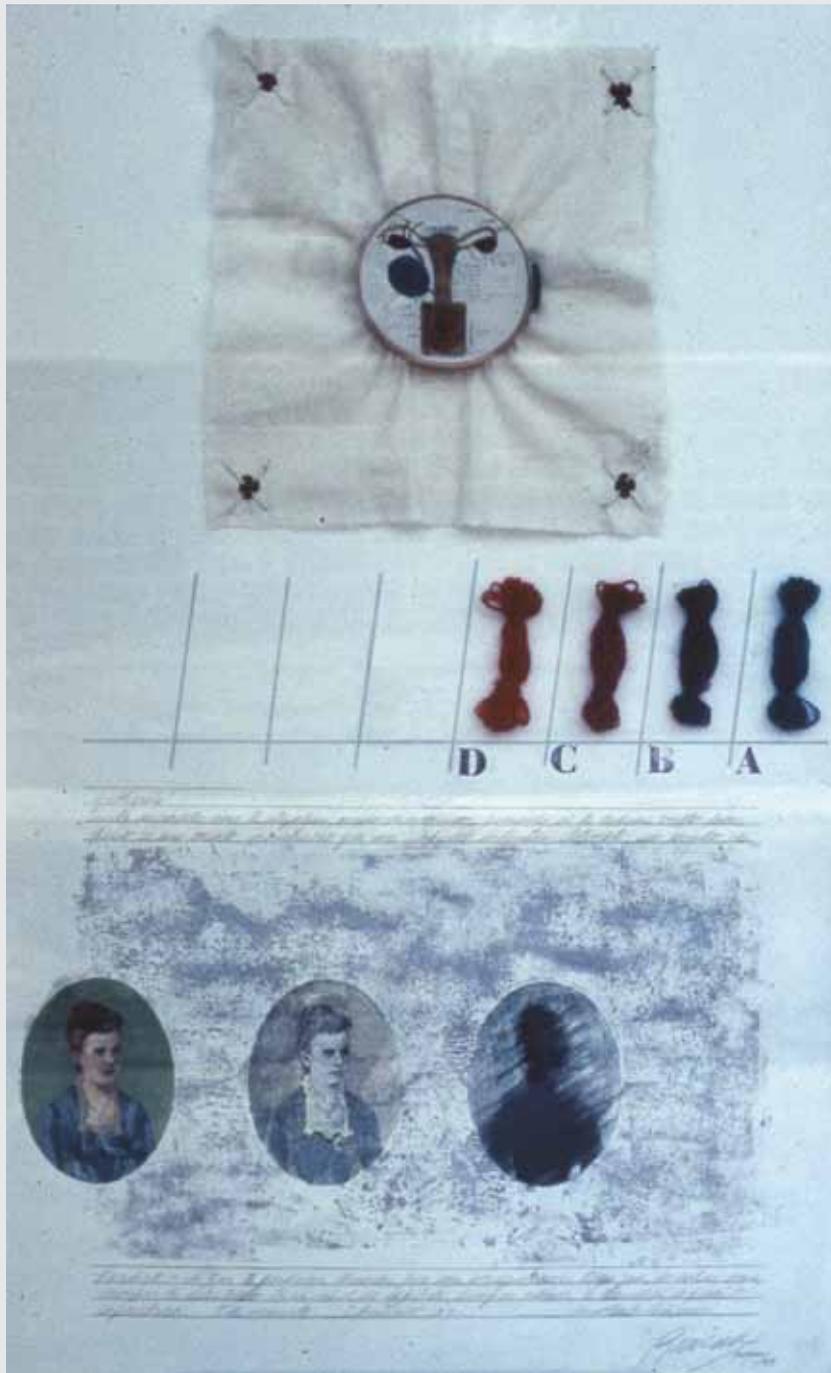
Ambos, paisaje y cuerpo femenino, han estado presentes en sus finas piezas de joyería, en su producción neoconceptual de los años ochenta, en la pintura, en la escultura y en la gráfica digital de sus etapas posteriores, obedeciendo a momentos determinados, a la asimilación de cambios y nuevas influencias. Tal vez por ello su producción parece deslizarse desde aquella en que la mujer artista respondía a un periodo histórico y social concreto —donde las batallas de género eran un importante comienzo para el reconocimiento de los derechos de la mujer (una labor aún no concluida)— para encaminarse, por sus propias necesidades, a algo más atemporal; es decir, pasar de la pregunta qué es ser mujer y en qué condiciones se es, para dirigirse al qué es ser humano, desde una perspectiva personal que no descarta una manera propia de procesar interiormente todo lo que vive y es, y en ello prevalece su ser como mujer.



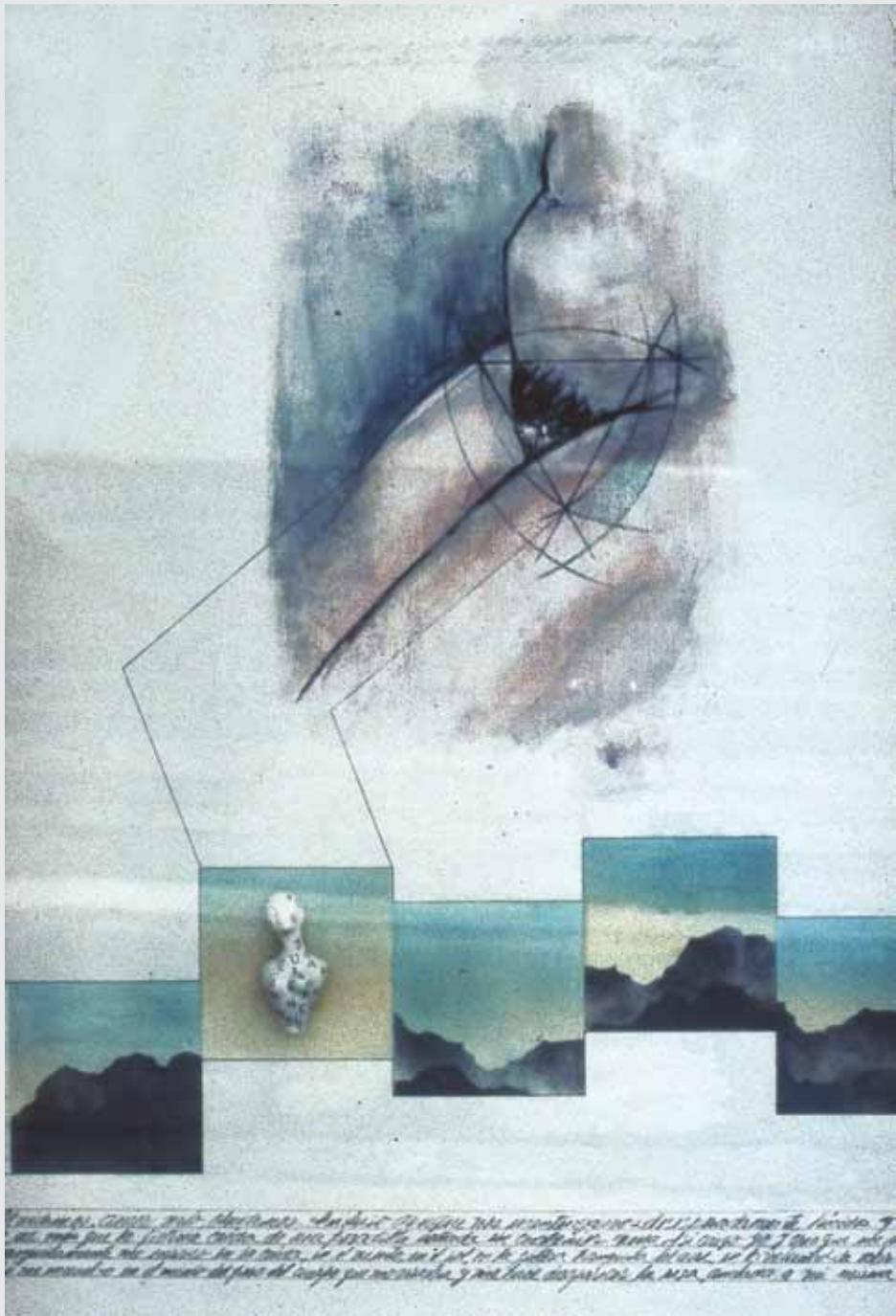
• FIGURA 11
De la serie
*Mujeres
monjas eróticas,*
1979



• FIGURA 12
*Pañuelo
con poema,
1981*



• FIGURA 13
*Carta de un
marido llamado
Antonio,*
1983



• FIGURA 14
¿Qué bosque?,
1982



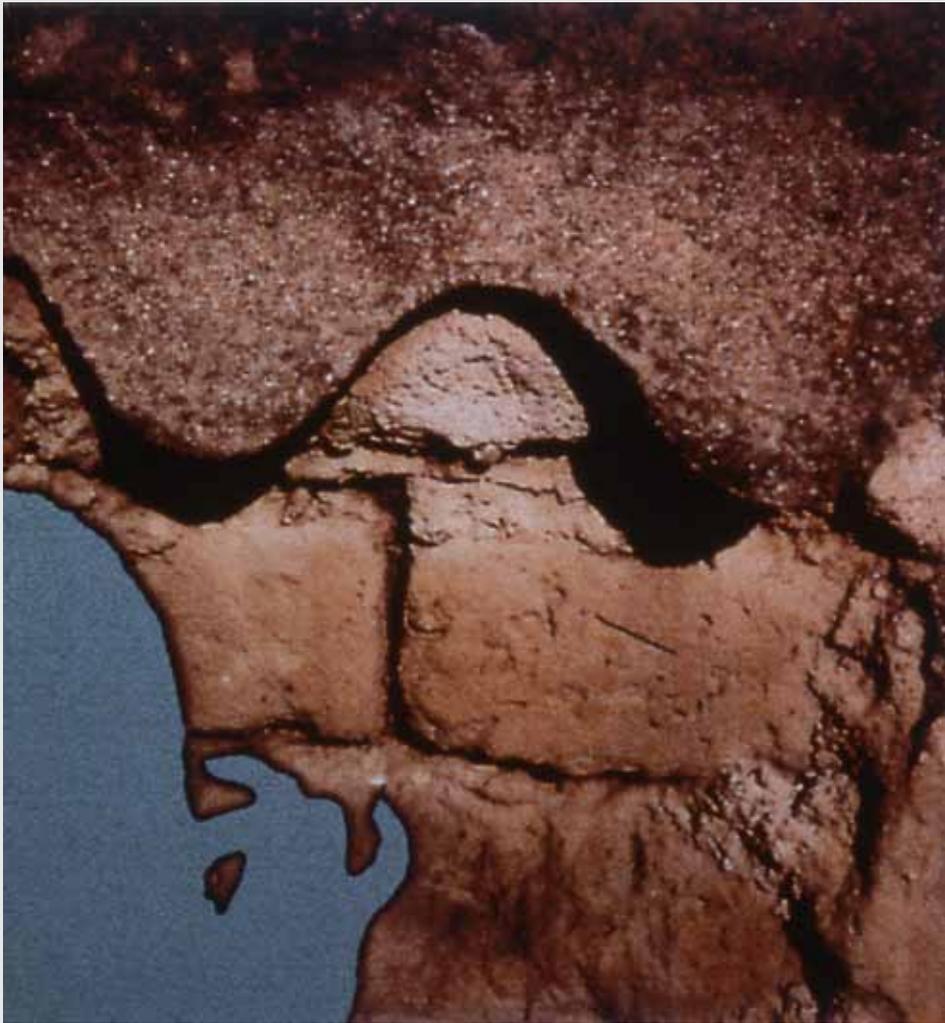
• FIGURA 15
*Todas
manzanitas,*
1985



• FIGURA 16
Sin título,
1990



• FIGURA 17
*El efecto de
la luna,*
1993



• FIGURA 18
De la serie
Territorios,
1998



• FIGURA 19
De la serie
Territorios,
1998



• FIGURA 20
De la serie
Antípodas,
1998

91

CARLA RIPPEN

REPEX

KEY
WE
RE
RE
RI

La poesía expresa imágenes con palabras, o quizá sea mejor decir que las evoca: aparecen nítidas por instantes, tan intensas como fugaces, que inadvertidamente hacen trabajar el aparato de nuestro imaginario; es un recurso íntimo que habla de lo que ocurre dentro de nosotros. La poesía llega a “verse” también como imágenes visuales que tratan de contener momentos efímeros de un presente inaprehensible, o tal vez las escenas furtivas de un recuerdo, lo inasible de una imagen memoriosa, que al materializarse propician que nuestra imaginación levante su propio vuelo: esto puede suceder al contemplar la obra de Carla Rippey. Su gusto por la lectura, particularmente por la literatura inglesa, sembró en ella la inquietud por hacer poesía, práctica que abandonó al radicar en Chile por las dificultades que le implicó escribir en un idioma diferente al suyo. El dibujo y el grabado eran ya, también, sus medios expresivos, así que optó por el lenguaje visual como su “recurso íntimo” para manifestarse, y con él ha logrado crear múltiples escenarios poéticos de técnica impecable y rica imaginación. Con mucha frecuencia la poesía interactúa con las imágenes en la producción de esta artista, ya sea como cualidad intrínseca de las figuras y escenarios que recrea en cada cuadro o bien como fragmentos de elegías de los que se apropia para dar título a sus obras.

