

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XÓCHIMILCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA MUJER



Y SIN EMBARGO SE MUEVEN...
PRODUCCIÓN DE ARTE CONTRAHEGEMÓNICO FEMINISTA Y
SU FUNCIÓN SOCIAL EN MÉXICO (2000-2009)
TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ESTUDIOS DE LA MUJER
PRESENTA
NATALIA EGUILUZ ORNELAS

DIRECTORA: DRA. ELI BARTRA

SINODALES: MTRA. MÓNICA MAYER

DRA. ARACELI BARBOSA

MÉXICO D.F.

2010

122057

Agradecimientos y dedicatorias

A mi compañero de vida y amor Ricardo.
A mi Mamá, a mi Papá. A Gabo.
A Elisa, a Diego, a Daniela.
A Orly y a Mariana.

A la Dra. Eli Bartra.
A las artistas que gentilmente participaron en esta investigación.
A todas mis compañeras y amigas de la maestría, en especial a Valeria.
A las maestras que colaboraron en el proceso.
A Laura Castanedo por su apoyo en Tijuana.

A todas y a todos los que se encuentran en pie de lucha...
y a las y los que están por levantarse.

ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo I. Los debates: arte político, movimientos sociales y feminismo	11
I.1 Arte y movimientos sociales en México	19
I.2 Arte feminista	22
I.3 Hegemonía, contrahegemonía y arte feminista	25
Capítulo II. La hegemonía: políticas culturales y neoliberalismo en México	33
II.1 La privatización como política cultural del Estado mexicano	35
II.2 Políticas culturales para qué tipo de artistas	47
Capítulo III. Del arte crítico al arte activista: Colectivo M'artes, Lorena Wolffer y Elizabeth Ross	51
III.1 Colectivo M'artes. Juntas pero sin manifiesto: del club de <i>Toby</i> a las mujeres en el arte	51
III.2 Lorena Wolffer: el tercer espacio y los territorios de resistencia	62
III.3 Elizabeth Ross y 5célula. Parar el mundo: acciones rituales, comunidad y el efecto mariposa	72
Capítulo IV. Artistas feministas en movimientos sociales mixtos:	
Inti Barrios y Jesusa Rodríguez	83
IV.1 Inti Barrios y las Costureras de sueños: mujeres en la confección de la explotación capitalista. Zurciendo el teatro desde la calle, abajo y a la izquierda	83
IV.2 Jesusa Rodríguez y la Resistencia civil creativa: expandiendo límites, despacio pero sin tregua en busca de la igualdad social	93
Capítulo V. Convergencias y divergencias: las artistas en conjunto	108
V.1. Arte hegemónico y el sector cultural: discriminaciones desde arriba y a la derecha	109

V.2 Arte contrahegemónico feminista	112
V.2.1 Representaciones y temáticas: impugnación de los estereotipos de género, ironía, metáfora y denuncia	115
V.2.2 Acciones sociales y políticas directas	118
V.3 Movimientos sociales e identidad	121
V.4 Otro mundo posible y necesario	125
Conclusiones	128
Anexos I. Imágenes	135
Anexos II. Síntesis curricular de las artistas	141
Bibliografía	144

INTRODUCCIÓN

El arte es parte de los procesos sociales y, entre otras cosas, su función puede ser la de contribuir a la perpetuación de un orden social injusto o por el contrario ayudar a transformarlo. Así, en esta investigación me interesa contemplar las propuestas de algunas artistas feministas frente a la profundización de las desigualdades que ha provocado la expansión del capitalismo neoliberal por la faz del planeta, específicamente en México, en un contexto en el cual los poderes fácticos y conservadores han cobrado mayor fuerza tras el ascenso de la derecha al poder. De esta manera, me propongo estudiar el arte contrahegemónico que han realizado en el periodo que va del año 2000 al 2009 las artistas Lorena Wolffer, Elizabeth Ross, Inti Barrios, Jesusa Rodríguez y las integrantes del Colectivo M'artes, ya que muestran distintas posibilidades de acción al utilizar como herramienta el arte a favor de un cambio social en la actualidad.

Tal como se ha analizado en diversos estudios sobre la historia del arte, los movimientos sociales inciden y modifican las prácticas artísticas, así como éstas pueden colaborar en la transformación social al construir representaciones distintas a las hegemónicas¹, denunciar y visibilizar injusticias sociales por medio del tema representado, pero también, y esto es lo más relevante, mediante acciones sociales y políticas directas. Así, el arte contrahegemónico es aquel que tiene la función social de cuestionar y ayudar a transformar las condiciones de vida actuales con una postura política crítica clara y que impugna la visión dominante del arte como mercancía de élite, hermético y dentro de la lógica del arte por el arte, y es, por tanto, una herramienta de lucha.

En México encontramos ciertos momentos históricos en los que la relación entre movimientos sociales y arte ha sido más estrecha, por ejemplo, en el periodo revolucionario de 1910 y posrevolucionario con el muralismo, así como en los años sesenta y setenta con el movimiento del 68, y la generación de los grupos como *Germinal* o *Proceso Pentágono*, entre otros. En los años 80, podemos mencionar el impacto

¹ McCaughan, 2002.

del movimiento feminista en colectivos como *Polvo de Gallina Negra*, asimismo, la relación entre los movimientos gays² y artistas como Nahúm B. Zenil u Oliverio Hinojosa. Después en los años noventa con el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) varios/as artistas han colaborado realizando acciones en favor del movimiento. Y desde el año 2006 encontramos movimientos como el de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO) y el despunte de grupos de arte callejero de graffiti como *ASARO* y *Arte Jaguar*, así como el movimiento lopezobradorista en el cual han participado artistas como Regina Orozco y Jesusa Rodríguez entre otros/as.

Ahora bien, en este estudio parto de la relación entre arte y movimiento feminista. Éste último es un movimiento social que ha denunciado la subordinación, la explotación y la discriminación de las mujeres como grupo, y ha impulsado una serie de transformaciones en diversos ámbitos, desde reivindicaciones de derechos sociales, políticos e individuales para las mujeres, hasta la problematización de lo concebido como femenino y masculino, lo cual ha impactado también en las prácticas artísticas.

Con el movimiento feminista de la segunda ola gestado en los años sesenta y setenta en los Estados Unidos y Europa, las artistas ejercieron con mayor ímpetu su derecho a la autorrepresentación, a hablar de sí mismas, a socializar y denunciar las problemáticas a las que se enfrentaban como mujeres partiendo de la consigna *lo personal es político*. Así, llevaban a cabo una serie de prácticas que incluyen, por ejemplo, la reapropiación de su cuerpo y la reinterpretación positiva de éste, la impugnación de los estereotipos de género, el cuestionamiento de lo concebido como femenino y la participación activa en protestas utilizando elementos estéticos.

Desde ese entonces surgen también una serie de teóricas, críticas e historiadoras feministas como Linda Nochlin, Griselda Pollock y Lucy Lippard que cuestionan el androcentrismo imperante. Comienzan a rescatar del anonimato a las mujeres artistas que habían sido borradas de la historia y a analizar cómo la desigualdad de género interviene en la producción, distribución y consumo del arte, pero no sólo eso, algunas como Pollock también cuestionan a la historia del arte misma, su supuesto discurso neutro, apolítico,

² *Ibidem*.

aideológico en el cual se conciben las creaciones artísticas como producto de la genialidad excepcional del artista individual asociado al modelo masculino hegemónico, desclasado y sin género.³

En este ámbito se han gestado varios debates y posicionamientos sobre el arte hecho por mujeres, el arte femenino, el arte de género y aquel que aquí es el que me compete, la práctica feminista en el arte: el arte feminista, -el cual puede ser involuntario o consciente⁴- es un arte eminentemente político, que cuestiona la subordinación, discriminación, opresión o exclusión de las mujeres en la sociedad.

En México se comienzan a organizar grupos de mujeres feministas en la década de los setenta⁵, así las ideas de liberación femenina que recorrían el mundo, inciden también en el arte mexicano de manera sustancial. Las artistas cuestionan la situación de las mujeres tanto en la sociedad como en el campo del arte, y, en algunos casos, establecen una relación con los grupos de mujeres que conformaban el movimiento feminista mexicano. Para los años ochentas surgen colectivos feministas como *Bioarte*, *Tlacuilas* y *Retrateras* y *Polvo de Gallina Negra* el cual fue el que permaneció más tiempo en acción.

Actualmente algunas autoras como Lorena Zamora, Araceli Barbosa, Mónica Mayer y Gladys Villegas, entre otras, han realizado algunos estudios sumamente interesantes que tratan sobre el arte feminista en México. La mayor parte de ellos se enfocan en las artistas pioneras de los años ochenta, o bien, la selección del universo de estudio se encuentra dada por la disciplina en la que trabajan las artistas.

A diferencia de esos estudios, en esta investigación me enfoco en las propuestas de artistas visuales, performanceras y actrices feministas que están trabajando en nuestros días; las cuales no sólo impugnan las representaciones estereotipadas de género, la violencia contra las mujeres o la manipulación de sus cuerpos, sino que además, varias de ellas se desplazan del campo de la representación hacia la acción social y política directa y en algunos casos colaboran con luchas más amplias de izquierda en contra del neoliberalismo. Todo ello en un momento histórico en el que las prácticas artísticas contrahegemónicas resultan especialmente complejas.

³ Ver Mayayo, 2003. Y ver también Alario, 2002.

⁴ Bartra, 2003, p. 58.

⁵ Ver Bartra y otras, 2002.

Hoy en día, tras la caída del socialismo real y los estados de bienestar, nos enfrentamos a una suerte de pensamiento único que se ha extendido por la faz del planeta como ideología dominante, la cual “es una amalgama heterogénea de conservadurismo y del liberalismo realmente existente.”⁶ En su acepción sociocultural, el neoliberalismo es promovido por el neoconservadurismo el cual se caracteriza por ser una doctrina de reacción que “Moviliza (...) argumentos de la economía política neoliberal, de la sociobiología y la genética humana, (...) de la crítica cultural conservadora y de la teoría elitista de la democracia para la defensa política de una racionalidad “liberal” de las sociedades occidentales percibida como amenazada”,⁷ en la que se proclama como imperativo una supuesta neutralidad ideológica y se exigen legalidades “objetivas” de manera autoritaria.⁸

En una expansión de la derechización del pensamiento, el neoconservadurismo está en contra de cualquier tipo de socialismo. A su vez, las teorías posmodernas nos hablan de la caída de los grandes proyectos emancipadores,⁹ se difunden teorías sobre la era postideológica y la pérdida de las utopías, lo cual ha trastocado la conciencia revolucionaria que en algún momento se tuvo. Como decía Gramsci, la clase dominante tiene la necesidad de construir una hegemonía que genere consenso para lograr perpetuarse en el poder.

El sistema capitalista neoliberal sustentado en la hegemonía y el poderío norteamericanos ha logrado avanzar por el planeta dando como resultado la indignante profundización de las desigualdades entre clases, razas y géneros.¹⁰ Por otro lado, desde los medios de comunicación y las instituciones se difunde la idea de que la sociedad debe estar enfocada tan sólo al emprendimiento económico y al asistencialismo. A partir de

⁶ Estefanía, 2000, p. 49.

⁷ Dubiel, 1993, pp. 6-7.

⁸ Ibidem. p. 8.

⁹ Jean-François Lyotard diagnostica la condición posmoderna “Como una en la que los *grand récits* de la modernidad -la dialéctica del Espíritu, la emancipación de los trabajadores, la acumulación de la riqueza, la sociedad sin clases- han perdido toda credibilidad. Lyotard define un discurso como moderno cuando apela a uno u otro de esos *grand récits* para su legitimidad; entonces, el advenimiento de la posmodernidad señala una crisis en la función legitimadora de la narrativa, su habilidad para obtener consenso,” en Foster y otros, 1988, p.104. Sin embargo, Karl Marx decía que aquellos que controlan los medios de producción y distribución económica, también pueden regular la producción y distribución de las ideas. Pienso que la preponderancia de las teorías sobre la caída de las ideologías y de los grandes proyectos emancipatorios, mantienen la supremacía de un modelo único, en este caso neoliberal, neoconservador, es decir, el de la ideología de derecha, mermando la posibilidad de un proyecto real de emancipación.

¹⁰ Ver Mohanty, 2008.

la difusión del ser apolítico, la naturalización de la desigualdad y la represión a los movimientos se sanciona y se merma la capacidad de movilización ciudadana de manera sistemática.

En México, como país dominado por los centros de poder mundial, el neoliberalismo comenzó a implantarse a partir de 1982 con el inicio de las llamadas reformas estructurales. En 1988 con Carlos Salinas de Gortari, presidente emergido de un fraude electoral, este sistema se consolida con la privatización de varias empresas paraestatales y la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, posteriormente el modelo político económico neoliberal se reafirmará y expandirá en el sexenio de la llamada “transición democrática” del partido de derecha Acción Nacional y su candidato Vicente Fox Quesada;¹¹ después vino la ascensión al poder de Felipe Calderón, como producto de otro fraude, dando continuidad al proyecto neoliberal, el cual ha generado un aumento sustancial de la pobreza. A la par, los movimientos sociales que protestan y denuncian las regresiones en materia de derechos sociales y políticos son criminalizados o estigmatizados por los medios masivos de comunicación, y reprimidos de manera frecuente por las fuerzas policíacas del Estado. En la actualidad los poderes fácticos y conservadores han cobrado nuevos bríos.

Esta situación ha afectado a la mayoría de la población, tanto a los hombres como a las mujeres, aunque de manera diferenciada, pues las construcciones que realizan los seres humanos a partir de la diferente sexuación de sus cuerpos, ha implicado un acceso diferenciado a los bienes materiales y simbólicos en el que las mujeres han estado y están generalmente subordinadas por el simple hecho de serlo. Ahora con la afluencia del capital transnacional y su necesidad de mano de obra barata, aunado a varias “...relaciones de poder, como las ligadas a las exclusiones, las desigualdades y discriminaciones en el mercado laboral, el reparto desigual del trabajo no remunerado, la violencia física y simbólica en contra de las mujeres y el diferente uso del tiempo libre de hombres y mujeres”¹² han dado lugar a la llamada feminización de la pobreza. Asimismo, se pueden mencionar los feminicidios en Ciudad Juárez y Chimalhuacán que continúan

¹¹ Ver Contreras, 2008. pp. 141-148.

¹² Valdés Estrella, 2005, p. 77.

a la orden del día en franca impunidad, como también las serias regresiones en materia de derechos sexuales y reproductivos, y en general, de los derechos humanos de las mujeres, a partir del papel cada vez más protagónico que ha cobrado la iglesia en los asuntos del Estado y como reacción a los avances que en dicha materia se han logrado en el Distrito Federal.

Por otro lado, con la llegada del PAN al poder se "...pretende vaciar la cultura de sentido público y permitir que otros agentes privados asuman ese espacio. Este proceso se combina con un paulatino ascenso del organismo de derecha como interlocutor del Estado".¹³ Al proponer políticas culturales mercantilistas en las que se conciben las manifestaciones artísticas como otro producto dentro de la ley de la oferta y la demanda, frases basadas en la lógica de "el cliente siempre tiene la razón" permea las producciones artísticas: "hoy en día, el arte es producto del ingenio mercadológico"¹⁴ y existe el rechazo hacia las prácticas que intentan incidir en el espacio social bajo una postura política crítica clara, ya que es considerado anacrónico, propagandístico o educativo de manera peyorativa. A su vez, la clase, la etnia y el sexo/género al que pertenecen los y las artistas resultan factores que inciden en quién puede hacer arte, así, las mujeres artistas generalmente encuentran menores posibilidades para producir y difundir su trabajo.

Además de estas problemáticas, el predominio de la cultura del "entretenimiento" en los medios masivos de comunicación, basada en el marketing, apoyada por el Estado, y nuevamente ligada a los intereses de la clase dominante, limita el acceso de la población a otro tipo de concepciones de la vida y del arte.

Por consiguiente, resulta importante visibilizar las respuestas que están dando las artistas en un momento histórico, en el que se nos dice y se nos repite una y otra vez que los grandes proyectos emancipadores no son considerados válidos, pues hay que recordar que las y los artistas e intelectuales desempeñan un papel importante en la construcción de los significados de la cultura dominante, ya que

¹³ Nivón, 2004.

¹⁴ González Rosas, 2008.

pueden reproducirlos y de esa manera legitimarlos o intentar modificarlos.¹⁵ A partir de ello, esta investigación intenta responder a las siguientes preguntas: ¿cuáles son las prácticas artísticas contrahegemónicas que llevan a cabo las artistas feministas Lorena Wolffer, Elizabeth Ross, Inti Barrios, Jesusa Rodríguez y las integrantes del Colectivo M´artes en México en el periodo del año 2000 al 2009?, ¿qué ideas, posiciones políticas, formación y motivos delimitan sus prácticas?, y ¿cuáles son los factores que obstaculizan y posibilitan el arte contrahegemónico que ellas ejecutan?

Así, los objetivos son visibilizar las prácticas que realizan las artistas feministas que buscan una transformación social en México frente al neoliberalismo y la desigualdad jerárquica de género en el periodo del año 2000 al 2009; conocer a través de la propia voz de las artistas las experiencias, ideas y posiciones políticas que delimitan su trabajo, así como el tipo de transformación social que anhelan, e identificar los factores que obstaculizan y posibilitan el arte contrahegemónico partiendo de la práctica feminista en el arte.

El recorrido metodológico que utilicé se encuentra enraizado en lo que Sandra Harding llamó el punto de vista feminista y está delimitado por un marco teórico marxista y feminista. Parto de la teoría de bloque histórico, hegemonía y contrahegemonía de Gramsci, así como de las teorías de arte feminista de autoras como Eli Bartra, Lucy R. Lippard y Griselda Pollock, además de las aportaciones de teóricos e historiadores de arte como José María Parreño, Alberto López Cuenca y Juan Acha entre otros/as. Es una investigación de tipo cualitativo en la que realicé entrevistas semiestructuradas de manera individual a ocho artistas.

En el primer capítulo, abordo los debates que se han generado entre arte, política y movimientos sociales enfocándome en el movimiento feminista; defino el marco conceptual, las categorías de análisis y las técnicas de investigación que utilicé. En el segundo capítulo, planteo el contexto de la cultura en el mundo global para después situarme en México, y así, delimitar los cambios que se han sufrido en el sector bajo las políticas neoliberales del Estado mexicano, con el fin de cuestionar cómo se constituye y cuál es la hegemonía cultural en la actualidad. Posteriormente, en el tercer capítulo expongo el análisis individual de

¹⁵ “Ningún sistema político puede establecerse duraderamente bajo las condiciones de una democracia de masas moderna si no es capaz de asegurarse su legitimidad en la cultura intelectual. Y análogamente es válido que la conquista de la cultura intelectual es una condición para la conquista del poder político. El concepto de Gramsci de *hegemonía cultural*, (...) había precisado este contexto.” Dubiel, 1993, p.14.

las entrevistas y del trabajo que realizan artistas que llevan a cabo un arte político crítico y que se desplazan hacia el arte activista: el Colectivo M'artes, Lorena Wolffer y Elizabeth Ross, son casos en los que se evidencian las prácticas que van desde el campo de la representación, el performance, las intervenciones en espacios públicos urbanos, hasta el arte comunitario. En el cuarto capítulo me remito al análisis individual de las artistas Inti Barrios y Jesusa Rodríguez, las cuales trabajan propuestas político creativas en las que se muestra el arte activista inserto en movimientos de izquierda mixtos. En el quinto capítulo presento un análisis comparativo entre las artistas en conjunto, definiendo algunas características de sus prácticas contrahegemónicas, el tipo de transformación social que buscan e identificando los factores que obstaculizan y posibilitan su labor.

No quisiera terminar esta introducción sin antes mencionar -retomando las reflexiones de Amparo Moreno Sardá¹⁶- que es necesario no caer en una esquizofrenia académica, luego entonces, como artista plástica feminista y activista de izquierda,¹⁷ de alguna manera me sitúo en el campo de investigación que estoy analizando. Estoy convencida de que ningún tipo de equidad podrá alcanzarse en un sistema capitalista y menos aún en su modalidad neoliberal. La distribución igualitaria de la riqueza y la defensa de los derechos sociales y políticos para todos y todas, resultan urgentes.

Desde mi punto de vista -y en concordancia con lo que afirma Gisela Espinosa (2009)- si bien el feminismo se enfoca en la emancipación de las mujeres como grupo, es claro que éstas no se enfrentan sólo a discriminaciones y opresiones de género, sino también a injusticias socioeconómicas y étnicas entre otras, por lo cual, pienso que las aspiraciones y metas feministas se pueden y deben articular con luchas y demandas políticas más amplias en las que van incluidos también los hombres que padecen el sistema económico, político y social imperante, y que están luchando para transformarlo. La solidaridad entre los movimientos de izquierda resulta fundamental si realmente queremos construir otro mundo, no sólo posible, sino necesario. El arte contrahegemónico puede ser una herramienta que colabore en ese proceso, por lo tanto, esta investigación trata de rescatar la idea del arte como un medio más para la emancipación humana.

¹⁶ Moreno Sardá, 1993.

¹⁷ Simpatizante y adherente del movimiento lopezobradorista.

CAPÍTULO I. Los debates: arte político, movimientos sociales y feminismo

Las relaciones entre política y arte han sido analizadas desde distintas perspectivas, así, es posible encontrar discusiones en torno a lo ideológico en el arte (Acha, Rivera, Plejanov, Gramsci, Bartra, Pollock), la estetización de la política (Benjamin, Parreño, Michaud, Expósito), la politización de la práctica artística (Benjamín, López Cuenca, Parreño, Foster, Jameson, Sholette, Longoni, Expósito), la relación entre el activismo político personal del artista y su obra, además de la diferenciación entre arte político y arte activista (Sholette, Lippard, Parreño). En estos debates ubico dos posturas teóricas, la marxista y la posmoderna, aunque existen matices entre los y las diversos/as autores/as.

Parte del enfoque marxista pues plantea al arte como un proceso relacionado con otros procesos históricos, sostiene que éste es siempre ideológico y político, además enfatiza que el arte puede ser una herramienta de lucha para colaborar en la emancipación de las clases y grupos oprimidos y explotados, o bien, servir de propaganda del régimen opresor. Desde esta visión, el arte parte de la realidad social y le interesa volver a ella.