Carla Rippey nació en Kansas City, el 21 de mayo de 1950, en el seno de una familia de pastores metodistas y maestros. Su padre trabajó como fotógrafo-reportero en diarios locales, profesión que los llevó a vivir en distintos pueblos del medio-oeste de Estados Unidos; su madre, después de varios años dedicados a la maternidad y al hogar, retomó su carrera hasta obtener un doctorado en letras. De 1968 a 1969, Rippey estudió en la Sorbona de París. Regresó a su país para cursar la carrera de Humanidades (*B. A. Liberal Arts*) en la Universidad Estatal de Nueva York y, como parte de su programa educativo, en 1970 trabajó diseño e impresión *offset* en la editorial alternativa *The New England Free Press* en Boston, Massachusetts; su estancia en esa ciudad le brindó también la oportunidad de militar dentro de una organización feminista local además de aprender la técnica de serigrafía en la producción de carteles para el movimiento. Después de graduarse, en 1972 viajó a Santiago de Chile, en cuya estadía vivió como militante de izquierda los conflictos políticos que suscitaron el golpe de Estado del año siguiente,

razón por la cual abandonó el país para dirigirse a México; antes había estudiado grabado en metal en los talleres de Bellas Artes de la Universidad de Chile y en la Universidad Católica de Chile, además de contraer matrimonio con un estudiante mexicano. En México inició su trayectoria como artista al integrarse al taller colectivo de grabado del Molino de Santo Domingo en el cual trabajó de 1974 a 1976; más tarde fue parte del grupo de arte experimental Peyote y la Compañía, en el que permaneció de 1978 a 1983. De 1980 a 1985 vivió en Xalapa, Veracruz, desempeñándose como profesora encargada del taller de grabado de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana; en 1985 estableció su residencia en la capital del país.

A partir de 1974 comenzó a presentar exposiciones individuales y a participar en colectivas; su trayectoria ha sido ampliamente reconocida, por lo que se le ha invitado a exponer individualmente en algunos espacios institucionales importantes de México, como el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil (1985), el Museo Nacional de la Estampa (1992, para celebrar veinte años de su producción gráfica), el Museo de Arte Moderno (1993), el Museo de Monterrey (1994) y el Museo Universitario del Chopo (1998). Su obra ha sido incluida en muestras representativas de arte mexicano contemporáneo presentadas en diversas ciudades de Estados Unidos, Centro y Sudamérica, Japón, Marruecos y diferentes países de Europa. Entre las distinciones que le han otorgado se cuentan: Primera mención en el XII Salón Internacional de Agosto, Museo de Arte Contemporáneo, Bogotá, Colombia (1978); Premios de Adquisición en la IV Bienal de Gráfica, México (1983), en el Certamen Nacional de Paisaje Veracruzano, Xalapa (1983) y el tercer Premio en Gráfica en la III Bienal Diego Rivera, Guanajuato (1988); menciones honoríficas en la I y IV Bienal Diego Rivera (1984 y 1990, respectivamente), y en el Salón Nacional de Artes Plásticas, V Sección de Gráfica, México (1985).

En los inicios de su producción Rippey tuvo un periodo de transición en que trabajó figurativamente con motivos orgánicos; poco a poco fue tomando un rumbo determinado nutriéndose particularmente de personajes femeninos. El primer indicio de ello fue en 1978 con la exposición *Mujeres, grabados y monotipos*, presentada en la Galería El Taller, en la ciudad de México, la cual se exhibió también en The Franklin Street Gallery en

Bellevue, Nebraska, y trabajó como tema mujeres marginadas; representó mulatas, mestizas, sirvientas, obreras y campesinas con el propósito de reflejar la problemática que viven dada su condición y el menosprecio que sufren por la actividad que desempeñan. Tenía interés en mostrarlas como personas y rescatarlas del sitio en que eran ubicadas como simples peones de un engranaje social. Se dedicó varios años a ello conviviendo con mujeres que de alguna manera retrató en sus obras; conoció y compartió sus problemáticas y concibió la muestra como un acto de solidaridad con ellas.

La gráfica fue el primer procedimiento que desarrolló profesionalmente y, con el tiempo, basándose en experimentaciones, ha conseguido resultados de gran calidad en los que combina diversas técnicas; paralelamente su dibujo fue evolucionando hasta encontrar el estilo que ahora la distingue dentro de las artes visuales en México. En 1979 participó en la exposición *6 artistas contemporáneos* con la serie *Escenas íntimas*:

En esta exposición presento dos aspectos de mis ensayos del momento: una serie de cuadros en que mi preocupación es la expresión unificada de personaje y ambiente, metáforas en que manejo luz y sombra un poco a la manera de fotografía en blanco y negro (el retrato de la luz) y color no en imitación de la realidad [...] son obras que empiezan siendo gráficas y terminan siendo poemas [...] Pretenden hacer de una realidad externa, una expresión de realidad interna [...] Se trata de la composición de una obra tan compleja como la vida de uno, que sepa reflejar muchos de sus momentos, reflejar en su sentido de dar imagen fiel, pero también en su sentido de meditar.⁶²

Más tarde, en 1983, exhibió en Los Talleres, Coyoacán, las series de dibujo *Las cenizas de tu infancia*, *Héroes y cadáveres*, *Viaje al centro de la tierra* y *Santas y pecadoras*, de las que argumentó: “[...] las cuatro series [...] responden a un trabajo basado en los espacios, en la intimidad del ser humano que se enfrenta a las reglas que la sociedad le impone, al conflicto de lo que es una persona y lo que quieren que sea”, y con respecto al trabajo exclusivo del dibujo:

⁶² Carla Rippey, *6 artistas contemporáneos* (catálogo), México, Galería del Auditorio Nacional, SEP-INBA, 1979, pp. 5-6.

[...] las ideas corrían por mi mente a un ritmo mucho más veloz de lo que implica la labor del grabado y, en ese sentido, el dibujo te ofrece la posibilidad del trabajo simultáneo, de que el subconsciente participe de la obra a medida en que trabajas conforme tus ideas aparecen [...] es una comunicación directa [...] el dibujo significa sacar cosas de dentro [...] ⁶³

Otro argumento importante aparece en el catálogo de la exposición *Pintura, dibujo y gráfica joven en México*:

Una constante en mi obra es la emotividad. Otra es el desarrollo formal a través de técnicas bastante diversas, partiendo del grabado en metal y abarcando la xilografía, el *collage*, el montaje, el dibujo, la fotografía, y a veces, las ambientaciones y *performances*. Las tres obras en esta muestra [...] son tres mujeres en situaciones íntimas, mujeres que han aparecido en mi obra desde sus inicios. Ahora, en otros aspectos de mi trabajo, hay un desarrollo más complejo de personajes y situaciones, pero estas mujeres quedan como una especie de punto de partida o base de todo desenvolvimiento posterior. Son los primeros inventos y las que inventan la obra, quizás, ejecutoras y sujetos, las musas que saben pintar. ⁶⁴

Las palabras de la artista recogidas en estas citas hablan de aquellas constantes que posteriormente caracterizaron gran parte de su producción: obras concebidas como “poemas”; la expresión de “realidades” como mundos internos; el reflejar la vida en muchos de sus momentos; el deleite de recrear espacios, de escudriñar en la intimidad del ser humano; el dibujo como medio de comunicación directa que permite al inconsciente actuar y manifestarse; la emotividad; la constante experimentación técnica gráfica y, las mujeres, en situaciones íntimas, mujeres inventadas o quienes inventan la obra que resultan personajes de escenas nostálgicas pero invariablemente

⁶³ Adriana Malvido, “Afirma la pintora Carla Rippey: es necesario un arte que le diga ‘algo real’ a la gente, sin caer en la obviedad o en la literatura”, *Unomásuno*, México, 24 de marzo de 1983, p. 17.

⁶⁴ Carla Rippey, *Pintura, dibujo y gráfica joven en México. Primer Festival de la Juventud Mexicana, 1983* (catálogo), México, Centro Cultural José Guadalupe Posada, CREA-SEP, 1983.

ataviadas con una fuerte carga erótica, sensual. ¿Proyecciones, remembranzas, fantasías, despliegues de un extraño “eco femenino” íntimo y personal? Es así como se aprecia su estilo propio.

Como artista, Rippey ha sentido un compromiso con los acontecimientos del presente, con la necesidad de ser actual, de proponer y hacer una obra que tenga significado para la gente; por ello evidenció la inquietud que le causaban las observaciones reiteradas de la crítica que destacaban en su trabajo matices nostálgicos y una acentuación de “lo femenino”. Incluso llegó a declarar: “Soy poeta, extranjera, hija, hermana, maestra, madre, pintora... y nací mujer, pero no me encasillen por allí.” Y a pesar que es factible detectar que su producción pretende abarcar la existencia de los demás (o las demás, por su constante presencia de mujeres), no dejan de resultar escenas que parecen contener mucho de universos íntimos femeninos en los que aparecen ecos de emociones muy personales. Su resistencia al “encasillamiento” se contrapone con otras declaraciones:

En el fondo siempre soy yo y creo que todos los artistas lo hacen [...] es imposible ser mujer y no hacer una obra que refleja la vivencia de una mujer en una sociedad, que es muy difícil y una experiencia muy diferente de la que tienen los hombres; las mujeres tienen la tendencia de interiorizar, en ellas hay menos expansión por la superficie y más profundización. Al tener hijos aceptas una existencia más limitada que te hace moverte más por dentro que por fuera.⁶⁵

[...] confieso que al mismo tiempo estoy irremediabilmente enredada con el pasado. Hay imágenes viejas que me provocan tanto una sensación de dulzura como de amargura, quizá por el mundo perdido que evocan y la imposibilidad de llegar a ello [...] lo que emerge de mi esfuerzo testimonial es un evento imaginario. Las imágenes entran a mi mundo, cuya población son personajes encontrados que se vuelven mis hermanas, mis abuelos, yo misma.⁶⁶

⁶⁵ Dorothea Hann, “El discurso de la vagina, los bordados y el hogar, es demasiado poco para la mujer, dice Carla Rippey”, *Unomásuno*, México, 4 de julio de 1985.

⁶⁶ Carla Rippey, *Especies en vías de extinción. Dibujos, óleos y grabados de Carla Rippey* (catálogo), Guadalajara, Galería Carlos Ashida, abril de 1987.

A partir de la década de 1980 la obra de Rippey adquiere esa cualidad “femenina”: ¿tan sólo porque la mayoría de sus personajes son mujeres o quizá porque a través de ellas se explaya la “sensibilidad” o las “vivencias sensuales” de una mujer?