Diego Rivera (1979) sostenía que todo grupo o clase que consolida su poder intenta controlar la producción del arte para no ser combatido, y afirmaba que no existe el arte apolítico, menos todavía “arte puro”, ya que éste es el más político de todas las artes. “El artista que lo ejerce es un hábil político que no toma posición para asegurar ser neutral con objeto de poder ser adquirido por todos los contendientes, sin inconveniente... todo arte es propaganda”.¹⁸ Ya decía Plejanov, “el arte por el arte no es sino el arte por dinero”.¹⁹

Asimismo, Juan Acha (1971) afirmaba que existen distintos niveles y contenidos ideológicos tanto en la producción como en la distribución y el consumo. En el campo de la producción esto será determinado por la biografía del autor o autora, su clase, su contexto y las decisiones subjetivas que tome en relación a las

¹⁸ Rivera, 1979, p. 301.

¹⁹ *Ibidem*, p. 327.

operaciones teóricas hegemónicas dentro del sistema artístico, las cuales son transformadas por los modos de producción material de la sociedad. En el campo de la distribución comenta que:

Un objeto artístico, (...) carecería de efectos sociales reales si los modos de consumo o distribución que encontrara en la sociedad son inexistentes o le son adversos. (Pues)...todo poder económico y político se sirve de las creaciones artísticas para afianzar y defender sus intereses. Para el efecto, las mitifica, desvirtúa y absorbe, o bien, limita el acceso a los medios de producción y a los de su consumo.²⁰

A diferencia de Rivera, quien considera que el arte revolucionario o político crítico debe ser un arte estéticamente llamativo y de fácil comprensión para las masas, con el fin de que el pueblo se identifique y logre tomar conciencia sobre las estructuras de explotación y dominación de las que es objeto, Juan Acha afirma que las creaciones o innovaciones culturales con frecuencia son poco aceptadas por los miembros de la colectividad, ya sea por contradecir sus hábitos, por desinterés o por falta de educación, y por lo tanto no se mide la utilidad social por la aceptación y entendimiento demográfico.²¹

Esta discusión remite a los diversos vínculos que se han dado entre arte y política en las vanguardias. Ana Longoni (2007) distingue tres tipos de relación: en la primera se considera que existen formas artísticas sin contenido político, pero que, por ser formalmente provocadoras o contestatarias, pueden ser consideradas políticamente comprometidas,²² es decir, producir arte de vanguardia es igual a ser revolucionario; en la segunda, el arte es acción, y por lo tanto la acción artística deviene en acción política. Aquí la radicalización de los artistas los lleva a buscar un efecto inmediato de sus producciones sobre el espacio de la política. Y por último, la acción política es lo único real, en ese sentido, el arte resulta ajeno, por lo cual ya no es válido continuar dentro del espacio del arte.²³ En esta investigación se considera que, si la intención de el o la

²⁰ Acha, 1979, p. 47.

²¹ *Ibidem*.

²² Por ejemplo, Marcel Duchamp era totalmente apolítico sin embargo esto pasa a un segundo plano dada la radicalidad de su quehacer artístico. Con el anti-arte, Duchamp y los dadaístas de la primera guerra mundial, intentan mostrar su desprecio por las acciones políticas y artísticas de la sociedad, rechazando así el arte por el arte y su mistificación, empero, su anti-arte fue rápidamente absorbido y neutralizado por el mercado.

²³ Longoni, 2007, p. 76.

artista es incidir directamente en la sociedad, debe de manejar elementos que sean comprensibles para aquellos/as que no son especialistas en arte, si no sería imposible generar un dialogo.

Varios teóricos/as e historiadores/as del arte, como Marchan Fiz (1997), Anna María Guasch (2000), Jorge Juanes (2002) y Alberto López Cuenca (2004), marcan el fin de las vanguardias y su idea de transgresión, después de la segunda guerra mundial, aunado al proceso de traspolación que se dio de la capital del arte de Francia a Estados Unidos. Desde entonces, el papel que comienza a atribuirse al arte es otro ya que por primera vez el gobierno estadounidense se apropia de la vanguardia para promocionar en el contexto de la guerra fría los valores del individualismo, el subjetivismo, la libertad de expresión y el apolitismo a través de la figura de Jackson Pollock y su expresionismo abstracto,²⁴ con lo cual la vanguardia pierde su poder trasgresor. Por otro lado, con el surgimiento del arte pop se diluye la línea que separaba lo artístico del concepto de consumo, la competencia dentro del circuito se hace más fuerte y la obra se realiza a efecto de su presentación, por asimilable, disminuye su carga trastornadora.²⁵

Para Pierre Bourdieu "...la práctica artística se ha caracterizado por un "proceso de autonomización"(...) el artista se ha ido liberando de la tutela eclesiástica y aristocrática en favor de una mayor independencia temática formal e incluso política",²⁶ sin embargo, este proceso, afirma, trajo consigo una nueva sumisión al mercado y sus leyes. Considero que la independencia política que menciona Bourdieu es cuestionable pues la sumisión al mercado y sus leyes no implica una neutralidad política e ideológica, ya que como señala Eli Bartra: "Se nos dice y se nos repite de mil maneras (...) que la ciencia y el arte son neutros política e ideológicamente. Es ya incluso un lugar común pensar que el conocimiento sólo responde a la lógica interna del conocimiento mismo: conocer por conocer; y aprendemos que el arte, claro, es arte por el arte."²⁷

Se olvida entonces que la ideología está presente en todo el proceso de producción, distribución y consumo. Lo que es catalogado como arte depende en gran medida, como dijo Acha, de aquellos que

²⁴ Serge Guilbaut citado por López Cuenca, 2004, p. 139.

²⁵ Peraza y Josu Iturbe, 1998, pp. 110-111.

²⁶ Referido por López Cuenca, 2004, pp. 137-138.

²⁷ Bartra, 2003, pp. 34-35.

controlan la distribución y el consumo de ideas, y como afirmaron Marx y Engels, “las ideas dominantes en cualquier época no han sido nunca más que las ideas de la clase dominante”.²⁸ Por lo tanto, la sumisión al mercado y sus leyes implica que ciertas propuestas encuentren mayores posibilidades para su producción, difusión y consumo que otras, y generalmente aquellas que vayan en contra de los intereses de la clase y grupos dominantes se enfrentarán con mayores dificultades en el proceso.

Es necesario mencionar que en el sistema neoliberal la cultura se concibe como negocio, ésta debe ser rentable no sólo para el creador sino también para el Estado y la empresa privada.²⁹ El Estado se desentiende cada vez más de su responsabilidad como garante del derecho al acceso a la cultura para la población.³⁰ En la lógica del llamado capitalismo tardío o en lo que desde mi perspectiva sería más preciso nombrar como la época del imperialismo capitalista globalizado³¹ o de la modernidad americanizada,³² en donde se ha exacerbado el papel del arte como mercancía, críticas de arte como Luz María Sepúlveda (2006) dicen sin acongojarse, celebrando la banalidad y la ironía sin compromiso social real, que en la actualidad “... la otrora revolucionaria semilla donde nacían las propuestas de ruptura ha sido suplantada por un cómodo diván forrado en piel importada desde el que el artista ofrece sus intimidades para que el rico lo cobije”.³³

Antes de trasladarme hacia las perspectivas teóricas posmodernas, me interesa dirigirme a Walter Benjamín. Este autor en su famoso texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), hablaba de cómo las nuevas tecnologías, la fotografía, el cine, rompen con el aura de la obra de arte, volviendo la obra un producto accesible a la masa, utilizable para validar y generar consenso a través de la difusión de la idea de mundo desde el poder, lo cual remite a la estetización de la política. Con ello la sociedad se vuelve espectáculo de sí misma, de su propia decadencia, pero al mismo tiempo, Benjamin menciona que esas nuevas tecnologías pueden ser revolucionarias, es decir, propone la politización del arte en contraposición a la estetización de la política fascista.

²⁸ Marx y Engels, 1976, p. 48.

²⁹ Ver García Canclini, y Carlos Juan Moneta (coords.) 1999.

³⁰ Ver Nivón, 2004; Jiménez, 2006; Millán López y Paez Linares, 2007; González Rosas, 2008.

³¹ Amin, 2003.

³² Echeverría, 2008.

³³ Sepúlveda, 2006, p. 81.

Ahora bien, desde la perspectiva posmoderna se encuentran diversos matices. Frederic Jameson (1991), quien realiza un análisis de los efectos y diferencias entre el arte pop y las vanguardias, sostiene que el posmodernismo es la lógica cultural del capitalismo tardío, en él la cultura de consumo lo ha invadido todo, el arte se queda en un nivel de superficialidad, de pastiche y objeto de consumo, así asevera que "Un nuevo arte político —si tal cosa fuera posible— tendría que arrostrar la posmodernidad en toda su verdad, es decir, tendría que conservar su objeto fundamental —el espacio mundial del capital multinacional— y forzar al mismo tiempo una ruptura con él, mediante una nueva manera de representarlo que todavía no podemos imaginar...".³⁴

Pues dado que sostiene que en el capitalismo tardío se rompe el sentido espacial y temporal, para Jameson, un arte político acorde a esa realidad, tendría que configurar una suerte de cartografía que le permita a las personas comprender su situación como sujetos en el mundo y sus posibilidades de lucha.

Por su parte, Jean Baudrillard habla de la desublimación del arte y de la estetización de la cultura, desde su punto de vista, en una lógica en la que se sublima al mercado, no hay paso para la subversión o la ruptura.³⁵ El arte político de alguna manera hace lo que se espera de él y no tiene ninguna capacidad de transformación.³⁶

Así, se podría decir que desde esta visión la politización de lo estético implica una imposibilidad pues ésta se disuelve en la lógica del mercantilismo que absorbe las prácticas de resistencia y disminuye su carga transformadora. Además, desde los teóricos que comparten estas perspectivas también se menciona que resulta casi imposible generar diálogos con un público que se concibe como inexistente y fragmentado,³⁷ de esta manera, al parecer sólo queda el arte basado en la deconstrucción de los textos, volviéndose frecuentemente incomprensible para las mayorías.

³⁴ Jameson, 1991, pp.120-121.

³⁵ Baudrillard citado por Fajardo, 2006.

³⁶ Foster, 2001.

³⁷ Michaud, 2004.

En general, las posturas posmodernas en el arte y sus teorías sobre la deconstrucción dan “prioridad a la relación productor-texto a expensas de la de consumidor-texto”.³⁸ Optan por una crítica formal en vez de involucrarse con las problemáticas sociales, o realizan creaciones basadas en pastiches y narcisismos, en donde tienen lugar un cúmulo de significantes sin sentido alguno, por lo que el arte se queda en un nivel elitista y conservador.³⁹

Quizás algunas de estas teorías contribuyen a promover sus propias aseveraciones, es decir, que los y las artistas no se comprometan con una postura política crítica clara y a hacer un arte con función social, pues de entrada sería considerado anacrónico y obsoleto. Como decía Linda Nochlin en 1971: “la creación artística se inscribe dentro de un marco institucional que preexiste al sujeto que crea, un marco definido por los sistemas de enseñanza, la estructura del mecenazgo, los discursos crítico dominantes”⁴⁰, etc.

Asimismo, otros autores afirman que en la actual dinámica mercantil, el arte crítico también tiene un nicho de mercado, sobre todo en los países primer mundistas. En la búsqueda de un capital cultural, las empresas invierten en exposiciones de artistas que poseen distintas posturas, incluso de aquellos que son subversivos,⁴¹ aunque evidentemente hay excepciones.