En 1985 presentó la exposición *Filosofía barata* en el Museo Carrillo Gil; le asignó ese título como ironía sobre su tendencia a filosofar y reconoció que los cuadros eran metáforas de sus propias obsesiones. Se basó en viejos documentos, como libros de texto franceses, libretas escolares, estampas, grabados e ilustraciones de época de la prensa y fotografías tomadas en las primeras décadas del siglo XX provenientes de álbumes familiares o de aquellos fotógrafos que comercializaban imágenes eróticas femeninas; tras complicados procesos técnicos, desde transferencias de copias Xerox, pasando por recortes y *collages* que eran retrabajados con dibujo para crear el boceto original, las piezas concluidas fueron elaboradas en técnica mixta sobre papel, en óleo sobre tela, con grafito y prismacolor sobre papel, o como grabados en punta seca sobre aluminio construidos progresivamente en tres placas. Los cuadros fueron el resultado de manipular viejas imágenes, recurso al que había acudido desde años anteriores y que siguió explotando posteriormente. De esta manera la artista buscó trastocar la presencia de los personajes para convertirlos en reminiscencias y creó con ello historias íntimas en que se mezclan la sensación evocativa y el sentido crítico; es decir, las “realidades” que fueron en su momento son descontextualizadas por la autora para alterar las intenciones originales del fotógrafo; replantea así su sentido sustituyéndolo por otro, ya sea como recreación de una ilusión o de escenas oníricas sin relación con la vida cotidiana. El encuentro con esas imágenes perdidas del pasado, quizá olvidadas por muchas memorias, a ella le impacta por alguna razón, sacude sus propios recuerdos y establece una correspondencia con algo personal. La exposición constaba de dos series: *Filosofía barata*, en la que trabajó la idea del entorno cultural de México en la primera mitad del siglo XX, y *Viajes a las pirámides*, en la que desarrolló el concepto de espacio como lugares conocidos o ajenos y el tiempo como metáfora de lo eterno y lo pasajero, el paso de las generaciones y sus huellas, lo compartido, lo perdido, mucho de ello evocaciones de su infancia, vivencias aún latentes en su memoria: “Mi temática básica es cómo ubicarme en mí misma, en mi

mundo y casi siempre es un intento de hacer encajar mi mundo interior con el exterior; quizá se deba a esa infancia en que me mudaba tanto y siempre éramos los excéntricos, los extraños [...]”⁶⁷

Su estilo figurativo se ha mantenido al margen de los parámetros artísticos en boga de las últimas décadas del siglo XX, sin que esto le reste vigencia a su producción; inventa, a partir de fragmentos que conservan esencias del pasado, protagonistas que poseen tintes filosóficos y sociológicos y construye escenarios con los que logra evocar situaciones emocionales. Así, las figuras dicen más de lo que puede verse a simple vista, como si trataran de revelar algo o de reencontrarse con algo. Por ejemplo, la mujer/niña que aparece en *Tratado de agua dulce*, 1985 (FIGURA 21), inmersa en un ambiente fantástico, rodeada de peces, llevaría a pensar en una escena onírica inimaginable como situación real: los peces la vigilan, la acosan, a veces penetrándola; el ancla que sostiene cobraría el aspecto de una espada o una cruz, cuyo extremo inferior termina configurando un miembro viril. Los elementos en su conjunto le dan una dimensión simbólica, erótica y subliminal. Quizá se trata de una situación de constante asedio alrededor de una presa indefensa o de un ritual de espera en que se sacrificará la inocencia; una especie de anguila cubre los ojos de la joven, le impide percatarse de lo que se fragua en torno a ella, además la hace inexpresiva.

Omitir la mirada del personaje aparece con reiteración en sus obras, sea con un vendaje, con un brazo que cubre la faz, dibujando los ojos cerrados o con cualquier otro elemento, como un rectángulo negro que suele utilizarse para encubrir la personalidad de un sujeto ante los demás, el mismo que funciona en otros contextos como “censura”; incluso, a veces, los ojos quedan excluidos del cuadro con cabezas de medio rostro de los que sólo se ven nariz, boca y barbilla. Esta omisión, con toda la carga expresiva que puede poseer, cede al resto de la figura y sus componentes dentro de la obra la cualidad de exponer y significar emocionalmente. En el tríptico *Ojos que no ven, corazón que no siente*, 1987 (FIGURA 22), los personajes fueron privados de expresarse con la mirada, sin embargo, el título hace suponer una suerte de

⁶⁷ Carla Rippey, entrevista realizada para la presente investigación, México, D. F., 19 de septiembre de 2000.

autoprotección necesaria: ¿de qué habrían de protegerse un personaje de apariencia asexual, quizá mística; una mujer semidesnuda que parece dudar o estar cavilando sobre algo que tal vez sucedió, y otra despojada de ropas cuyo cuerpo se exhibe en su nítida semblanza erótica? Los tres cuadros parecen una secuencia de la actitud sexual femenina, es decir, del recato a la desnudez. Hay una sucesión de conductas que obedecen a ciertas normas que van de la inhibición a la transgresión de esa oposición inconsciente y, como resultado, a la culpabilidad: ¿se protegen entonces del acecho moral y social?

En el díptico *La persistencia de la memoria*, 1987, las mujeres miran pero hay entre ellas un mirar diferente. El personaje vestido oculta su cuerpo, tal vez le han obligado incluso a desconocerlo; su mirar parece triste, quizá temeroso. La mujer desnuda tiene una mirada franca; despojada de ropas (¿de condicionamientos?) se muestra casi altiva. Alrededor de ambas flotan objetos punzantes, cuchillos, formas simbólicas de agresión. En el cuerpo del personaje desnudo se aprecia una especie de tatuaje: ¿es tan sólo un elemento decorativo o más bien la invade?; quizá la primera también lo tenga, pero lo oculta con su atuendo: ¿podría tratarse de huellas que los condicionamientos morales han dejado como marcas irremisibles en las mujeres y que a través del tiempo, de las generaciones, persisten en nuestra memoria individual y colectiva? Por otro lado, *La boda*, 1990, lleva a reflexionar sobre ese ritual femenino que como “autorización social” da consentimiento a la mujer para ejercer su vida sexual, el marco de tolerancia para que use su cuerpo hasta entonces “limpio” como su atuendo blanco; pero esta mujer puede llevar consigo sus propios estigmas ocultos como silenciosos acompañantes, herencia de su genealogía femenina, una mujer que tal vez no llegue a descubrirse eróticamente a sí misma pero que cumple con los dictados de una moral social regidora.

Rippey reconoce en sus obras la influencia de su madre, la literata, ya que existe mucha asociación con el lenguaje; su gusto por las letras le lleva a inventar relaciones entre palabras e imágenes, ya que las creaciones que su imaginación concibe le remiten a versos o pasajes leídos tiempo atrás, que conserva en su memoria; se propician entonces los encuentros entre lo visual y lo escrito que como reflexiones dentro de un ámbito conceptual

integran sensaciones e ideas, producen dualidades y multiplicidades, alegorías o anécdotas que narran algo sobre el yo y el otro/la otra. De su padre, el fotógrafo, adquiere el habitual contacto con imágenes impresas de revistas y periódicos, de la cultura popular y de reproducciones de pinturas; sus trabajos están basados en este tipo de material impreso, fotografías de las cuales extrae fragmentos para trabajar en una pieza única o como secuencias de polípticos, hasta generar series completas; pero la fragmentación no es arbitraria ya que realiza composiciones que asemejan encuadres al modo de la técnica fotográfica. Un ejemplo de ello sería *Si mis demonios han de abandonarme, temo que mis ángeles levanten vuelo también...* (Rilke), IV, 1990, en que la composición obedece a una forma de encuadre fotográfico y el título, asociado a la imagen femenina cuya pose se antoja como un gesto liberador, puede conducir a imaginar el momento de emociones encontradas que vive el personaje: palabra e imagen se complementan para incitarnos a fantasear sobre lo que contiene y revela el gesto corporal.

En el políptico *Cinco historias*, 1993 (FIGURA 23), los personajes parecen protagonizar relatos sobre la indefensión de ser uno mismo, habitando en la soledad y estancados en el tiempo. Llama la atención la sensualidad que irradian sin exhibir sus cuerpos por completo, y es tan sólo la agudeza del dibujo que traza pieles desnudas de torsos y cuellos, mentones, rostros y bocas que aluden a una belleza física particular. En general sus personajes son “bellos”, lo que ejerce gran atracción a quien mira, pero con esa belleza se mezclan emociones profundas, a veces angustiantes, como pueden ser la soledad, la culpa, el deseo disfrazado, el encuentro o desencuentro con una misma, la voluntad de ser o la de dejar de ser lo aprendido moral y socialmente, todo lo que es posible concebir en la mujer que habita en nuestro interior, lo que se es realmente frente a lo que nos inducen a ser; tales ambivalencias crean una tensión entre lo bello y lo perverso (lo que está fuera de la norma), lo bello y lo terrible, sin por ello caer en una figuración cruda o “feista”, recursos que formaron parte de la posmodernidad para dar mayor carga expresiva a la figura. Al haber encontrado su propio lenguaje dentro de la figuración, su técnica gestual —particularmente en el dibujo— y su repertorio inventivo para crear escenarios enriquecen sus imágenes con capas múltiples de significados, entre los que hay un sesgo del sentir subconsciente o del

análisis consciente de la autora. Así, Rippey no descarta la idea que su obra sea muy personal, porque reconoce su cualidad interiorista no obstante que pocas veces usa alguna fotografía de sí misma; sin embargo, suele identificarse con ciertos personajes que a pesar de ser anónimos y desconocidos la conducen a proyectarse en ellos. En todo caso, son imágenes que le impactan porque le remiten a experiencias y sensaciones pasadas y las reelabora como una manera de recuperar lo perdido, los lugares en que ya no está, o hacerlos propios cuando no le pertenecieron y siente la necesidad de apropiarse de ellos. José Manuel Springer la describe como “[...] artista que incorpora fragmentos muy íntimos de su sentir en cada pieza y que desea armar una memoria visual de su pasado y de la experiencia de otras mujeres y épocas con las cuales ella siente una afinidad.”⁶⁸

Llama la atención la presencia de mujeres como personajes solitarios (aun cuando surjan en grupo), las cuales parecerían un ejercicio constante de intrincados procesos de autorreflexión. Ciertos cuadros se prestan para considerarlos como tales, como *Noche en blanco*, 1993 (FIGURA 24), que presenta una escena en tres secciones: una figura dividida en dos partes —los extremos laterales de la obra— y en medio de ellas una calle solitaria; su vestimenta asemeja ropa de dormir: ¿se trata de un sueño en que percibe un horizonte que la perturba por lo deshabitado e incierto de su final? La mujer da la espalda al espectador, quizá absorta en el camino que está frente a ella (¿o dentro de ella?), una senda que ha de recorrer en espera de algún encuentro, tal vez ya lo dejó atrás y nadie la acompañó; no hubo encuentro, ni siquiera con ella misma y no quedó más que extravío y aislamiento. La escena lleva a pensar en la soledad como forma de existencia de muchas mujeres, que la viven voluntaria o involuntariamente, interna o externamente, a veces con una gran carga de incertidumbre y hasta de culpabilidad. Por otro lado, *Hipnosis*, 1993 (FIGURA 25), es el parangón de los deseos ocultos: las figuras desnudas hablan de la libertad atrapada agitándose dentro de esas mujeres cuyo vestir recatado —como se ve en la imagen central— es sinónimo de exigencias morales que reprimen la naturaleza de esa libertad.

⁶⁸ José Manuel Springer, “La gráfica. Carla Rippey”, *Sábado, Unomásuno*, México, 24 de agosto de 1991, p. 13.