Sin embargo, Marcelo Expósito (2005) pertinentemente nos recuerda que la interpretación sobre la visibilidad de las prácticas artísticas politizadas no debe reducirse a entenderlas como un designio desde arriba, del *establishment* mercantil, ni a una concesión del sistema artístico, sino que éstas son, también, un reflejo en el campo artístico de lo que está ocurriendo a nivel social. De hecho, como afirma Gregory Sholette (2007), ninguna práctica comprometida a nivel de representación, o incluso aquellas en las que se realizan acciones sociales y políticas directas en el campo social podrán avanzar a la esfera de la política si no existe un movimiento social más amplio.⁴²

³⁸ Wolff, 2007, p. 106.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Mayayo, 2003, p.22. Ver Nochlin, 2007.

⁴¹ Sholette, 2007. p. 117.

⁴² *Ibidem*. p.118

También encuentro teóricos como Alberto López Cuenca y José María Parreño (2006) quienes en sus reflexiones sobre las posibilidades de un arte político crítico contemporáneo, retoman algunas de las ideas del teórico posmoderno Hal Foster⁴³ -sobre todo Parreño- pero terminan trazando otras posibilidades.

Parreño, consciente de los embates del sistema capitalista actual y de los desplazamientos que en la teoría se han generado -a partir del surgimiento del movimiento feminista, del LGTB, así como de los movimientos contra el racismo y el colonialismo-, en donde la clase debe ir interconectada con el género, la raza, la etnia, afirma que la relación entre arte y política que se proponía desde el marxismo ha cambiado, pues ahora se han visibilizado otras formas de opresión, contra las que luchan los y las artistas que buscan transformar la realidad social y lo hacen desde el campo de batalla de las representaciones.⁴⁴ Sin embargo, concluye que, para él, un arte político comprometido en la actualidad implicaría incidir en problemáticas concretas con acciones sociales y políticas directas utilizando elementos artísticos que estimulen la acción social.

Esto difiere de la estrategia que propone Foster: un arte de resistencia, el cual estaría abocado a realizar una práctica de interferencia en los códigos de las representaciones culturales hegemónicas, es decir, se trataría de utilizar las propias formas de representación de la cultura dominante para después desestabilizar o invertir el código, con el fin de que éste no sea consumido y por lo tanto reproducido.

López Cuenca retoma a Bourdieu en cuanto a su visión del arte como mercancía y como símbolo, y postula que la resistencia se daría realmente, a través de impugnar la función social preponderante del arte actual que es la de mercancía, por lo tanto, propone como estrategia llevar a cabo "...prácticas que no son

⁴³ Foster en el texto escrito en los años ochentas "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo" en Paloma Blanco, Marcelo Expósito, y otros, 2001, pp. 95-124. Postula un arte posmoderno de resistencia, habla de tres desplazamientos en la teoría marxista dados por las nuevas condiciones en el sistema capitalista y los nuevos movimientos sociales, en donde el análisis marxista se debe trasladar de las relaciones sociales de producción hacia las relaciones sociales de representación. Foster habla de un *homo significans* como sustituto de un *homo economicus*, lo cual desde mi punto de vista es debatible, así mismo retoma algunas ideas de Gramsci pero fundamentalmente se remite a Foucault y su teoría del poder para hablar de resistencia, su propuesta para el arte político contemporáneo es una estrategia de interferencia en los códigos de las representaciones hegemónicas en el aquí y ahora, pues sostiene que si consumimos el código reproducimos el sistema. La cultura es un espacio de contestación y conflicto, ésta no sólo se vuelve un campo de batalla político importante sino que desde su perspectiva pareciera que es el único.

⁴⁴ Parreño, 2006, pp. 56-66.

propriadamente artísticas o que no se presentan en los espacios habituales en donde se presenta el arte. Se trataría de técnicas híbridas, mestizas, donde se implementarían tácticas artísticas con fines no-artísticos y tácticas no-artísticas con fines de redefinición de las prácticas artísticas”,⁴⁵ para incidir de manera más clara en lo social.

Por otro lado, tanto Parreño como López Cuenca plantean la politización de lo estético contra la estetización de lo político, a esta última, la relacionan con aquellas obras que manejan temáticas sociales de manera crítica dentro de las instituciones del arte. Desde su perspectiva, la estetización de la política encarnaría una falta de compromiso real con las causas sociales y un posicionamiento político maleable por parte de los creadores.⁴⁶

Lucy Lippard distinguía en su ensayo “Trojan Horses: Activist Art and Power”, la diferencia entre el o la artista política, que aborda en sus trabajos de manera irónica o crítica problemas sociales, y el o la artista activista, que asumía un rol testimonial y activo frente a las contradicciones y conflictos generados por el sistema.⁴⁷ Por su parte, Parreño postula que los y las artistas que han elegido como tema de su obra el sufrimiento ajeno, pongan su creatividad al servicio de quienes luchan para que se atenúe: el arte de propaganda, ya que se ha demostrado la eficacia de los recursos estéticos como elementos sensibilizadores dentro de determinadas acciones políticas.⁴⁸

Las posturas de Rivera, Acha, López Cuenca, Parreño y Lippard, son parte de la base teórica que utilizo en esta investigación. Coincido con que las acciones sociales y políticas directas son más eficaces y comprometidas con el cambio social, sin embargo, considero que el arte político crítico, aquel en el que se impugnan problemáticas sociales y que se presenta en las instituciones artísticas -siempre y cuando se entiendan como características inherentes a éste el generar un dialogo, mostrar una posición política crítica clara y el no caer en el hermetismo-, en un contexto en el que se promueve el mercantilismo, el individualismo y el apolitismo, no debe de ser desdeñado.

⁴⁵ López Cuenca, 2004, p. 143.

⁴⁶ Parreño, 2006, pp. 14-15.

⁴⁷ Lippard citada por Anna María Guasch, 2000, p. 473.

⁴⁸ Parreño, 2006, p. 15.

Pienso que si se parte de la idea de que todo arte es político y que éste puede colaborar en denunciar, visibilizar y cuestionar las condiciones de vida injustas actuales o por el contrario favorecer su continuidad, el arte político crítico implica también una politización de lo estético, ya que tiene la intención de contribuir a transformar la realidad social, aunque ciertamente de manera más indirecta. Por consiguiente, considero que en esta práctica artística no se está llevando a cabo una estetización de la política, pues si nos remitimos a la definición de Benjamin, ésta implica asumir -o no impugnar- la visión de mundo desde el poder opresor, y de este modo, propagarla, normalizarla, por lo tanto, conservar el estado de las cosas.

La cierta visibilización que ha tenido el arte político crítico y activista, como menciona Expósito, no puede reducirse a una concesión del *establishment* del arte para auto legitimarse, sino que éste también es producto de la situación política, económica y cultural crítica en la que estamos viviendo, que a su vez ha desencadenado una serie de movimientos sociales en contra del modelo capitalista neoliberal globalizado,⁴⁹ en los que participan campesinos/as, indígenas, obreros/as, feministas, ecologistas, socialistas u anarquistas, entre otros. Asimismo, en este contexto han existido protestas en las que en ocasiones han utilizado como táctica diversos elementos creativos: los *Carnavales contra el capital* que comenzaron el 18 de junio de 1999 en Londres, cancelando la cumbre de la Organización Mundial de Comercio, es un ejemplo de ello.

I.1 Arte y movimientos sociales en México

En México existen algunos/as autores/as, críticos/as de arte, historiadores/as que han abordado la relación entre arte y movimientos sociales, sin embargo, la mayoría de ellos están enfocados hacia el arte de los grupos en los años setenta, o bien su universo de estudio está delimitado en función a la disciplina artística.

Parte de los referentes de esta investigación, en cuanto a la relación entre movimientos sociales y arte en México, se encuentran en: *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX* (2007), compilación de Alberto Híjar, en la cual se muestra una amplia selección de documentos,

⁴⁹ Ver Amin y François Houtart, 2003.

manifiestos y trabajo en colectivo que han realizado los artistas de 1922 a 1995, sin embargo, sólo aparece el colectivo de mujeres *La ira del silencio*. También es necesario ubicar el estudio sobre la generación de los grupos de los años setenta que llevó a cabo Cristina Hajar: *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, (2008). En esa época surgieron varios colectivos, y en algunos de ellos, participaron ciertas artistas que posteriormente fueron precursoras de las primeras acciones de arte feminista mexicano, como bien lo puntualiza Lorena Zamora en *El imaginario femenino en el arte: un estudio a partir del lenguaje visual en la obra de Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey* (2002). Asimismo, está presente el catálogo de la exposición *La era de la discrepancia* (2007), curada por Cuauhtémoc Medina, Olivier Debrouse y Pilar García de Garmenos. Esta exposición de artes visuales abarca una selección de obras de 1968 a 1994, año del surgimiento del EZLN. Por otro lado, se encuentra el ensayo del artista y activista Eduardo Flores “Arte en el borde: derecho a la memoria y políticas de la imagen en el arte de América Latina” (2005). Flores aborda el arte activista en América Latina y cuestiona la visión colonialista y apolítica encarnada en las academias e instituciones artísticas, así como la desmotivación que éstas ejercen sobre los y las artistas que tienen interés por realizar un arte crítico y activista.

Sin embargo, me detendré en uno de los trabajos elaborados por el sociólogo Edward McCaughan,⁵⁰ *Gender, Sexuality and Nation in the Art of Mexican Social Movements* (2002), pues me parece especialmente relevante para esta investigación. McCaughan sostiene que el arte asociado a los movimientos sociales ayudó a construir los cambios políticos y sociales dramáticos del siglo pasado en México. El autor hace una revisión que va desde Posada, pasando por los muralistas, la época de los sesenta y setenta, y los quiebres con el concepto de nación que hasta entonces se había manejado, posteriormente se remite a épocas más recientes. McCaughan se enfoca en los nuevos movimientos sociales como el feminismo y el movimiento LGTB en los años setenta y ochenta, y estudia el trabajo de los y las artistas que realizaron representaciones

⁵⁰ También publicó un ensayo en el que se refiere sólo al arte feminista: “Navegando pelo labirinto do silêncio: artistas feministas no México” (2003) y un libro *Vital Signs: The Art of Social Movements in Mexico and Aztlan*, Manuscrito, (2008) en el que analiza la relación entre movimientos sociales y el arte tomando los casos del arte Chicano, el arte de Oaxaca en relación a la COCEI y los/las artistas gays y feministas en la Ciudad de México, utiliza las teoría poscolonial y posestructuralista para cuestionar el Estado nación y a la izquierda marxista, enfocándose en los sistemas simbólicos y su significación y uso, cuestiones que difieren sustancialmente con la perspectiva que abordo en esta investigación.

críticas desde su subjetividad e individualidad hacia lo mexicano, al poder y a las representaciones hegemónicas de la sexualidad y del género, entre ellos/as, menciona a artistas como Jesusa Rodríguez y más adelante, de manera somera, a Lorena Wolffer. Además de abordar la teoría *queer*, en la cual la identidad se vuelve performativa, McCaughan también alude de manera breve a las interrelaciones de ciertas artistas con luchas como la zapatista.

El autor utiliza como eje teórico el concepto de hegemonía y bloque histórico de Gramsci, aborda la relación entre el arte y la construcción de la identidad nacional,⁵¹ el valor de la imagen en la edificación de nuevos imaginarios, interconectando el género y la sexualidad, ya que las maneras de representar pueden ser un arma de lucha para contribuir en la perpetuación o en la transformación de los mismos, y están en relación a los cambios sociales y a los movimientos.