Cabe insistir sobre la circunstancia de ocultar los ojos de los personajes, principalmente si lo consideramos como un mecanismo de autoprotección frente a lo externo; esto lleva a pensar en la mirada del otro como una puerta de acceso al mundo, ya que de esa expresión sobre nosotras depende nuestro reconocimiento y autodefinición, y el percibir el mirar del otro fragmenta o restituye nuestra identidad. Se podría decir que las mujeres de sus cuadros se saben contempladas, escudriñadas y, “sin ojos”, no se encuentran con la mirada del otro; de esta manera no les afecta ser observadas, ante todo sus cuerpos, con miradas tal vez lascivas, de deseo o de recriminación. Rippey, en su intento por definirse frente al mundo, no pudo evitar caer en la añeja incomodidad de la modelo femenina tratada como objeto de deseo en las imágenes capturadas por la lente de la cámara que controla el ojo masculino, sobre todo en las fotografías eróticas antiguas que usa como punto de partida para sus creaciones:

Trabajé mucho tiempo con la temática de lo que se puede ver como una especie de erotismo *light*, sutil [...] es recobrar a la mujer en su intimidad, la que está detrás del fotógrafo hombre fotografiando mujeres en situaciones íntimas, desnudas o medio desnudas, retomándolo un poco más como retrato de la mujer que está allí, no tanto como objeto erótico y sí como alguien que tenía que hacer esto para dar de comer a sus pequeños hijos, por razones económicas o por manipulación psicológica, o por desubicación; entonces he querido cambiar el enfoque de lo que puede ser el móvil libidinoso del hombre a lo que es la experiencia íntima de la mujer, ella en su intimidad o hasta ofreciéndose pero con mucha ambivalencia, por razones mucho más complicadas que sólo la libido masculina. También entra eso, pero además es toda esa relación tan complicada que tenemos las mujeres con nuestros cuerpos, de si somos objetos de deseo, si el cuerpo es para poder hacer cosas, el sentido de cómo nos miran o cómo reaccionamos a ese mirar, si nos resistimos, si lo aceptamos [...] Tengo mucha obra dentro de esa temática [...] como una visión de cómo adentrarte en lo que es el mundo de la mujer.⁶⁹

⁶⁹ Carla Rippey, entrevista, 19 de septiembre de 2000.

La serie *Esclavos del sueño*, 1992-1993 (FIGURA 26), compuesta por dieciséis obras, contiene en su mayoría personajes femeninos cuyos cuerpos se abandonan al placer y a la libertad de soñar (sólo cuatro cuadros representan figuras masculinas); son cuerpos desnudos o semidesnudos que no sólo sueñan sino que se desbordan en un éxtasis de sensualidad. Todas las imágenes poseen una gran carga erótica que puede confundir al espectador entre una imagen ofrecida para el deleite visual y el reconocimiento que se trata de mujeres “disfrutándose” a sí mismas, identificándose con sus propios placeres sin importar quién las mire, esto es, el poder entrar en su intimidad pero sin perturbarlas.

En la producción de Rippey la sensualidad se desencadena por distintas vías, “[...] ese sabroso fantasma recorre en todas sus dimensiones la obra de Carla —dice Jorge Alberto Manrique. Una sensualidad que se pasea libremente [...] plena, abierta, en más de un sentido contundente, gozosa, pero siempre delicada, nunca abusiva ni palurda. Sensibilidad que es a menudo franco erotismo.”⁷⁰ Por ejemplo, en *Alegoría de la rosa*, 1995, la sensualidad se define a través de lo orgánico, en los trazos sinuosos de hojas, flores y frutos que enmarcan a una joven que cubre su desnudez con un lienzo de pliegues igualmente ondulantes, además, su actitud pudorosa es también como un acto de ingenua coquetería; en *Vértigo*, 1995, los pliegues se desbordan al tiempo que conducen la vista hacia un seno semidescubierto, acentúan su presencia y la de las manos delicadas que intentan cubrirlo o quizá descubrirlo, manos que tal vez se deslizan en una caricia disimulada; en *Eva enredada*, 1995 (FIGURA 27), copia con extremo detalle el efecto del llamado *draperie mouillée* (paños mojados) de las esculturas griegas de la antigüedad cuyo efecto del lienzo, que más que velar el cuerpo lo revela como “fruto de tentación”, le sirve a propósito del estigma que simboliza este personaje bíblico, o en *El tacón alto*, 1996, cuyo escorzo remite a la modelo de una fotografía erótica de antaño, es evidente el matiz voluptuoso y provocativo no obstante que la autora intenta resemantizar su semblanza erótica a través de la visión que concibe, entre otros aspectos, el desnudo como una forma de vulnerabilidad.

⁷⁰ Jorge Alberto Manrique, “Carla Rippey: sueño y ensueño”, en *Carla Rippey El sueño que come al sueño* (catálogo), México, Museo de Arte Moderno, CNCA, INBA, junio-septiembre de 1993, p. 17.

En su inquietud por trastocar la esencia de esas imágenes, la artista advierte: “[...] los hombres miran a las mujeres, y las mujeres se miran a sí mismas contempladas [...] El explorador dentro de ellas es masculino; el explorado femenino.”⁷¹ Explorar, recrear, inventar el cuerpo femenino, que es su propio cuerpo y nuestro cuerpo, seguirá siendo un continuo reto:

[...] si Rippey ha dedicado 20 años al mismo tema, resituándolo aquí o allá, es que su voluntad creativa entra en conflicto y no resuelve el problema de la manipulación masculina de la figura femenina, porque ella misma al auto-observarse y conquistar un estatus cultural a través de su obra, no relega —también como cosa— su estatus sexual en forma de proyección [...] Rippey ha asumido el tema de la reivindicación poética-filosófica de la condición de la mujer, pero ya nunca más enfocada desde la sumisión, sino desde el concepto de la “diferencia” femenina para expresar su propia idea de mundo o cosmos en su acepción de orden universal.⁷²

Así, las obras que Rippey agrupó como series temáticas para exposiciones individuales o las que formaron parte de muestras colectivas reflejan su incesante búsqueda personal; su quehacer no sólo se limitó al dibujo, al grabado o a la pintura, ya que también trabajó arte objeto. El interés por este tipo de arte quizá se haya fraguado en su convivencia con Adolfo Patiño —quien fue su pareja durante varios años—, en cuya trayectoria se destaca la producción de estas piezas. Rippey encontró motivaciones para comenzar a incursionar en esta disciplina: por ejemplo, *Por toda su existencia, el cuerpo es una casa en llamas*, 1996, es un enorme acordeón que fungió como autorretrato, un “libro-objeto” que reunió imágenes manipuladas del pasado, de ella misma en su infancia, de sus padres y sus abuelos, de las casas familiares, de sus dibujos infantiles y tareas escolares, imágenes que trataban de reunificar

⁷¹ Entrevista de Rodrigo Rodríguez, citada en Margo Glantz, “Carla Rippey, de la identidad a la ¿verdad?”, en *Carla Rippey. Dos décadas de obra gráfica* (catálogo), México, Museo Nacional de la Estampa, CNCA, INBA, agosto-septiembre de 1992, p. 27.

⁷² Luis Carlos Emerich, “Carla Rippey. Pastiche y gracia femenina”, sección *Imágenes, Novedades*, México, 4 de septiembre de 1992, p. 12.

los fragmentos que le quedan de su pasado; en otro caso, *Biblioteca*, de 1998, construida con libros viejos incrustados en una viga de madera añeja, puede ser también la reminiscencia del ambiente intelectual familiar en que transcurrió su infancia. Su inquietud por realizar formalmente arte objeto se concretó al recibir una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a partir de la cual presentó, en 1998, la exposición *Todas las cosas de la nada*, en el Museo Universitario del Chopo. La muestra constó de veintinueve piezas tridimensionales: combinó la fotocopia láser de mapas, columnas y paisajes con objetos como piedras, polines y trozos de madera, entre otros, con los que construyó ensamblajes; los elementos funcionaban como referencias culturales que le servirían a la autora para un propósito, inventar un gran viaje por la historia a través de los objetos: “[...] es muy divertido trabajar con arte objeto porque hay menos presión de hacer algo con significado; fue más como jugar con los elementos, menos estrés y más diversión y de todos modos resultó casi todo con significado, pero menos apegado a lo que son mis temáticas básicas, o un poco disfrazadas, quizá [...]”.⁷³

Después de esa exposición regresó al trabajo figurativo experimentando con medios vanguardistas de impresión, como en las obras *The floating world*, 1999, o retomando su técnica dibujística; los personajes femeninos reaparecen para conformar nuevas series, entre ellas *El vicio de la belleza*, tema que lleva nuevamente al mundo íntimo de la mujer, que en este caso parece mostrar los momentos en que los personajes se desenvuelven dentro de ese ritual femenino que es el arreglo personal: un rostro reflejado en un espejo, el cual devuelve la imagen que la mujer quiere ver de sí misma después de acicalarse, y en él se contempla y se admira satisfecha de lo que mira. En *Cortinas y columnas*, 2000 (FIGURA 28), de la misma serie, dos mujeres exhiben sus piernas al levantarse la falda del vestido; una de ellas muestra medias y liguero, prendas íntimas que se utilizan como artilugios de coquetería, de seducción, accesorios que forman parte de ciertas prácticas culturales femeninas; estas mujeres podrían dialogar entre sí dentro de su posibilidad de observar al que las mira. En *La hermana menor*, 2000, de la serie *Jardín de ecos*, crea nuevos encuentros entre la palabra (fragmentos del poeta

⁷³ Carla Rippey, entrevista, 19 de septiembre de 2000.

T. S. Eliot) y las imágenes, que en su mayoría resultan inquietantes ya que los personajes parecen ausentes, extraviados en un ambiente de extraña soledad, sostenidos en un espacio atemporal fruto de sueños o de fantasías. Éste es el mundo estético de Rippey, lo inverosímil que desata nuestra imaginación como ilusión de lo real, y ella presente en cada escena transitando como observadora u oculta dentro de algún personaje inventado. Ella forma parte de sus obras de la misma manera que sus obras forman parte de ella:

Partiendo del hecho que, como a la mayoría de los artistas plásticos, me satisface trabajar con las manos, y me es fácil expresarme así, creo que me dedico al arte por tres razones bastantes específicas. Primero, porque por medio de mi obra puedo abordar cuestiones filosóficas tan comunes como imposibles de resolver, pero que por alguna terquedad de mi naturaleza nunca me han dejado de asombrar y dejar perpleja: asuntos como el afloramiento y deterioro del cuerpo, la naturaleza del tiempo y nuestra ubicación en él, nuestro parentesco con personas y lugares y también la insularidad y singularidad de cada uno de nosotros. Mi obra me sirve como la canción romántica al cantante: no le resuelve su romance, pero le permite definir y descargar los sentimientos que le provoca. Segundo, me dedico al arte porque definirse como artista me resulta una buena forma de defenderme ante una sociedad que insiste en encasillar a la gente. Casi como si fuéramos magos, los artistas disfrutamos de un curioso respeto y de cierta benevolencia en cuanto a nuestro apego o no apego a las convenciones sociales. Finalmente, me dedico al arte porque así puedo resolver el asunto de mi sobrevivencia económica de forma más amena y menos sofocante para mí, como sería tener que adecuarme a las exigencias de un trabajo más convencional.

Y así se han ido conformando mis preocupaciones u obsesiones: espacio íntimo *versus* espacio social, mitos sobre hombres, sobre mujeres, el misterio de nuestra ubicación en el tiempo y el espacio, la relación energía-materia, y hasta de vez en cuando un intento de no tomarme demasiado en serio. Para los demás, mis obras pueden resultar una manera de recordar, descubrir o disfrutar situaciones frágiles, es decir, fáciles de perder o no percibir. Para mí, como les he explicado, aunque no sean la realidad, son totalmente mi forma de relacionarme con ella.⁷⁴

⁷⁴ Carla Rippey, texto inédito, archivo personal de la artista.