A diferencia de esta investigación, McCaughan se dirige especialmente a la crítica hacia el nacionalismo entendido como heterosexista y patriarcal, y a cómo estas nuevas concepciones sobre la sexualidad y el género ayudaron a construir las bases para la democratización en el país, asimismo se interesa de manera especial por el trabajo de los artistas gays. En su estudio no realiza una crítica al modelo neoliberal, tampoco al neocolonialismo estadounidense y sus repercusiones en las instituciones y prácticas artísticas, ni a la oligarquía que de hecho decide quién gobierna en el país. Si bien el trabajo de McCaughan es un referente para esta investigación, pues incluye la incidencia de las representaciones artísticas para avalar o cuestionar ciertas nociones hegemónicas, pero sobre todo porque se enfoca en la relación entre el arte político y los movimientos sociales en México tomando en cuenta al feminismo, y utiliza conceptos de Gramsci, a diferencia de McCaughan a mi me interesa el trabajo que están realizando actualmente sólo las mujeres artistas desde la práctica feminista en el arte y su relación con el feminismo y otros movimientos sociales y políticos más amplios que luchan contra el neoliberalismo.

⁵¹ Desde la perspectiva de los estudios poscoloniales se puede encontrar un interesante análisis de Yissel Arce (2005) sobre cómo se apropian y desconstruyen ciertos artistas africanos contemporáneos los símbolos y las representaciones que utiliza el Estado para legitimar su visión de la nación.

I.2 Arte feminista

Antes de pasar a los debates y estudios de arte feminista en México me interesa exponer un brevísimos panorama sobre las visiones que han marcado la pauta en la teoría, crítica e historia del arte feminista.

Resulta incuestionable que autoras como Lucy Lippard y Griselda Pollock son referentes claves para abordar el arte feminista: existen diversos estudios, libros, ensayos, artículos que nos hablan de ello. Griselda Pollock, desde el marxismo, postula un análisis del arte en donde éste ha de ser abordado como parte de los procesos históricos; el o la artista ya no debe de ser visto como un ser provisto de una genialidad mágica desclasado y sin conexión con nada. Pollock lleva a cabo una crítica no sólo hacia la sociedad burguesa y al capitalismo, sino también hacia la sociedad patriarcal y sexista. A partir de ello realiza una serie de textos sobre la incidencia de la ideología androcéntrica en la estructuración de las prácticas artísticas. Por lo tanto, para ella la tarea inicial de una historia feminista del arte es: realizar una crítica de la historia del arte misma,⁵² y sostiene que el arte, como parte de los procesos históricos, es un constitutivo de la ideología pero no necesariamente la ilustra.⁵³

Por otro lado, Lucy Lippard decía en 1973, que como la experiencia social y biológica de las mujeres en este tipo de sociedades es distinta a la de los hombres, esto debería reflejarse en la producción artística, y que si no sucede de esa manera se debe a la represión a la que están sometidas las mujeres.⁵⁴ Empero, para Pollock lo que resulta relevante es diferenciar entre el arte producido por mujeres de aquel que tiene un obvio sesgo antipatriarcal.

Además de ello podemos encontrar escritos sobre el arte feminista y su relación con el posmodernismo. Las artistas feministas han utilizado bastante la desconstrucción de las representaciones de la mujer en la cultura falocéntrica y patriarcal para cuestionarla y proponer otras desde una visión propia, como mujeres. Para Janet Wolff, el arte feminista posmoderno sería más bien un arte moderno modificado,

⁵² Pollock, 2007, p. 52.

⁵³ Pollock and Rozsika Parker, 1988. La traducción es mía.

⁵⁴ Citada por Mayayo, 2003, pp. 91-92.

ya que muchas de estas artistas si bien desconstruyen la imagen y crean inter-textos, no caen en el hermetismo y continúan tomando una posición política crítica ante la sociedad.⁵⁵

Un texto que es importante mencionar pues ha devenido paradigmático es el de Craig Owens, *El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo* (1988), en el cual aborda la relevancia que adquiere el discurso de los “otros” en el pensamiento posmoderno a través de la carencia de una “autoridad” cultural y del análisis de la representación. El autor nos muestra cómo las artistas feministas han sabido reconocer la diferencia, la posición de quien enuncia, desde dónde y para qué, otorgando entonces, nuevas posibilidades de lectura a signos que se pensaban interpretados bajo códigos supuestamente compartidos.

Las representaciones de género, modelos, metáforas, estereotipos son elementos poderosos en la difusión y en la construcción de los atributos que cada sociedad da a lo que debe de ser un varón o una mujer en determinado momento histórico.⁵⁶ Lucy Lippard, de hecho, sostenía que el desempeño de las imágenes es instrumental en la explotación de las mujeres.⁵⁷ En esta investigación me enfoco en artistas feministas que justamente impugnan estas representaciones hegemónicas estereotipadas pero no sólo eso, ya que varias se salen de este campo de la representación para incidir a través de la acción social y política directa en el espacio social concreto.

Por otro lado, si bien coincido con Lippard en que el arte creado por mujeres podría en sí mismo denotar diferencias específicas, me enfocaré en la práctica feminista en el arte, reconociendo la existencia del sujeto mujeres y su condición en el sistema actual.

Ahora bien, el material que he podido encontrar sobre el quehacer de las artistas mexicanas contribuye en principio -y creo que es importante mencionarlo- a visibilizar la creación de las mujeres. En algunos estudios manejan una clara visión feminista o de género; sin embargo, en la mayor parte de éstos se ha analizado a las protagonistas pioneras del arte feminista, o a las artistas mundialmente reconocidas como Kahlo, Carrington, Varo, entre otras.

⁵⁵ Ver Wolff, 2007.

⁵⁶ del Valle, 2002, p. 28.

⁵⁷ Lippard, 1988. La traducción es mía.

Es posible ubicar trabajos en los que se abordan el imaginario femenino, la representación del cuerpo y los constructos en la obra de artistas (Villegas, 2001; Zamora, 2002), el arte feminista de la generación de los ochenta (Barbosa, 2001, 2008; Mayer, 2003; Villegas, 2001; Zamora, 2002; McCaughan, 2003; Lara, 1984; Eder, 1984), así como recopilaciones sobre arte de mujeres artistas mexicanas, ya sean catálogos o reseñas críticas (Tibol, 2002; Garduño y Rodríguez, 2005), publicaciones sobre artistas y performance (Mayer, 2003; Alcazar, 2001), y estudios en donde se trata la creación de arte popular elaborado por mujeres o análisis sobre lo ideológico en el arte ambos desde una clara visión feminista (Bartra, 2003).

En cuanto a las concepciones de arte feminista que manejan las autoras, encuentro semejanzas entre las posturas pero también diferencias. En el libro *Arte feminista en los ochenta en México* (2008), Araceli Barbosa menciona que el arte feminista posee un contenido político que impugna de manera frontal los valores de género impuestos por la cultura dominante, y nos dice que para entrar en este rubro, las artistas deben autodenominarse como tales. En su libro se aborda la relación entre el movimiento feminista en México y las artistas –entre las que destacan Mónica Mayer y Maris Bustamante, fundadoras del colectivo *Polvo de Gallina Negra* y precursoras del arte feminista–, las dificultades que tuvieron varias artistas para asumirse como feministas y la complicada relación que entablaron con el sistema del arte.

En similitud a la postura de Mónica Mayer, artista y autora de numerosos artículos sobre la creación feminista y las artistas en el circuito de arte contemporáneo mexicano,⁵⁸ quien define al arte feminista como aquel en el cual las artistas se asumen como tal y lo defienden ideológica y artísticamente, a diferencia del arte de género –arte que realizan las artistas influenciadas por el feminismo pero que no se asumen como tales–, del arte de mujeres –que es el arte realizado por las mujeres como grupo social–, y del arte femenino –el cual puede ser elaborado por hombres o mujeres y se refiere a los constructos asociados a lo femenino–. Mayer se enfoca principalmente en analizar el trabajo de artistas dedicadas al performance, en ese sentido destaca su libro *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México* (2003), en el que a partir de su propia experiencia como artista trata las diferencias y semejanzas que encuentra entre las artistas performanceras de

⁵⁸ Además de elaborar un extenso archivo sobre notas periodísticas en relación a las mujeres y el arte en México.

su generación y las de los noventa. Mayer afirma que si antes para las artistas feministas, lo personal era político, ahora lo político es personal, y remarca el poco compromiso e interés de las artistas en insertar su trabajo en movimientos políticos.

Por otro lado, Eli Bartra feminista y académica, quien ha publicado varios libros desde una posición claramente feminista, fundamentalmente sobre el arte popular creado por las mujeres, en su libro *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte* cuestiona desde una visión marxista y feminista el impacto del sexismo en el arte, y propone una definición más incluyente en la que reconoce un arte feminista consciente y otro involuntario, éste último "...es aquel que de una manera u otra expresa la situación de opresión de las mujeres"⁵⁹ y el arte decididamente feminista, es el que "no es meramente casual o instintivo sino que responde a una necesidad bien consciente, parte de lo que son las mujeres y no quieren ser: representa una impugnación voluntaria de la realidad"⁶⁰.

Yo retomo la definición de Bartra como base, sin dejar de mencionar que el libro en sí es un referente claro para este estudio, en relación también con los debates que aborda en torno a qué es el arte y su relación con la ideología.

I.3 Hegemonía, contrahegemonía y arte feminista

En esta investigación parto de la teoría de Gramsci sobre bloque histórico, hegemonía y contrahegemonía a partir de que hoy en día nos enfrentamos a un pensamiento único que promulga los valores del liberalismo económico como los únicos posibles e indiscutibles a los que todos los países y ciudadanos han de someterse, mismos que "se manifiestan en lo cotidiano abrumadoramente (...) en gobiernos, servicios de estudios financieros, universidades, organizaciones internacionales financiadas con dinero público, laboratorios de ideas, editoriales y medios de comunicación. (...) no remite exclusivamente a

⁵⁹ Bartra, 2003, p. 58.

⁶⁰ *Ibidem*,

la economía...”,⁶¹ sino a una representación única y global del mundo, por lo tanto, el pensamiento único se podría plantear como la ideología neoliberal y por lo tanto hegemónica.

De hecho, hoy en día es posible afirmar que estamos frente al amplio avasallamiento de una sola ideología, la cual es una concepción de mundo -la de la clase dirigente- que se expresa implícitamente en todas las manifestaciones de la vida intelectual,⁶² y que (aunque no de manera homogénea) se extiende a todas las estratificaciones del bloque histórico⁶³ a través de cualquier medio que pueda influir sobre la opinión pública, ya sean escuelas, iglesias, clubes, bibliotecas, medios de comunicación, ciencias, arte, entre otros.

La clase dominante tiene la necesidad de crear una hegemonía que haga consenso y la mantenga en el poder, para lo cual hace uso tanto de la sociedad política, como de la sociedad civil.⁶⁴ Luego entonces, es posible entender el concepto de hegemonía como la dirección cultural que un grupo social despliega sobre el resto de la sociedad, es decir, el liderazgo cultural ejercido por la clase dominante. Así, el papel de los intelectuales ligados a la clase en el poder y el de las instituciones sería el de difundir la visión de mundo de esta clase, su filosofía, su moral y sus costumbres entre los grupos dominados, los cuales llegan a aceptar como propio el sentido común de sus dominadores.

Empero, Gramsci subraya la importancia de la acción de los sujetos en la construcción de una contrahegemonía que resulte en alianzas y que proponga una manera crítica de interpretar la realidad, que genere conciencia para crear los mecanismos necesarios con el fin de llegar a la transformación del sistema; una revolución de mayor alcance que implique no sólo la toma del poder, sino una nueva concepción de la cultura entendida como la manera en que “...las personas se comprenden a sí mismas y a los demás, es la construcción de una cosmovisión. Cultura es la totalidad de ideas, tradiciones y creencias que constituyen el

⁶¹ Estefanía, 2000, pp. 48-49.