• FIGURA 21
*Tratado de
agua dulce,*
de la serie
Filosofía barata,
1985



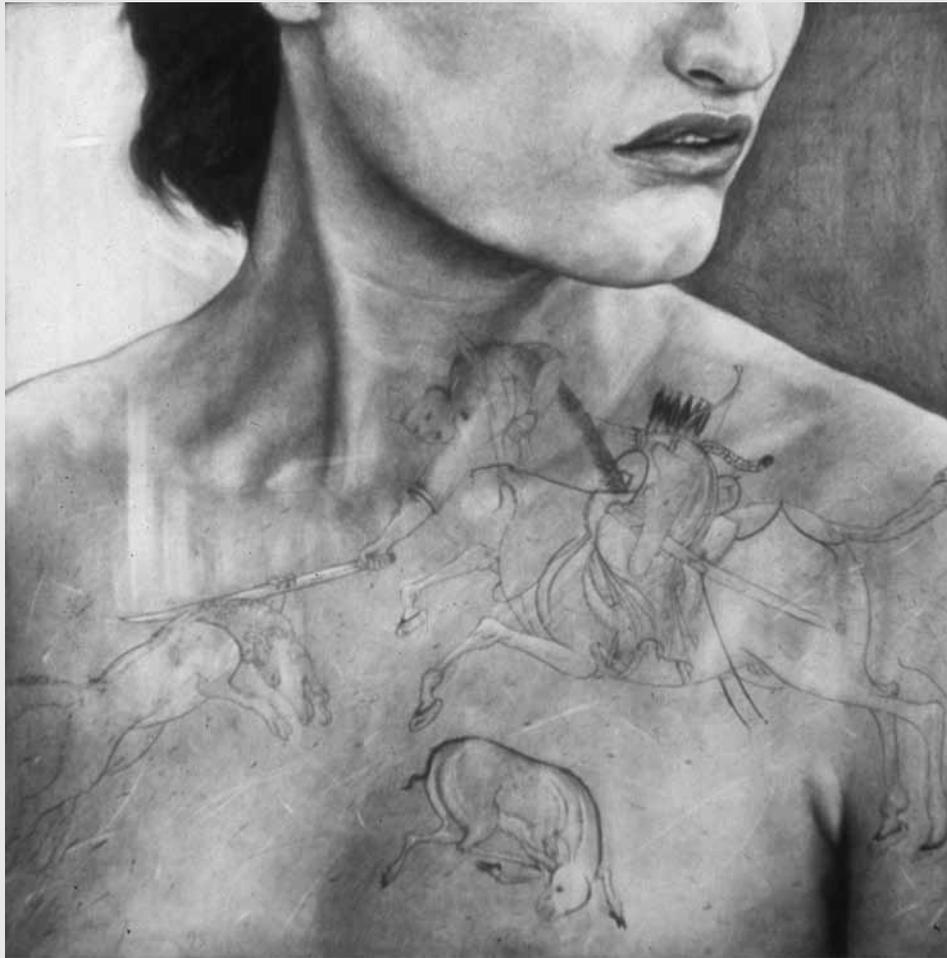
• FIGURA 22
*Ojos que no
ven, corazón
que no siente*
(tríptico),
1987



• FIGURA 22



• FIGURA 22



• FIGURA 23
Cinco historias
(políptico),
1993

I

¿Quién es el verdugo; quién es la víctima? Dime

Sófocles

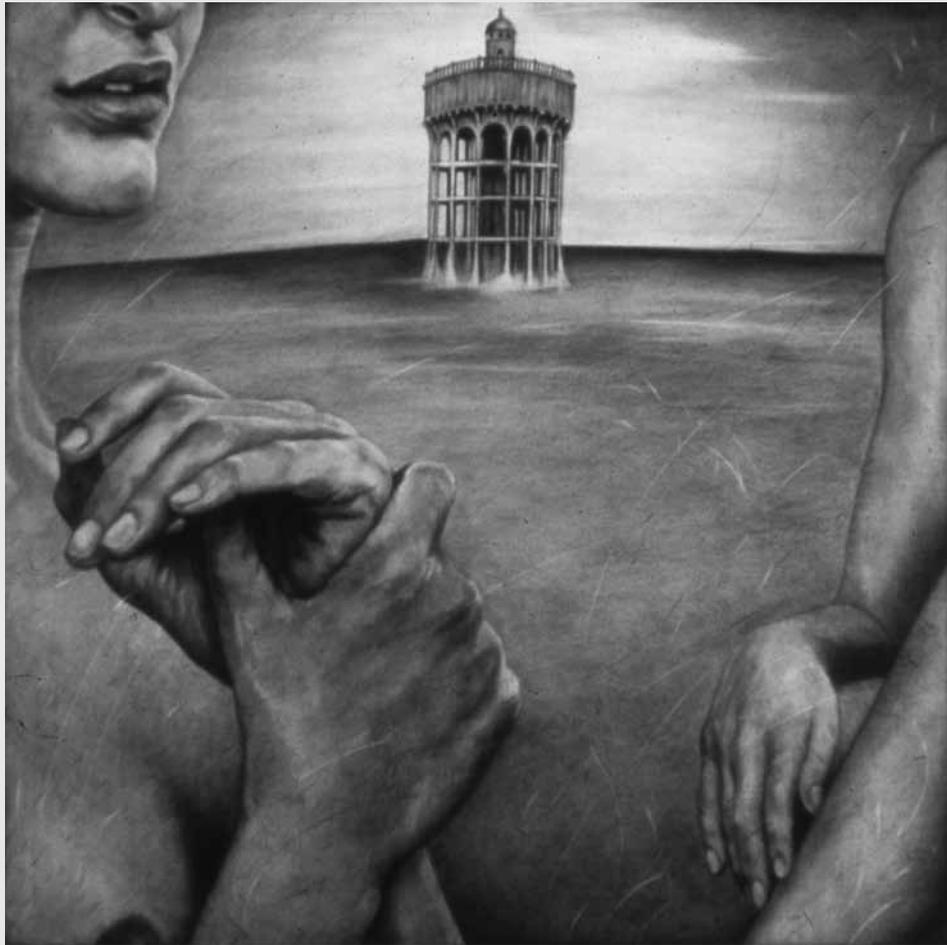


• FIGURA 23

II

There will be time, there will be time... time to murder and create...

T. S. Eliot



• FIGURA 23

III

*Antínoo, obsesionado con la idea que el emperador Adriano podría olvidarse
de él, se suicida. Adriano, obsesionado con el recuerdo de Antínoo,
llenó el imperio con su imagen petrificada*

Contado por M. Yourcenar



• FIGURA 23

IV

All men kill the thing they love

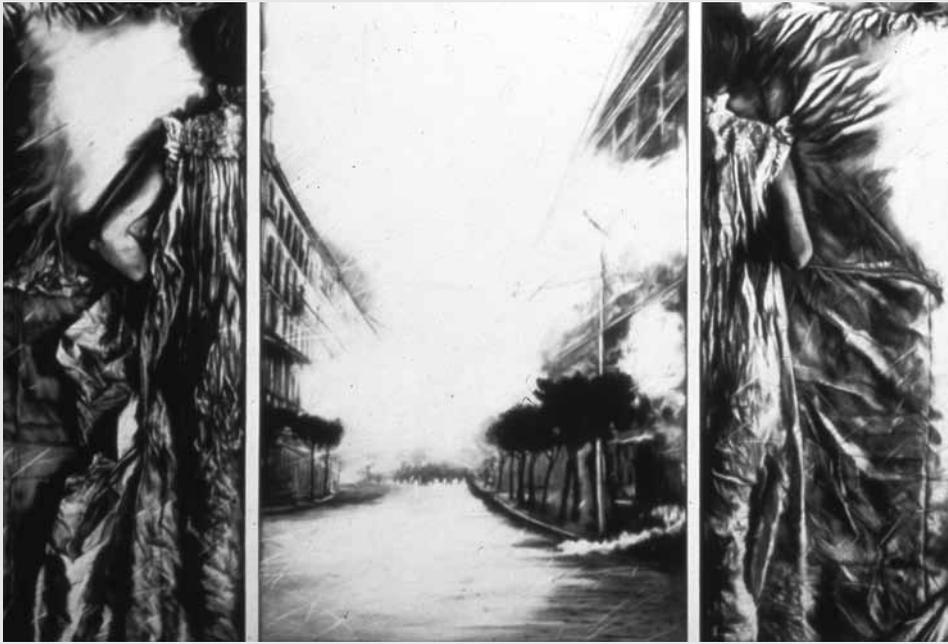
Oscar Wilde



• FIGURA 23

V

Nostos-Regreso, Algía-Dolor



• FIGURA 24
*Noche en
blanco,*
1993



• FIGURA 25
Hipnosis
(tríptico),
de la serie
El enigma,
1993



• FIGURA 26
De la serie
*Esclavos
del sueño*
(políptico, una
de 16 piezas),
1992-1993



• FIGURA 27
Eva enredada,
de la serie
Reino terrestre,
1995



• FIGURA 28
*Cortinas y
columnas*, de
la serie *El vicio
de la belleza*,
2000

123

CONSIDERACIONES FINALES

CONSIDERACIONES

CONSIDERACIONES

Buscar las definiciones más adecuadas a los términos de *arte femenino* y *arte feminista* para saber con cuál de ellos identificar la obra de las artistas que ocupan este libro, me condujo a una especie de callejón sin salida. Evidentemente, el arte feminista en México no adquiere aún las dimensiones del estadounidense o europeo, aunque existe como tal y tiene representantes que se identifican ya como “artistas feministas”, cosa que no era tan fácil de ubicar dos o tres décadas atrás. Hace aproximadamente treinta años surgieron en nuestro país las pioneras del arte feminista que dieron apertura a un discurso de género en las manifestaciones artísticas de las mujeres; fueron las primeras creadoras (y provocadoras) de una estética que asumió el espíritu cultural de una época marcada por el feminismo a través de los grupos sociales y políticos que se forjaron alrededor de una lucha contra las injusticias y a favor de los derechos de las mujeres; arte y movimiento que, ciertamente como asegura Mónica Mayer, no lograron un punto de cohesión firme que las llevara a actuar concomitantemente. Pero el arte, aquel que se emparentó con los inicios del movimiento, hizo su tarea: abrir brecha para que sucesivas generaciones reconocieran la importancia histórica del mismo y su posibilidad de traducirse como estética; actualmente, y más visible en manifestaciones como el *performance*, la instalación o el arte objeto, hay artistas que abiertamente se asumen como feministas y su producción se dirige a la búsqueda de formas y contenidos alternativos coherentes con su posición. Otras tantas, sin querer asumirse como tales, producen obras en las que los temas femeninos emergen de muy distintas formas. Con esto se está trazando nuestra propia historia.

Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey son, generacionalmente, artistas de la transición. Pioneras, seguramente, pero sus propuestas “provocativas” tiempo atrás ahora parecen algo tímidas frente a la audacia que muestran otras creadoras en ofertas visuales más recientes, sobre todo en el uso de sus cuerpos, en *performances* y en las temáticas que tratan, a veces crudas y hasta cierto grado cuestionables. La mentalidad ha cambiado, la inhibición se ha superado un poco, la audacia es el resultado y de ello se rescata que la intención de otros años se ha mantenido, o quizá se ha retomado después de un aparente adormecimiento en medio de la oleada posmodernista que quiso imperar en México en los últimos años del siglo XX.

El feminismo como filosofía política y como lucha social, como toma de conciencia, marcó la estética de cada una. Mónica Mayer, como artista militante, es una voz tenaz dentro del ámbito cultural (sea como difusora, como productora de obra gráfica digital o “performancera”) en pro de la toma de conciencia feminista, del reconocimiento y revaloración del arte de las mujeres del pasado y del presente; es también sujeto crítico del acontecer social, político y cultural, y realiza un continuo trabajo didáctico y de investigación para promover y difundir la labor de las y los artistas. Como creadora es persistente en la experimentación de técnicas que hacen evolucionar su lenguaje plástico cuya temática con frecuencia gira en torno a ella, y sus obras de *performance* desarrollan constantemente tópicos de actualidad. Todo este esfuerzo reunido la sitúa como un personaje imprescindible dentro del escenario del arte feminista en México. Rowena Morales contribuyó de igual modo con un periodo de su producción al llamado de atención sobre temáticas femeninas, la educación sexual tradicional de las mujeres y su identidad sexual, principalmente. También en ella hay una constante búsqueda estética como artesana (en su diseño de joyería), como productora de piezas-objetos, de pinturas, esculturas y fotografías digitales; en ella se percibe una evolución temática que intenta llevar el concepto de mujer a uno más universal, pero no por ello abstracto: el ser mujer como ser humano, una dimensión en la que no se descarta lo femenino ni su identidad de género, que toma rumbos hacia algo más filosófico, fruto derivado de vivencias personales muy íntimas y de elaboraciones introspectivas debido a la dirección que sus propias experiencias han trazado, marcándola y cerrándola, para abrirla hacia un nuevo destino. Carla Rippey, no obstante su aparente distanciamiento de una definición feminista, no cesa de mostrar sus continuas reflexiones sobre la vida íntima de las mujeres, dentro de un contexto erótico, un mundo recién descubierto por muchas de ellas. “Excéntrica, extranjera, ajena”, como ella misma se describe, tras su infancia errante y su militancia feminista está la mujer que aún se busca a sí misma, y a veces parece encontrarse en otras mujeres, en sus imágenes; de ello emergen entonces “múltiples Carlas/múltiples mujeres”: la indefensa, la inocente, la sometida, la oprimida, la sojuzgada, la avergonzada, la culpable, la confundida, la sensual, la “filósofa sarcástica y crítica”, la solitaria pero, sobre todo, la reflexiva, que antepone y

encara sus propios miedos y obsesiones; el acervo temático no es inventado, es material extraído de sus propias tribulaciones, de sus vivencias, de sus estados de ánimo. Sus actos imaginarios son, sin duda, reminiscencias de su propia vida. Así, cabe la certeza que las obras de estas artistas son reflejos de sí mismas, de los tránsitos de sus preocupaciones personales y la alusión es directa a sus vidas como mujeres.

¿Por qué estas artistas hablan en buena parte de su producción sobre aspectos íntimos, personales? Rippey lo dijo en una declaración: “En el fondo siempre soy yo, y creo que todos los artistas lo hacen”, y coincido con esa idea. Cada artista, independientemente de su sexo, busca una manera de expresarse y encuentra formas, técnicas, formatos y conceptos que permiten hacer fluir sus ideas, sentimientos o conocimientos. Al pensar en la postura de compromiso social o histórico que ha llevado a los artistas hombres a manifestarse como voceros de causas que han hecho suyas, que sienten como propias, como la injusticia social, la política, la convicción ideológica o religiosa, cabe la pregunta: ¿por qué no asumieron las injusticias, las causas o el “sentir” de las mujeres, como lo hicieron con el sentir de otros sectores marginados?

El gran acierto feminista ha sido ese, hacer notar que las causas, injusticias o el sentir “verdadero” de las mujeres no tenía un portavoz en el arte. Las generaciones más recientes de mujeres artistas son la enmienda de esa falta, de esa omisión; por tanto, su expresión plástica deviene en una nueva forma de conocimiento, que puede situarse como el surgimiento de una nueva cultura femenina en las artes visuales, que habla ahora, por ejemplo, de la maternidad, pero no en la forma idílica que durante siglos ocultó un sentir quizá más auténtico de la experiencia como el temor, la incertidumbre y el resarcimiento que tal suceso representa para muchas mujeres. Mónica Mayer, como otras artistas, está corriendo el velo de tal idealización para compartírnos con sinceridad la parte menos amable de esa vivencia, como en su caso fueron sus propios miedos y las repercusiones psíquicas que ello implicó por el peso ante la responsabilidad de la indefensión de los seres que tuvo en sus manos, y que de su voluntad dependía la vida o la muerte de los mismos. O de los temas que se pueden destacar de Rowena Morales y de Carla Rippey, entre los que se encuentran la educación sexual, el erotismo,

la identidad sexual de la mujer y sus mundos íntimos, sensuales y placenteros, culpígenos o libres; el redescubrimiento del cuerpo como propio y no sólo como reproductor de la especie sino también como productor de placeres, un cuerpo con existencia e imagen propia. En sus imágenes se da una lectura diferente, es una mirada de la mujer sobre sí misma después de tanto tiempo en que aprendió a verse y a valorarse en función de la mirada masculina. Morales denunció el cartabón tradicional sexual femenino, ese en que también se incluye a la mujer como objeto decorativo, más aún, de exhibición, un “producto” ofertado y ofrecido al “comprador” masculino a partir de sus atributos físicos: el cuerpo desnudo femenino que ha sido convertido en “imagen cultural”. El desnudo, ese recurso tan abusado mercantil y artísticamente, significa para Rippey vulnerabilidad: no sólo es mostrar los encantos del cuerpo, es también la “exposición” a ser herido, atacado, estar indefenso(a), sin protección; es una forma de violentar y violar la intimidad: vulnerable a la vulneración, juego sádico del imaginario masculino, reconocido y denunciado por el imaginario femenino. Mostrar el cuerpo, mostrarnos al otro, no es sólo un acto narcisista; implica asimismo el temor del agravio, del rechazo, de la desvaloración. El trato más humillante es dejar desnudo a un ser humano, si el contexto es la calle, una cárcel o un campo de concentración; pero si es la cultura o la publicidad, la humillación parece no existir y se vuelve violencia simbólica que, sin más, se ejerce con plena libertad.

Cabe entonces decir que éste es un arte voluntariamente distinto al de los hombres, como Serrano de Haro llama a la pintura feminista, porque sus autoras han tomado conciencia de su historia y decidieron hacer de su identidad femenina el tema de sus cuadros, porque de una manera u otra cuestionan la “neutralidad” de la cultura dominante, del arte “a-sexual”. Los planteamientos son sin duda femeninos y ello les adjudica una propiedad: se trata de un punto de vista diferente desde donde se enfocan ideas, juicios, razonamientos que involucran el sentir de las mujeres, distintas entre sí, pero unidas en la intención por transgredir y transformar el conocimiento de sí mismas, conocimiento que compartimos y que también tratamos de transformar muchas otras mujeres que, como ellas, no estamos conformes con el sistema de conocimiento masculino que ha vetado el nuestro, el femenino.

Su imaginario, como producto estético, como forma y contenido generado de un proceso reflexivo vivencial; como eco introspectivo o de una voz colectiva, pero eso, como “voz” que expresa, que denuncia —no que calla— que hace de la idea y de la forma un sentido propio femenino, un sentido y un sentir diferente, ¿cómo llamarlo?, ¿imaginario femenino o feminista?

El término *femenino* tiene demasiada carga simbólica: como lo “adyacente”, lo “otro”, lo inexistente si no es nombrado y definido a partir de lo “original”, lo masculino (desde la vertiente psicoanalítica); lo impuesto como cualidades pasivas y por tanto menospreciadas, esos condicionamientos y prejuicios sociales que le han atado a un concepto esencialista (el género como ideología constrictiva, limitante); como “categoría de feminidad”, la negación o lo insignificante que asegura la supremacía de la masculinidad blanca dentro de la esfera de la creatividad (la Historia del Arte y su discurso falocéntrico que ha legitimizado el concepto de canon). Por fortuna, “lo femenino” no es ahistórico ni atemporal, como se ha querido establecer. Actualmente, desde el concepto de “lo femenino” irradian muchas aristas y, entre ellas, “lo feminista”. Se dice que la conciencia de género es la línea divisoria entre lo femenino y lo feminista, y asumo que se trata de una división entre los conceptos tradicional, por un lado, y radical, por el otro; sin embargo, ¿puede suceder que la línea desaparezca cuando se supere la tradición y el radicalismo? ¿Puede lo femenino y lo feminista converger, mezclarse, producir un híbrido que acabe con la desgastante lucha por definiciones separadas? ¿Podemos dejar de “pensarnos femeninas” como nos concibió un imaginario ajeno a nosotras mismas y dejar de encarar a ese imaginario ajeno con una postura intolerante y desafiante? Ciertamente es que la encomienda no es sencilla, es como un saber lo que no se quiere ser pero que no se encuentra —aún— otra forma de ser. Optar por lo opuesto, como transgresión, es continuar el juego del discurso binario simbólico, es decir, mantener vigente el modelo masculino impuesto como punto de referencia y comparación desde el cual darnos forma “diferente”, convergente.

Si usé el término femenino sólo puedo asentar que éste no encierra el concepto tradicional, ni en lo esencial ni en lo cultural. Como *imaginario femenino* quiero entender, y dar a entender, que se trata de una pertenencia a las mujeres, y en este caso a aquellas cuya perspectiva de vida ha sido mo-

dificada por la toma de conciencia de género; de esta manera “sienten diferente”, como un acto reflexivo, activo no pasivo, y de ello emergen juicios y conceptos que contribuyen a darle, precisamente, un sentido diferente a lo femenino. Estas artistas, como sujetos de la historia reciente, expresan abiertamente lo que piensan y lo actúan a través de sus creaciones. De una u otra manera, las tres cuestionan desde distintas posiciones estéticas su identidad femenina; sus aprendizajes (condicionamientos) y sus obras son producto de sus contradicciones internas frente a lo que no aceptan como herencia, como tradición. Sus imaginarios son fruto de sus rebeldías, de sus intentos de transgresión; son como muchas otras producciones femeninas, fraguas de la inconformidad con el paradigma impuesto, son una voz de denuncia, a veces sutil y otras contundente, de lo que ya no puede ni debe persistir. Es la voz de la inconformidad, mas no la de la propuesta única y definitiva. Siglos de tradición no son fáciles de resolver en unas pocas décadas. No obstante, y a propósito del campo de la “historia de las mentalidades” en donde se ha recurrido al concepto de lo “imaginario”, una dimensión del mismo le otorga un sentido especial a la producción contemporánea de mujeres; Alberto Ruy-Sánchez escribió:

[...] “lo imaginario” [...] Es decir, la imaginación de los hombres reunidos en un espacio y un tiempo determinados, con sus figuras recurrentes y sus creaciones propias. En “lo imaginario” de un tiempo conviven ideas, conductas, ideologías y las formas sensibles del arte. Esa convivencia, a largo plazo, llega a conformar, como un tejido vivo, la mentalidad de una época.⁷⁵

El imaginario en el arte contemporáneo de mujeres es así expresión de la mentalidad de nuestra época, en el entendido de que aún es sólo una parte de ese tejido; pero es ya dentro de la historia reciente un testimonio que tomará lugar dentro de esa “historia de las mentalidades”.

Por otro lado, explorar con detenimiento el trabajo de estas artistas, internarme en cada imagen, pensarme dentro de cada escenario o como cada

⁷⁵ Alberto Ruy-Sánchez, “Nuevas formas para un final de siglo”, en *Por el camino de ecos: arte contemporáneo en México* (catálogo), Nueva York, Independent Curators Incorporated, 1990, p. 12.

personaje, fue una lucha entre la subjetividad y la objetividad. Quise marcar una distancia *objetiva* para estudiar la obra, pero algún trayecto introspectivo me conducía a reconocermé y reflejarme en ellas, en las creaciones y en las artistas. Sus testimonios (entrevistas), en los que manifestaron con palabras las inquietudes traducidas en imágenes, fueron una llave necesaria para abrir el contenido de sus obras; la personalidad de cada una, sus vivencias, sus expectativas, comenzaron así a emerger de entre detalles recónditos. La experiencia no pudo ser menos fascinante porque se dio una conexión entre las mujeres que hablaban durante las entrevistas y las que se expresaban a través del arte; entre ellas, concurrían mis propias vivencias y expectativas.

Se dice que no es fácil reconocer a simple vista cuándo una pieza fue realizada por un hombre y cuándo por una mujer: “La obra tiene que hablar por sí misma”, dice el canon tradicional de la Historia del Arte. Pero mi experiencia conduce a lo contrario, porque una pintura o una escultura no surge de la nada, pertenece a un periodo histórico, a un contexto social y, sobre todo, a un momento personal. El o la artista traduce el periodo y el contexto en que se desenvuelve, pero a través de un momento emocional. Resulta oportuno citar aquí los breves comentarios sobre el tema que aparecen en la publicación de Raquel Tibol dedicada a las mujeres en las artes visuales. A partir de lo que observó en la producción de artistas como Magali Lara, Rocío Maldonado, Laura Anderson o Teresa Serrano, anota:

Con absoluta autonomía femenina y predominancia de elementos orgánicos utilizados simbólicamente, han tejido cadencias de alegorías muy sexualizadas, ante estos productos estéticos se puede negar la neutralidad de la línea o de la mancha y, en consecuencia, hay que proclamar que el sujeto femenino le imprime un carácter peculiar a las imágenes.⁷⁶

De otras, como Susana Campos, Gilda Castillo, Carla Spota, Martha Pacheco, Flor Minor, Estrella Carmona, Yolanda Andrade e Irma Palacios, escribe: “En los trabajos sensibles y profesionales de estas artistas no se hubiera podido señalar una voluntaria o involuntaria feminización de las

⁷⁶ Raquel Tibol, *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*, México, Plaza y Janés, 2002, p. 15.

imágenes.”⁷⁷ La manifestación de una cualidad diferenciada, de una identidad diferente en el arte, es el corolario de la aún presente problemática sexista en la sociedad, de ese predominio masculino que a veces no se percibe claramente por sus maneras tan sutiles de procedimiento, de tal forma que se intenta sostener que ya no existe. Tibol advierte que cuando se logre un mayor equilibrio entre los géneros, lo indiferenciado ganará terreno. No obstante, precisa:

Pero todavía lo que interesa es que las artistas sean identificadas como mujeres y que a la vez entre ellas mismas surja la necesidad de identificarse como tales. En el abanico de estilos y de valores artísticos se despliega la feminidad, la cual hay que observar con nuevo enfoque para desentrañar, en los lenguajes visuales, metáforas cargadas de género propio, de estructuras compositivas armadas con otra racionalidad y otra emotividad, sin hacer a un lado el descubrimiento de influencias mutuas y aun de confrontaciones.⁷⁸

El feminismo, la conciencia de género, no se ha vivido en los últimos tiempos de la misma manera entre hombres y mujeres. Eso es, sin duda, un aspecto determinante para entender el contenido del arte femenino contemporáneo, porque las artistas, aquellas que llevan a cabo actos autorreflexivos sobre su presente revisando las causas y orígenes del mismo, expresan su contexto, su momento histórico, a través de especulaciones personales que como conflictos internos enfrentan las contradicciones que se hacen evidentes: un acto necesario, personal y colectivo.