⁶² Portelli, 2003, p. 18.

⁶³ Un bloque histórico es una situación histórica global que se conforma por una estructura social, la cual depende de las relaciones de fuerzas productivas -clases- y por una superestructura ideológica y política, la unión entre ambas está dada por grupos sociales que operan en el nivel superestructural: los intelectuales orgánicos quienes se encuentran vinculados con la clase dominante. Portelli, 2003, pp. 9-10.

⁶⁴ La sociedad política es aquella que agrupa al aparato de estado y ejerce la coerción, la conservación del orden establecido, por medio de lo jurídico y de la violencia, y la sociedad civil abarca un campo sumamente amplio en el que se encuentran los organismos privados y que corresponden a la función de hegemonía que el grupo dominante ejerce en toda la sociedad. Ver Portelli, 2003.

marco ideológico de una sociedad.”⁶⁵ En ese proceso el papel de los intelectuales no ligados a la clase dominante, resulta sumamente importante.

Asimismo, este autor plantea que toda revolución debe ir acompañada por un movimiento cultural que implicaría la formulación de nuevas ideas y la crítica a las condiciones existentes.⁶⁶ Este planteamiento me remite al objeto de estudio de la presente investigación.

En principio me interesa señalar que el arte es parte de los procesos históricos, y su significación y uso cambia dependiendo del momento histórico el arte “...es en sí mismo productor de significados (...) Es una de las prácticas sociales por medio de las cuales se construyen, reproducen e incluso redefinen las visiones particulares del mundo, definiciones e identidades.”⁶⁷ En el sistema capitalista, el arte es una mercancía cultural en la que se observan tres componentes constituyentes de lo que se considera o no arte, los cuales son: producción –quién o quiénes lo producen-, distribución –cómo y quiénes lo distribuyen- y consumo –quienes lo consumen-. El arte siempre es político y puede tanto impugnar las ideas hegemónicas y condiciones de vida injustas, como colaborar en su perpetuación. También puedo definirlo como una expresión humana que genera conocimiento, a través de un lenguaje específico que involucra tanto la razón como la experiencia subjetiva, y que entre otras cosas debe desestabilizar estructuras de pensamiento.

Así, la primera categoría de análisis que utilizo en esta investigación es “arte contrahegemónico”. Ésta se deriva de la teoría de Antonio Gramsci. Es un tipo de creación que constituye una herramienta de lucha. Se refiere al arte que busca cuestionar y ayudar a transformar las condiciones de vida actuales, por lo tanto, tiene una función social y una postura política crítica clara. Además, impugna la visión hegemónica del arte como mercancía de élite, hermético y dentro de la lógica del arte por el arte.

Se pueden distinguir varias prácticas distintas que forman parte del arte contrahegemónico y por lo tanto tienen sus características. Yo encuentro dos tipos de prácticas a las que conceptualizo como

⁶⁵ Caponi, 2008, p. 29.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 30.

⁶⁷ Pollock, 2007, p. 59.

subcategorías: arte crítico y arte activista, mismas que se relacionan con los postulados de Lucy Lippard y en cierto grado, con los de José María Parreño.

El arte crítico se refiere a aquel en el cual la o el artista tiene la intención de hacer visibles, cuestionar y denunciar problemáticas sociales con su obra. Está relacionado con el circuito artístico, de hecho, su campo de acción se encuentra totalmente dentro del arte, se presenta normalmente en instituciones artísticas. Puede tener un nivel de representación que implica mayor esfuerzo para quien lo recibe, por lo tanto, es posible que sea menos directo y comprensible para públicos no familiarizados o especializados en arte, sin embargo, nunca llega al hermetismo pues hay una intención clara de denunciar y cuestionar problemáticas sociales y por lo tanto de generar un diálogo. Asimismo, puede o no, estar ligado directamente a un movimiento social y político.

El arte activista en cambio, implica una acción social y política directa. La intención de la o el artista es incidir y colaborar directamente en transformar la problemática social que se identifica. El nivel de claridad es mayor y pretende ser comprensible para aquellas personas que no están familiarizadas con el arte. Esta práctica presenta distintas variantes: puede estar ligada aún, de alguna manera, al sistema artístico, o no estar ligada en lo absoluto a éste, y por último, puede estar inserta o no, directamente en un movimiento social y político.

Para poder conocer las prácticas que llevan a cabo las artistas es necesario ubicar el tipo de público al que se dirigen, los temas que abordan en su trabajo, la intención de la obra, los espacios de exhibición e intervención, su relación con el sistema del arte y el tipo de transformación social que buscan, así como su relación con movimientos sociales y políticos. Aunado a ello, se analizarán los factores que obstaculizan y posibilitan el arte contrahegemónico en el contexto actual.

Ahora bien, los movimientos sociales son desafíos colectivos en busca de una transformación social planteados por personas que comparten objetivos comunes y solidaridad en una interacción mantenida contra las élites, los oponentes y las autoridades.⁶⁸ El feminismo es "...un movimiento social y político que supone

⁶⁸ Tarrow, 1999.

la toma de conciencia de las mujeres como grupo, de la opresión, dominación, subordinación y explotación de que han sido objeto por parte del sistema social, económico y político imperante.⁶⁹ Plantea acabar con las relaciones de dominación, la discriminación sexual, luchar a favor de los derechos de las mujeres, construir relaciones de género más equitativas, en definitiva transformar a la sociedad.

Así, la segunda categoría en esta investigación es “arte feminista”. El arte feminista es un arte contrahegemónico con una posición política distinta a otras, en la que se parte de la diferencia sexual y de la conciencia de las desigualdades de género para cuestionar la subordinación, explotación y opresión de las que son objeto las mujeres como grupo social. Busca, por lo tanto, colaborar en transformar estas condiciones a través de la práctica feminista en el arte. Las subcategorías que se desprenden son arte feminista involuntario y arte feminista consciente, como lo señala Eli Bartra (2003), lo cual quiere decir que aunque una artista no se conciba como tal, se podría afirmar que hace arte feminista si se encuentran presentes en su trabajo las características que mencioné en líneas anteriores. Asimismo, es posible distinguir a qué tipo de corriente feminista se acercan las artistas a través de analizar cuál es su concepción del cuerpo, lo que piensan del feminismo y el tipo de transformación social que buscan, sea ésta micro social, sistémica o ambas, así como a través de las temáticas que manejan en su obra.

Ahora bien, las mujeres en el contexto de la lucha feminista han intentado encontrar explicaciones sobre el porqué de la subordinación, opresión e inequidad desde diversas posturas, ya sea a través del feminismo liberal, del socialista, del radical, hasta sus derivaciones más recientes, como el feminismo de la diferencia social y simbólica, el de la diversidad y el desconstruccionista.⁷⁰ Y aunque en este movimiento no existe una vanguardia, pues de hecho, el movimiento feminista se ha caracterizado por intentar desvanecer estructuras jerárquicas, sí se ha planteado desde el feminismo negro, el lesbiano y el poscolonial, una crítica a la hegemonía del feminismo blanco, heterosexual y de clase media occidental.

⁶⁹ Lau, 2002, pp. 13-14.

⁷⁰ Ver Dietz, 2005. Así como, de Miguel, 1995.

Los debates que se han llevado a cabo en el feminismo son cuantiosos y diversos, en los que conceptos como mujer y género, que en algún momento se creían compartidos, han entrado en revisión, aún así, en lo que todas convergen es en que resulta indispensable interrelacionar y comprender cómo el género, la raza o etnia y la clase intervienen en las relaciones de dominación, en determinada sociedad y en un momento histórico específico.

Por lo tanto, valdrá la pena definir qué se entiende aquí por mujeres y género, tomando en cuenta que el feminismo tiene como objetivo la emancipación de las mujeres. Ahora bien, Mujer, como concepto, está en construcción permanente a partir de la interacción entre lo social, lo simbólico y la experiencia personal de cada una, porque podemos encontrar distintas referencias de lo que son las mujeres dependiendo de la cultura en que nos situemos, la clase, la etnia, el momento histórico. Así, existe una gran diversidad pero también elementos generalmente compartidos: personas que poseen ciertas características fisiológicas, hormonales, sexo femenino, capacidad específica reproductora, entre otras. Con ello no pretendo caer en un determinismo biológico, pero sí me interesa reconocer la diferencia sexual, que implica una manera distinta de experimentar el mundo, pues además de las características biológicas comunes -es decir, como hembras- incluye tanto ciertos atributos impuestos por las sociedades sexistas y patriarcales que han subordinado, oprimido y explotado a partir de la diferente sexuación del cuerpo a este sector de la humanidad que constituye cuando menos la mitad de la población mundial, como maneras alternas y/o transgresoras de vivirse, pensarse y representarse como mujer.

El género es una construcción cultural e histórica que los seres humanos hacen tomando como referencia justamente la diferente sexuación de sus cuerpos,⁷¹ lo cual ha implicado un acceso diferenciado a los bienes materiales y simbólicos⁷² en el que las mujeres han estado generalmente subordinadas. Ahora bien, es necesario remarcar que estas construcciones varían dependiendo del contexto, la cultura y el momento histórico en el que nos situemos. Así, “género” es la tercera categoría que utilizo. En esta

⁷¹ Lamas, 2008.

⁷² Pierre Bourdieu referido por Joan Scott, 1999.p. 65.

investigación me enfoco en cómo las desigualdades de género intervienen en el proceso de producción, difusión y consumo de las prácticas de las artistas. Me interesa conocer si las artistas perciben desigualdad por el hecho de ser mujeres en el acceso a los financiamientos y a la difusión de sus trabajos, como también a si existe un rechazo o no, hacia su capacidad específica reproductiva en su ámbito laboral.

Por último, mencionaré la categoría “identidad”, remitiéndome a algunas de las ideas que aborda Gilberto Giménez, el cual menciona que la identidad tiene

(...) como elementos centrales la capacidad de distinguirse y ser distinguido por otros grupos, de definir los propios límites (...) de generar símbolos y representaciones sociales específicos y distintivos, (además) de configurar y reconfigurar la memoria del grupo como memoria compartida por sus miembros e incluso reconocer ciertos atributos como propios o característicos. [Tomando en cuenta que estas)... representaciones pueden no ser compartidas unívocamente, ni en el mismo grado por los sujetos del grupo de pertenencia.⁷³

De esta manera, excluyendo el debate de la identidad como rasgos psicológicos o de personalidad, entiendo la identidad, en principio, como la reflexión sobre lo que se ha sido, lo que se es y lo que se quisiera ser. Asimismo, está vinculada a procesos de diferenciación y oposición en cuanto a cómo la sociedad y el sistema define y adjudica un papel a determinado grupo social, y cómo este grupo se define, por lo tanto, es relacional e incluye un posicionamiento político, ya que justamente la identidad puede implicar cuestionar los roles, las representaciones y definiciones y proponer otros/as, o bien, conservarlos.

Por otro lado, las identidades colectivas suponen un sentido de pertenencia y de solidaridad, a partir de identificar mínimos compartidos, de esta manera puede colaborar en la toma de conciencia de la opresión de la que se es objeto como grupo social, y favorecer procesos de movilización. De hecho, Giménez habla de una “relación dialéctica entre la identidad personal y la identidad colectiva”.⁷⁴ En esta investigación, me interesa saber si la identidad es un factor que interviene en el arte contrahegemónico que realizan las artistas en la actualidad: la identidad sexo genérica como mujeres en relación con su práctica artística feminista.

⁷³ Giménez, pp. 11-12.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 12.

La metodología que utilizo se encuentra enmarcada dentro de una perspectiva no androcéntrica tomando como referencia lo que Sandra Harding llama el punto de vista feminista, cuyo enfoque comprende tres aspectos: partir de las experiencias de las mujeres, estar a favor de las mujeres y situar a la investigadora.⁷⁵

El universo de estudio está conformado por las artistas visuales, performanceras y actrices, Lorena Wolffer, el Colectivo M´artes, Elizabeth Ross, Inti Barrios, y Jesusa Rodríguez. La selección de las artistas se elaboró en función de su trabajo, basándome en la definición de arte feminista de Eli Bartra, así los criterios de selección fueron los siguientes: 1. Artistas que se autodefinen como feministas o simplemente que en su trabajo abordan problemáticas sobre la opresión, la explotación o subordinación de las mujeres. 2. Artistas que de alguna manera están llevando a cabo una crítica al neoliberalismo en México. 3. Artistas que estén trabajando activamente en México en el periodo comprendido entre el año 2000 y el 2009. 4. Artistas que trabajen desde el arte político crítico a nivel de tema representado en espacios legitimadores, hasta artistas que realicen arte activista y participen en movimientos sociales que luchan contra el neoliberalismo.

Para ello se realizó una revisión en catálogos, exposiciones y sitios web. Posteriormente se aplicó una entrevista semiestructurada⁷⁶ a cada una de ellas, en la que se les preguntó sobre su trabajo, sus procesos creativos, el sistema neoliberal y la cultura en México, también sobre su relación con el feminismo y otros movimientos sociales, la inequidad de género y el tipo de transformación que buscan (en el caso del Colectivo M´artes sólo me fue posible entrevistar a las artistas Lula y Lourdes Lewis, Carmela Castrejón y Laura Castanedo). Posteriormente se analizó la información a través de las categorías arte contrahegemónico, arte feminista, género e identidad y las subcategorías que se desprenden que mencioné en líneas anteriores, así como con las teorías sobre arte político y activista de autores/as como Lucy R. Lippard, Juan Acha, José María Parreño, Alberto López Cuenca, Eli Bartra, y Griselda Pollock principalmente.

⁷⁵ Harding, 2002.

⁷⁶ También, en ciertos casos, se llevó a cabo una comunicación vía correo electrónico para aclarar o profundizar algunas cosas sobre la entrevista.

CAPÍTULO II. La hegemonía: políticas culturales y neoliberalismo en México

Resulta complejo hablar de la cultura ya que es un término muy amplio que ha sido debatido y planteado desde distintas disciplinas y corrientes académicas, sin embargo, me parece pertinente comenzar este capítulo con la definición que propone la UNESCO; así cultura sería “El conjunto de los rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias” (Declaración de México, 1982)⁷⁷

Ahora bien, lo que me interesa abordar aquí es la problemática de la cultura en el contexto del neoliberalismo y la globalización desde la óptica de las políticas culturales del Estado mexicano, y los diversos sectores y actores que inciden en los debates acerca de cuál es y debe ser el papel de éste, el de la iniciativa privada y el de la sociedad civil en dicho sector, dirigiendo mi atención fundamentalmente hacia el campo cultural-artístico. Tomando en cuenta que “A partir de la década de los ochenta la relación entre política y cultura se ha redefinido por el efecto combinado de la globalización, la emergente sociedad de la información y la valorización de la democracia”.⁷⁸

Preguntarnos qué pasa con la cultura actualmente en México resulta relevante y más si tomamos en cuenta que somos país vecino de la potencia económica, política y cultural preponderante en este momento de la historia del capitalismo, los Estados Unidos; en ese sentido cabe recordar que

La cultura puede ser definida como aquellas prácticas sociales cuya primera dirección es la significación; por ejemplo, la producción de sentido, o establecer órdenes de “sentido” para el mundo en que vivimos. La cultura es el nivel social en el que se producen aquellas imágenes del mundo y definiciones de la realidad que pueden ser ideológicamente movilizadas para legitimar un orden de relaciones de dominación y subordinación existentes entre clases, razas y sexos.⁷⁹

⁷⁷ En Nivón Bolán, 2006, p. 95.

⁷⁸ Hopenhayn, 2005, p. 17.

⁷⁹ Pollock, 2007, p. 47.

Hoy en día la cultura ha adquirido un papel sumamente notorio en los debates internacionales en relación a la forma en la que los países participan en la globalización. La cultura es vista como una lucha por la identidad, nacional y local -e ideológica añadiría yo- dentro de los procesos de desdibujamiento (le llaman) de ciertas fronteras económicas, políticas y culturales, pues “está en juego el inmenso potencial económico de las industrias culturales, pero también, (...) el poder de definir e imponer significados acerca de cómo vemos el mundo y lo que realmente importa en la vida”.⁸⁰

Es necesario anotar que el flujo de representaciones proviene principalmente del mercado estadounidense. Sus maneras de entretenimiento, aprendizaje, música, cine, los programas de televisión, el teatro, las franquicias de poderosos museos, los programas de software, libros y demás se encuentran extendidos e interiorizados por el orbe, como pensamiento único. “Desde 1991, cuando el derrumbe de la Unión Soviética abrió nuevos mercados en todo el mundo para los Estados Unidos, el total de la propiedad intelectual exportada por Estados Unidos ha aumentado casi 94% en términos de dólares”.⁸¹ Ya “a inicios de los noventa Alain Touraine consideró que la globalización podía percibirse como un proceso ideológico para imponer ‘una cultura global’ al resto del mundo. Dicha ‘cultura global’ provendría del modo de vida de Estados Unidos, incluidos los McDonalds, los jeans y la Coca Cola...”.⁸² Recordando a Gramsci quien decía que la cultura podría ser entendida como la manera en que “las personas se comprenden a sí mismas y a los demás, es la construcción de una cosmovisión... la totalidad de ideas, tradiciones y creencias que constituyen el marco ideológico de una sociedad”,⁸³ es factible aseverar que estamos ante la expansión ideológica del capitalismo imperialista estadounidense, la cual se nos presenta de manera llamativa, y silenciosa al ser normalizada.⁸⁴

Ante esto, diversos países han planteado políticas, llamadas frecuentemente de manera peyorativa “proteccionistas” (en donde resaltan países como Francia, por ejemplo) para sus industrias culturales

⁸⁰ Arizpe y Guiomar Alonso, 2005 p. 109.

⁸¹ *Ibidem*, p. 118.

⁸² *Ibidem*, p. 115.

⁸³ Caponi, 2008, p. 29.

⁸⁴ Con ello no pretendo sostener que exista una total uniformidad, pero sí, que es la cultura estadounidense el modelo hegemónico que guía e interviene en las formas de vida, políticas, cultura y economía del mundo entero.

nacionales, como una manera de defender sus maneras de ver y representar el mundo, de sentir y de vivir en este planeta. Asimismo, se han producido discusiones en torno a la excepción cultural en la lógica del mercado global; de hecho, en la 33ª Conferencia general de la UNESCO realizada en el año 2005, se aprobó *La Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*, “destinada a proteger los bienes (materiales e inmateriales) culturales y evitar que éstos sean tratados como mercancía”,⁸⁵ preponderando la importancia de la diversidad cultural y la protección de la misma por parte de los Estados, en la cual 148 países dieron su voto a favor, incluido México, 4 se abstuvieron, siendo Estados Unidos e Israel los únicos dos países que se opusieron a dicho acuerdo.

En México, las políticas neoliberales han incidido en la manera de plantear la cultura, condicionando el papel del Estado, el de la iniciativa privada y el de la sociedad en dicha materia. Ahora bien, antes de plantear el debate actual, es importante hacer un breve recuento de las políticas culturales del Estado mexicano para poder percibir con mayor claridad los cambios que se han generado en dicho sector.

II.1 La privatización como política cultural del Estado mexicano

En el México posrevolucionario, el Estado mexicano dirigió su interés hacia políticas culturales que enfatizaran un nacionalismo naciente, con lo cual se perseguía abarcar a toda la sociedad, dar una identidad nacional que planteara ciertos principios compartidos, el Estado era el principal garante del acceso a estos bienes y representaciones.⁸⁶ Al respecto resulta imprescindible mencionar a José Vasconcelos como el primer y gran exponente de la visión sobre la cultura como bien público, los procesos de alfabetización, la escuela pública, el muralismo, y todo lo que fue llamado como la escuela mexicana de pintura nos hablan de ello. A partir de ahí, que se puede destacar una gran inversión del Estado en infraestructura cultural, museos, casas de cultura, y en el apoyo y conformación de, por ejemplo, grupos de danza folklórica, entre otros.

⁸⁵ de Ávila y Juan Solís, 2005.

⁸⁶ Que, sin embargo, ha sido criticado pues dejó subordinadas a las mujeres y a las culturas indígenas a través de un modelo hegemónico masculino y mestizo.

Sin embargo, con el paso del tiempo, el partido en el poder (ya para entonces denominado Partido Revolucionario Institucional) tuvo como una de sus características “la negociación de los apoyos en el trato individual entre creadores y funcionarios, por dedazo, bajo un sistema que favoreció la seducción de disidencias y caciquismo en la asignación de beneficios y reconocimientos”.⁸⁷ Ante esta situación, fueron varios los creadores y sectores de la población los que se inconformaron, ya que no se respetaban sus propuestas, ni se difundía la diversidad del país, además de que, como en otras cuestiones, estas políticas no llegaban a todos ni a todas, la exclusión estaba presente. Asimismo, la estructura jerarquizante de alta y baja cultura, y el autoritarismo, segregaban las creaciones de la clase baja e india,⁸⁸ reduciéndolas a un folklore explotable hacia el exterior, a nivel de artesanías o arte popular simbólicamente y económicamente considerados de menor valor que aquel de los grandes artistas formados en Europa y en las grandes academias de México.

A pesar de que existían estas problemáticas -mismas que continúan presentes en la actualidad-, el Estado era visto como el principal responsable de procurar el acceso de la población a las manifestaciones artísticas, financiar, conservar y promover el patrimonio artístico e histórico de la nación. Pero, con las políticas neoliberales, esta situación toma un giro en el que los presupuestos son cada vez más reducidos para el sector y comienza a analizarse la política cultural a través de su rentabilidad económica y sus posibilidades en la atracción de divisas.

El desmantelamiento de la infraestructura cultural a través de las privatizaciones de los recintos que antes estaban en manos del Estado, crece de manera importante en los años 80, “...desde la crisis de 1982,... (se perciben) tendencias equivalentes a las que se imponían en la economía globalizada. Se adelgazó el aparato estatal en la cultura y aumentó la intervención de empresas privadas nacionales y transnacionales”,⁸⁹ cuestión que se acentuó tras el Tratado de Libre Comercio de América del Norte.

⁸⁷ Aguilar Zinser, 2006.

⁸⁸ Y, además, en relación a las comunidades indígenas habría que subrayar que no se respetaban- ni ahora- sus idiomas y derechos de autonomía. Los y las indígenas eran y siguen siendo los más pobres de los pobres en el país.

⁸⁹ García Canclini en García Canclini, y Ernesto Piedras Fera, 2006, p. 10.