Si las obras de estas artistas, sumadas al legado reciente que se está conformando con productoras de otras latitudes, son el eco de una voz colectiva, generacional, esto tiene un valor peculiar que sin duda marcará la Historia del Arte universal, por la resonancia que insoslayablemente emiten dentro del periodo histórico al cual pertenecen. Quizá esto suene pretencioso, pero la realidad indica que representan ya un parteaguas que separa y distingue a la expresión femenina contemporánea de la que se hacía ape-

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 16.

nas unas décadas atrás, además que aportan “nuevos conocimientos” (como forma y contenido) que no se dieron a través del tiempo dentro del imaginario masculino. Por tanto, debe reconocerse como un suceso de trascendencia que bien puede cuestionar y añadirse al debate que existe alrededor de la afirmación que los principales acontecimientos plásticos son exclusividad del ingenio masculino.

Esta investigación tenía que llegar en algún momento a su conclusión, y lo hice, pero de ningún modo significa que el tema se haya agotado. La aventura emprendida con estas tres artistas me confirmó la certeza que el imaginario femenino en el arte existe... yo lo encuentro perceptible en sus obras. Quizá haya quien diga que se requiere demostrar con más elementos esa certeza, lo que implica necesariamente seguir trabajando sobre el tema utilizando el rico bagaje que nos están legando las productoras, un cúmulo que crece a pasos agigantados y que nos exige tiempo y mayor participación de estudiosas(os) en la materia. Así que todavía hay mucho por hacer.

Este libro es un aporte a esa ardua tarea y en él he vertido mi experiencia al respecto. Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey muestran las reelaboraciones de sus razonamientos en un intento por deconstruir mitos y paradigmas, y por reencontrarse consigo mismas, con su nueva identidad. Elaborar una nueva imagen parece aún tarea incierta; sobran piezas y faltan otras para restituirla, para darle forma. Pero sus obras están allí, sus imaginarios que son producto del proceso de desarticulación de tales paradigmas, y en ellas se encierran veladamente sus tribulaciones internas, personales, como piezas sueltas arrancadas de sus vidas, fragmentos que bien pueden encajar en nuestro propio imaginario. Ese diálogo se dio conmigo y puedo asegurar que se ha dado también con otras espectadoras. Ellas nos han abierto su mundo íntimo, su imaginario; abramos el nuestro para que se propicie el diálogo y el entendimiento mutuos, por demás necesarios.

135

BIBLIHEMEROGRAFÍA
BIBLIHEMEROGRAFÍA
BIBLIHEMEROGRAFÍA

B I B L I O G R A F Í A

- Anzieu, Annie, *La mujer sin cualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1993.
- Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992.
- Bartra, Eli, *Mujer, ideología y arte*, Barcelona, laSal edicions de les dones, 1987.
- Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1983.
- Bonner, Frances, et al., *Imagining Women. Cultural Representations and Gender*, Londres, The Open University, 1992.
- Breitling, Gisela, “Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina”, en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- Butler, Judith, “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault”, en Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG/UNAM/Porrúa, 1997.
- *Carla Rippey. Dos décadas de obra gráfica* (catálogo), México, Museo Nacional de la Estampa/CNCA/INBA, agosto-septiembre, 1992.
- *Carla Rippey. El sueño que come al sueño* (catálogo), Museo de Arte Moderno/CNCA/INBA, México, junio-septiembre, 1993.
- Deepwell, Katy (ed.), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Madrid, Ediciones Cátedra/ Universitat de Valencia/Instituto de la Mujer, 1995.
- Dolto, Françoise, *La imagen inconsciente del cuerpo*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1990.
- Ecker, Gisela (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- *Especies en vías de extinción. Dibujos, óleos y grabados de Carla Rippey* (catálogo), Guadalajara, Galería Carlos Ashida, abril, 1987.
- Franco, Jean, *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*, Nueva York, Columbia University Press, 1989.
- Freud, Sigmund, *Nuevas Conferencias de Introducción al Psicoanálisis*, conferencia núm. 33 (1932), *Obras completas*, t. 22, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1976.
- Irigaray, Luce, *El cuerpo a cuerpo con la madre*, Barcelona, laSal edicions de les dones, Cuadernos Inacabados 5, 1985.
- *La ilusión de lo real: realismo e hiperrealismo* (catálogo), México, Museo de Arte Moderno/CNCA/INBA, mayo-junio, 1988.

- Lamas, Marta, "Sexualidad y género: la voluntad de saber feminista", en Iivonne Szasz y Susana Lerner (comps.), *Sexualidades en México, algunas aproximaciones desde la perspectiva de las ciencias sociales*, México, El Colegio de México, 1998.
- "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría 'género'", en Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, UNAM/PUEG/Porrúa, 1996.
- Lippard, Lucy R, *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*, Nueva York, E.P. Dutton, 1976.
- Loyden, Humbelina, *Los hombres y su fantasma de lo femenino*, México, UAM-Xochimilco, 1998.
- Mayer, Mónica, *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas, 1979* (carpeta inédita).
- Majewski, Margaret Mary, "Female Art Characteristics: Do They Really Exist?", en Judy Loeb (ed.), *Feminist Collage*, Nueva York, Teachers College, Columbia University, 1979.
- Muñiz, Elsa, *El enigma del ser: la búsqueda de las mujeres*, México, UAM-Azcapotzalco, 1994.
- Muraro, Luisa, *El orden simbólico de la madre*, Madrid, horas y Horas, 1994.
- *Pintura, dibujo y gráfica joven en México. Primer Festival de la Juventud Mexicana 1983* (catálogo), México, Centro Cultural José Guadalupe Posada, CREA/SEP, 1983.
- Pollock, Griselda, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres/ Nueva York, Routledge, 1999.
- Porqueres, Bea, *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*, Madrid, horas y Horas, Cuadernos inacabados 13, número especial, 1994.
- Posada K., Luisa, *Sexo y esencia. De esencialismos encubiertos y esencialismos heredados: desde un feminismo nominalista*, Madrid, horas y Horas, Cuadernos inacabados 26, 1998.
- Ramos Escandón, Carmen, "El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple", en Carmen Ramos (comp.), *El género en perspectiva*, México, UAM-Iztapalapa, 1991.
- Raven, Arlene, "Feminist Education: A Vision of Community and Women's Culture", en Judy Loeb (ed.), *Feminist Collage*, Nueva York, Teachers College, Columbia University, 1979.
- Rivera Garretas, María-Milagros, *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Barcelona, Icaria, 1998.
- Robin Suleiman, Susan, *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Cambridge, University Press, 1985.
- Ruy-Sánchez, Alberto, "Nuevas formas para un final de siglo", en *Por el camino de ecos: arte contemporáneo en México* (catálogo), Nueva York, Independent Curators Incorporated, 1990.
- Saal, Frida, "Algunas consecuencias políticas de las diferencias psíquicas de los sexos", en Marta Lamas y Frida Saal (comps.), *La bella (in) diferencia*, México, Siglo XXI, 1991.
- Sau, Victoria, *Ser mujer: el fin de una imagen tradicional*, Barcelona, Icaria, 1993.
- *6 artistas contemporáneos* (catálogo), México, Galería del Auditorio Nacional, SEP/INBA, 1979.

- Serrano de Haro, Amparo, *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.
- Spacks, Patricia M., *La imaginación femenina*, Bogotá/Madrid, Debate y Pluma, 1980.
- Tíbol, Raquel, *Diferencias reunidas. Instalación, dibujo, pintura y escultura* (catálogo), Museo del Palacio de Bellas Artes, México, CNCA/INBA, marzo-mayo, 1998.
- *Gráficas y neográficas*, México, SEP/UNAM, 1987.
- *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*, México, Plaza & Janés, 2002.
- Urrutia, Elena, “El sexo de la pintura. Rowena Morales. De las esencias y las contingencias”, en *Historias paralelas. Paralelos en la historia* (catálogo), Museo de Arte Moderno, México, INBA/SEP, junio-agosto, 1985.
- Zamora Betancourt, Lorena, *El imaginario femenino en el arte: un estudio a partir del lenguaje visual en la obra de Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey* (tesis), maestría en Estudios de la Mujer, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2002.

H E M E R O G R A F Í A

- Abelleira, Angélica, "Sin apoyos del museo, el artista limita sus proposiciones plásticas", *La Jornada*, México, 15 de agosto de 1985.
- Acevedo, Marta, "Piezas de un rompecabezas", *fem*, vol. II, núm. 5, México, octubre-diciembre de 1977.
- *Artes visuales*, revista trimestral, núm. 9, México, Museo de Arte Moderno, enero-marzo de 1976.
- Barbosa, Araceli, "El discurso de género en las artes visuales, una nueva expresión de la cultura femenina", *Triple Jornada, La Jornada*, núm. 31, México, 5 de marzo de 2001.
- Barret, Michèle, Anne Phillips, "Debates feministas contemporáneos", *Debate Feminista. Feminismo: movimiento y pensamiento*, año 6, vol. 12, México, octubre de 1995.
- Bartra, Eli, "El género revisitado", *La Jornada Semanal, La Jornada*, núm. 296, México, 12 de febrero de 1995.
- "Silencios, vírgenes y otros temas feministas; exposición de Mónica Mayer", *Unomásuno*, México, 3 de noviembre de 1980.
- Conde, Teresa del, "Las jóvenes generaciones de pintores mexicanos", *México en el arte*, núm. 9, México, INBA/SEP, verano, 1985.
- Emerich, Luis Carlos, "Carla Rippey. Pastiche y gracia femenina", *Imágenes, Novedades*, México, 4 de septiembre de 1992.
- "Mónica Mayer. Excesos y caprichos", *Imágenes, Novedades*, México, 30 de octubre de 1992.
- "En su pintura, Rowena Morales critica las condiciones sociales de la mujer", *El Sol de México*, México, 15 de abril de 1983.
- Foppa, Alaíde, "Arte en el Simposio", *fem*, vol. II, núm. 5, México, octubre-diciembre de 1977.
- "Lo que escriben las mujeres", *fem*, vol. III, núm. 10, México, enero-octubre de 1979.
- Fowks, Jacqueline, "La identidad y lo subjetivo. Experiencia y vida en la sociología de las emociones", *Debate feminista. Identidades*, año 7, vol. 14, México, octubre de 1996.
- Galindo, Carlos-Blas, "Mónica deconstruye", *El Financiero*, México, 23 de octubre de 1992.
- Hann, Dorotea, "El discurso de la vagina, los bordados y el hogar, es demasiado poco para la mujer, dice Carla Rippey", *Unomásuno*, México, 4 de julio de 1985.
- Kartofel, Graciela, "Rowena Morales", *Vogue*, núm. 46, México, marzo de 1984.
- "La artista mexicana Rowena Morales busca su propia identidad a través de la territorialidad, expresada a través de la neográfica", *INBA Informa*, Boletín núm. 850, México, 28 de agosto de 1998.
- Lamas, Marta, "Cuerpo: diferencia sexual y género", *Debate feminista. Cuerpo y política*, año 5, vol. 10, México, septiembre de 1994.

- Luna, Andrés de, “Del agua”, *El Financiero*, México, 15 de octubre de 1993.
- “Rowena Morales. La realidad líquida”, *Macrópolis*, núm. 85, México, 1 de noviembre de 1993.
- “Rowena y la vibración del ahora”, *Vogue*, año 11, núm. 121, México, junio de 1990.
- Mac Masters, Merry, “Algo como el agua, multitécnica de Mónica Mayer”, *El Nacional*, México, 6 de febrero de 1993.
- Malvido, Adriana, “Afirma la pintora Carla Rippey: es necesario un arte que le diga ‘algo real’ a la gente, sin caer en la obviedad o en la literatura”, *Unomásuno*, México, 24 de marzo de 1983.
- Manrique, Jorge Alberto, “Artistas en tránsito. México, 1980-1995”, *Boletín Filosofía y Letras*, núm. 11, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, noviembre-diciembre de 1996.
- “Fin de década”, *La Jornada*, 9 de enero de 1990.
- Mayer, Mónica, “Arte y feminismo: las propuestas” (primera de dos partes), *El Universal*, México, 19 de febrero de 1994.
- “Arte y feminismo: las propuestas” (segunda y última parte), *El Universal*, México, 20 de febrero de 1994.
- “Calendario 1992: expresiones de mujeres”, *El Universal*, 30 de noviembre de 1991.
- “De la vida y el arte como feminista”, *N-Paradoxa* (revista electrónica), núm. 8, Inglaterra, noviembre de 1998.
- “De mujeres artistas y conferencias”, *El Universal*, México, 15 de septiembre de 1995.
- “El arte como un marido infiel”, *El Universal*, México, 1 de julio de 1990.
- “El arte feminista y los medios de comunicación”, *El Universal*, México, 9 de marzo de 1990.
- “El tiempo no pasa en vano”, *El Universal*, México, 28 de agosto de 1996.
- “En busca del pase automático en la cultura”, *El Universal*, México, 29 de marzo de 1989.
- “Epidemia de exposiciones de mujeres artistas”, *El Universal*, 18 de julio de 1989.
- “Exposiciones de mujeres”, *El Universal*, México, 15 de noviembre de 1988.
- “Feminismo y censura” (primera de dos partes), *El Universal*, México, 16 de marzo de 1994.
- “Feminismo y censura” (segunda y última parte), *El Universal*, México, 17 de marzo de 1994.
- “Hacia un neoposmodernismo transposfeminista”, *El Universal*, México, 12 de septiembre de 1988.
- “La exposición sin nombre, pero con alma”, *El Universal*, México, 1 de febrero de 1994.
- “La relación extraña entre el feminismo y el arte feminista”, *El Universal*, 3 de marzo de 1990.
- “Llegóse de nuevo el 8 de marzo”, *El Universal*, México, 8 de marzo de 1997.
- “Maris Bustamante y su ‘Picardía femenina’”, *El Universal*, México, 19 de abril de 1991.
- “Mister Universo”, *El Universal*, México, 9 de junio de 1989.
- “Noemí Ramírez: Advocaciones y mitos”, *El Universal*, México, 25 de mayo de 1992.

- “Procesos y espirales de Elena Villaseñor”, *El Universal*, México, 7 de enero de 1994.
- “Proliferación: exposición de Magali Lara”, *El Universal*, México, 5 de noviembre de 1990.
- “Propuestas electrográficas. Tradición y vanguardia”, *La rana*, núm. 9, México, Instituto de la Cultura del Estado de Guanajuato, junio de 1996.
- “Propuestas para un arte feminista en México”, *fem*, México, abril-mayo, 1984.
- “Seis artistas y sus cuerpos”, *Nuestro Mundo, El Universal*, México, 9 de mayo de 1998.
- “Tres piezas conexas”, *El Universal*, México, 3 de enero de 1998.
- Mercado, Tununa, “Rowena y Magali, dos narradoras visuales”, *fem*, vol. IX, núm. 33, México, abril-mayo de 1984.
 - M.L., “La imaginación femenina”, *fem*, vol. III, núm. 10, México, enero-octubre de 1979.
 - Molina, Javier, “La temática de la mujer perdió vigencia en mí”, *La Jornada*, México, 6 de noviembre de 1987.
 - “No se reconoce el trabajo artístico de las mujeres: Mónica Mayer”, *Excelsior*, México, 23 de junio de 1990.
 - Polidori, Ambra, “Exponen en el MAM Rowena Morales y Carlos Aguirre”, *Unomásuno*, México, 22 de junio de 1985.
 - “1er. Simposio Mexicano-Centroamericano de Investigación sobre la Mujer”, *fem*, vol. II, núm. 5, México, octubre-diciembre de 1977.
 - Romero Keith, Delmari, “La muestra ‘Cartas a esa monja’ se exhibirá en Cuba”, *El Gallo Ilustrado, El Día*, México, 4 de septiembre de 1983.
 - Rosales y Zamora, Patricia, “La vida femenina, en ‘Historias Paralelas’”, *Excelsior*, México, 5 de junio de 1985.
 - Sáenz, Jorge Luis, “De niñas y pesadillas. El mundo obsesivo de Mónica Mayer”, *El Universal*, México, 14 de febrero de 1990.
 - Schwartz, Perla, “Jubileo para el agua y el reino vegetal”, *Unomásuno*, México, 17 de noviembre de 1990.
 - Springer, José Manuel, “La gráfica. Carla Rippey”, *Sábado, Unomásuno*, México, 24 de agosto de 1991.
 - “Pinto mi raya. Cosas de Mónica”, *El Heraldo*, México, 15 de noviembre de 1992.
 - “Signos de vida”, *Sábado, Unomásuno*, México, 23 de octubre de 1993.
 - Tibol, Raquel, “Mónica Mayer interioriza su feminismo”, *Proceso*, núm. 568, México, 21 de septiembre de 1987.
 - “Morales y Aguirre. Juntos se revuelven”, *Proceso*, núm. 453, México, 8 de julio de 1985.
 - Urrutia, Elena, “El sexo de la pintura”, *fem*, año 8, núm. 40, México, junio-julio de 1985.

■ MÓNICA MAYER

• PÁGINA 54

FIGURA 1

A veces me dan miedo mis pensamientos, mis fantasías, 1976, collage, 60 x 70 cm.

• PÁGINA 55

FIGURA 2

Our shy lady. Nuestra señora de la timidez, 1978, tinta y lápiz sobre papel de arroz, 40 x 40 cm.

• PÁGINA 56

FIGURA 3

Rape, 1978, collage, 60 x 80 cm.

• PÁGINA 57

FIGURA 4

Ya, de la serie XII *Reaparecen las serpientes*, 1987, técnica mixta, 123.5 x 75 cm.

• PÁGINA 58

FIGURA 5

Equilibrio (tríptico), 1989, técnica mixta sobre papel, 30 x 20 cm c/u.

• PÁGINA 59

FIGURA 6

Los naufragios del cuerpo, 1991, electrografía, 43 x 28 cm.

• PÁGINA 60

FIGURA 7

Miedo, 1994, serigrafía y grafito sobre papel, 74.5 x 55 cm.

• PÁGINA 61

FIGURA 8

Infierno III, 1994, electrografía sobre papel de algodón utilizando impresora Iris, 115 x 75 cm.

• PÁGINA 62

FIGURA 9

Silla barda III, de la serie *Café*, 1998, dibujo y digitalización, 52 x 39 cm.

• PÁGINA 63

FIGURA 10

Silla, 1998, gráfica digital, 18.5 x 12 cm.

■ ROWENA MORALES

• PÁGINA 80

FIGURA 11

De la serie *Mujeres monjas eróticas*, 1979, pieza de joyería (plata, cobre y marfil), 6 x 2.5 cm.

• PÁGINA 81

FIGURA 12

Pañuelo con poema, 1981, técnica mixta sobre papel con pieza de joyería en forma de sobre (plata y marfil) adherido a la obra, 89 x 59 cm.

• PÁGINA 82

FIGURA 13

Carta de un marido llamado Antonio, 1983, técnica mixta sobre papel, 89 x 59 cm.

• PÁGINA 83

FIGURA 14

¿Qué bosque?, 1982, técnica mixta sobre papel, 89 x 59 cm.

• PÁGINA 84

FIGURA 15

Todas manzanitas, 1985, técnica mixta sobre tela, 154 x 90 cm.

• PÁGINA 85

FIGURA 16

Sin título, 1990, aluminio anodizado y recortes de lámina, 180 x 40 x 33 cm.

• PÁGINA 86

FIGURA 17

El efecto de la luna, 1993, óleo sobre tela, 110 x 140 cm.

• PÁGINA 87

FIGURA 18

De la serie *Territorios*, 1998, gráfica digital, 16 x 16.5 cm.

• PÁGINA 88

FIGURA 19

De la serie *Territorios*, 1998, gráfica digital, 16 x 16.5 cm.

• PÁGINA 89

FIGURA 20

De la serie *Antípodas*, 1998, gráfica digital, 16 x 16.5 cm.

■ CARLA RIPPEY

• PÁGINA 108

FIGURA 21

Tratado de agua dulce, de la serie *Filosofía barata*, 1985, grafito sobre papel, 95 x 95 cm.

• PÁGINAS 109, 110 Y 111

FIGURA 22

Ojos que no ven, corazón que no siente (tríptico), 1987, grafito sobre papel, 100 x 70 cm c/u.

• PÁGINAS 112, 113, 114, 115 Y 116

FIGURA 23

Cinco historias (políptico), 1993, grafito sobre papel, 50 x 50 cm c/u.

• PÁGINA 117

FIGURA 24

Noche en blanco, 1993, grafito sobre papel, 70 x 100 cm.

• PÁGINA 118

FIGURA 25

Hipnosis (tríptico), de la serie *El enigma*, 1993, óleo sobre tela, 167 x 119 cm, 187 x 134 cm y 167 x 119 cm.

• PÁGINA 119

FIGURA 26

De la serie *Esclavos del sueño* (políptico, una de 16 piezas), 1992-1993, grafito sobre papel, 70 x 70 cm.

• PÁGINA 120

FIGURA 27

Eva enredada, de la serie *Reino terrestre*, 1995, grafito sobre papel, 182 x 110 cm.

• PÁGINA 121

FIGURA 28

Corinas y columnas, de la serie *El vicio de la belleza*, 2000, grafito sobre papel, 70 x 70 cm.



El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey,
de Lorena Zamora Betancourt, se terminó de imprimir y encuadernar en diciembre de 2007 en los talleres de imprete,

Almería 17, Col. Postal, México, D. F.

El tiraje consta de 1 000 ejemplares

Coordinación editorial: Gerardo López Luna

Edición: Carlos Martínez Gordillo

Asistencia editorial: Julieta Gamboa Suárez

Digitalización de imágenes: César G. Palomino/Aurelio Salas

Diseño y formación: Yolanda Pérez Sandoval



La expresión plástica de mujeres ha dibujado un panorama de riqueza propositiva y conformado un profuso abanico de formas y estilos, al tiempo que ha transitado, a veces de manera paralela, al lado de las actividades políticas y académicas feministas.

Así, se han establecido contactos pero también distanciamientos: el arte es tan viejo y el feminismo tan joven que a veces parecen no coincidir a causa de distancias generacionales. No obstante, resulta interesante colocarlos uno frente al otro para descubrir cómo se reflejan mutuamente, aproximarse a los estudios de género y al arte para analizar y comprender la plástica femenina.

El presente libro ofrece una mirada al universo creativo de las mujeres, su terreno temático, conceptual y metafórico para tratar de ubicar la existencia del imaginario femenino en el arte y reconocer cuáles son sus características.

Para ello se tomó como objeto de estudio la producción de tres artistas mexicanas contemporáneas: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey, quienes desde diferentes perspectivas se han interesado en aspectos que conciernen a la mujer y cuyas obras han sido identificadas por especialistas como portadoras de referencias a la esfera femenina o como visiones reflexivas de la condición de la mujer.