Por otro lado, es imprescindible recordar que en la sociedad también hubo procesos relevantes de transformación, que exigían una mayor apertura de las instituciones, es decir, la democratización del país. El movimiento de 1968, los movimientos populares urbanos que surgieron tras el terremoto de 1985 en la Ciudad de México, el proceso electoral espurio de 1988, la proliferación de las organizaciones no gubernamentales, así como el movimiento feminista, el movimiento gay, y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, entre otros, dan cuenta de ello. En el campo de la cultura también se gestaron procesos importantes de transformación a partir de esas fechas, en los que se buscaba mayor participación de los actores de la cultura en el diseño de las políticas públicas y la autonomía con respecto a las instituciones culturales estatales.

No obstante, desde mi perspectiva, los que han resultado sumamente favorecidos con este proceso han sido las grandes corporaciones del entretenimiento como Televisa y TV Azteca y la lógica del mercado.⁹⁰

En México, gran parte de las maneras de ver, interpretar e interactuar han sido dirigidas por los corporativos de empresas televisoras, fundamentalmente por Televisa, monopolio que durante muchos años ha contribuido de manera relevante a forjar la identidad y los valores aspiracionales de la población en México. De hecho, *La Encuesta nacional de prácticas y consumo culturales* (CONACULTA, México, 2004) nos presenta las siguientes cifras:

(...) 69% de la población nacional no participa en ninguna actividad colectiva: 90% no suele pintar, 70% no suele escribir, 70% no canta, 47% nunca ha asistido a una presentación musical. Sólo 13% de la población ha asistido al teatro en el último año. Sólo 5% de las mujeres y 4% de los hombres dicen preferir el teatro, la danza o las exposiciones (...) el 5% de los ciudadanos de todas las edades estudia alguna disciplina artística (...) (pero) el 18% dice que si tuvieran tiempo libre les gustaría practicar

⁹⁰ Como comenta García Canclini: "La redistribución de papeles estatales y privados se produjo simultáneamente en las políticas científicas, artísticas y de comunicación, con recortes presupuestales en todas estas áreas...[generando] una retracción sobre lo producido dentro del país (...) Al mismo tiempo, se producía la expansión global de las industrias audiovisuales mexicanas, y se concedían mayores facilidades tecnológicas y económicas para que las empresas mediáticas extranjeras se instalaran en territorio nacional (...) La aplicación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte a partir de 1994, facilitó las inversiones externas. Posteriormente las administraciones encabezadas por Ernesto Zedillo y Vicente Fox acentuaron la desregularización de los mercados audiovisuales y propiciaron la llegada de capitales extranjeros en las telecomunicaciones y en la circulación de productos audiovisuales de circulación masiva." *Ibidem*. p. 11.

actividades artísticas (...) (En contraste) más del 97% de los habitantes del país ha podido enterarse de video escándalos, (etc.) por Televisión.⁹¹

Esa avasalladora visión mediática -que por cierto emite constantemente mensajes cargados de clasismo, racismo y sexismo- ha excluido, de distinta manera, tanto a la cultura académica crítica como a la cultura popular de grupos urbanos y rurales y, por supuesto, a las culturas indias. Su poderío es tal, que como menciona José Luís Paredes Pacho, se podría afirmar que

(...) el Estado está subsidiando a las Industrias del entretenimiento por intermedio de las escuelas de arte, pues, ante la carencia de alternativas para los egresados, estas últimas han terminado por ser formadoras de cuadros para la *gran industria* antes que formadoras de *artistas con proyectos personales*. (...) Artistas plásticos y fotógrafos, por ejemplo, acaban haciendo publicidad para una gran firma, los cineastas realizando comerciales para la televisión, o los músicos terminan de acompañantes asalariados de las megaestrellas del entretenimiento.⁹²

Y añadiría a los actores y actrices que acaban en producciones para televisión, obras de teatro de dichas empresas y trabajando para la publicidad.

Por otro lado, el papel que se le ha adjudicado a las expresiones artísticas, consideradas como de la “alta cultura”, se ha comportado generalmente haciendo honor a su estereotipo y a sus orígenes, ejerciendo su papel de intocable, superior, prepotente, de élite, lo cual no es novedad ya que, de cierta manera, a través de esos mecanismos se sostiene: la exclusión ha sido una de sus principales fuentes de subsistencia. Además, bajo la rúbrica del arte por el arte, ha construido sus paradigmas a partir de los centros de poder cultural de las economías más pujantes, fundamentalmente de los Estados Unidos y Europa.⁹³

Por poner un ejemplo de cómo se encuentra el panorama de la “alta cultura”, me remitiré al arte visual contemporáneo mexicano, ahora emergente dentro del mundo global en el que se destaca el llamado *boom*

⁹¹ En Jiménez, 2006, p. 132.

⁹² Paredes Pacho, 2006, p. 97.

⁹³ En palabras de Eduardo Flores: “Durante mi recorrido como estudiante, maestro y artista visitante en diferentes escuelas de arte de Latinoamérica he visto que, en muchas de ellas, flota una sensación de que hay “una forma correcta” de hacer arte contemporáneo, y esa forma es: la que se practica en Estados Unidos y Europa.” Flores, 2005.

de galerías y de coleccionistas de arte. Tal es el caso del coleccionista Eugenio López y la Colección Jumex, la cual es “la más importante de arte contemporáneo de América Latina... ronda ya las 1,500 piezas y en la que invierte cada año, en adquisiciones, unos 5 millones de dólares”.⁹⁴ También, se encuentra el caso de la Colección de Agustín Coppel en Sinaloa, la de Aurelio López Rocha, o la de José Noé Suro, así como la Colección de César Cervantes, dueño de Taco Inn y ahora miembro del patronato de la Tate londinense, la Fundación Televisa, la Fundación Telmex o al grupo Cemex que financia el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. Asimismo, la Ciudad de Guadalajara se ha caracterizado por abrir con la Expoarte una gran actividad en el sector. Ahora, con la presunción del empresario Jorge Vergara del grupo OMNILIFE, dueño del equipo de fútbol, las Chivas, junto con Patrick Charpenell, quien es uno de los curadores y coleccionistas más reconocidos del país, pretenden posicionarse como piedra angular en turismo cultural, al querer ubicar en Guadalajara una franquicia del Museo Guggenheim de Nueva York. Con respecto a ello Charpenell afirma que “Sería mejor hacer una apuesta propia y no una importación... pero la derrama económica que generaría no es comparable a ningún otro proyecto: 205 millones durante los años de construcción de la obra ideada por Enrique Norton y unos 43 millones anuales por la operación del museo y el aumento de visitantes –800,000 al año.”⁹⁵

Así, en “La página especializada Artprice... los profesionales del arte coinciden en que el crecimiento del mercado (global) ha estado guiado por el aumento de los compradores: 544% en los últimos 10 años.”⁹⁶

Ahora bien, en un país con una desigualdad tan profunda en donde más del 60% de la población se encuentra en la pobreza y con niveles de desempleo tan elevados, habría que preguntarse quiénes son los

⁹⁴ Brito, 2006. Asimismo, en este artículo, Sara Brito en entrevista con Eugenio López nos comenta que: “Pasión le sobra y capacidad de convencimiento también. Tanta como para haber llevado a su padre, Eugenio López Rodea, a quien el arte contemporáneo le importaba poco, a invertir unos 80 MDD en el coleccionismo de su hijo y, de paso, hacerle pensar que su sueño podía ser benéfico para la empresa (...). La comerciante de arte Mireya Escalante cree que México vuelve a relucir en el panorama internacional como lo hizo en la época de Diego Rivera o Frida Kahlo. Y en esto Gabriel Orozco ha tenido mucho que ver. ‘Mi obra vino a desbaratar el cliché de lo que se consideraba arte mexicano (léase los muralistas, Frida Kahlo, María Izquierdo...), y mi salida a subasta no en el rubro de arte latinoamericano sino en el de arte contemporáneo ayudó a artistas que vinieron después’, afirma el creador. Mientras que su carrera en los 90 había ido abriendo el apetito a galeristas, como Marian Goodman, y coleccionistas internacionales y demostrado que desde México se podía hablar, sin localismos, el lenguaje del arte contemporáneo internacional, esto coincidía con una mirada desde los centros de arte tradicionales a las periferias, que podían aportar nuevos artistas para un creciente número de coleccionistas.”

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*

consumidores de este tipo de arte, aunque son bien conocidas las fortunas estratosféricas que han acumulado unas cuantas personas en los últimos años.⁹⁷ Algunos compradores se han dado cuenta de que invertir en arte “No es lo mismo que una inversión en la Bolsa; el gusto estético al tener una obra colgada en el salón de tu casa y la apertura social que genera tiene mucho peso.”⁹⁸

Aunado a ello, los y las críticos/as de arte, curadores, jurados y dirigentes de instituciones públicas y privadas pertenecen a un pequeño círculo cerrado en donde son los mismos de siempre, los que participan como jurados, maestros/as o dirigen patronatos en el sector.

Sin embargo, también han existido creadores/as y movimientos que han intentado salir de estos patrones mercantilistas, esnobs y egocéntricos del arte, a través de la resistencia, conformando espacios de arte alternativos, colectivos y propuestas de arte crítico con función social (algunos/as de ellos/as también llegan a participar dentro de las instituciones del arte, intentando una transformación desde adentro, y en su caso, apoyando propuestas distintas). Por otro lado, la contracultura también ha sido un espacio importante, aunque ahora, en muchos casos, está institucionalizada e incluida en el círculo cerrado de la autocomplacencia y la apatía política.

Ante estas nuevas problemáticas mundiales y nacionales, puedo decir que es fundamentalmente a partir del año 2000 y la supuesta transición democrática cuando el partido de derecha Acción Nacional asume el poder, que los intelectuales, teóricos de la cultura y creadores, intentan incidir de manera más abierta y clara en el replanteamiento de las políticas culturales. Cabe mencionar que este partido nunca se ha distinguido por su interés en el sector cultural, su corte tecnocrático, pragmático y conservador ha marcado la línea de su política cultural, la cual, para muchos, es inexistente.⁹⁹

⁹⁷ El ejemplo más destacado es Carlos Slim Helú.

⁹⁸ *Ibidem*

⁹⁹ Habría que mencionar que algunos expertos en cultura comentan que la izquierda mexicana tampoco tiene proyecto cultural. Sin embargo, desde mi punto de vista, si existen diferencias, por ejemplo, en el Gobierno de La Ciudad de México, a pesar de que en la actual administración ya comenzaron a implementar programas en relación con las Pymes culturales y profesionalización de gestores, se apoyan proyectos de arte comunitario, se pretende fomentar el acceso de sectores pobres de la población a una gran diversidad de propuestas artísticas de manera gratuita, así como incentivar la creación en zonas marginadas de la Ciudad como es el caso de los FAROS culturales, o el fomento a la lectura con programas como *Para leer de boleto en el metro*, entre otros.

No obstante, me parece que es posible delinear algunos puntos que caracterizarían su visión sobre la cultura y por lo tanto la línea de su política en la materia. Por ejemplo, la censura que se ha dado por parte de gobiernos panistas a exposiciones que presentan desnudos o a ciertas temáticas siguen sucediendo, el intento de recorte al presupuesto destinado a la educación y a la cultura cada año es una constante, así como un enfoque privatizador que permea en general todos los campos y de manera recurrente hacia las zonas arqueológicas, así como el uso del patrimonio histórico, edificios, como recintos para festejos privados de funcionarios públicos, empresarios o personajes del *jet set* mexicano. Además, se puede aludir el destino de presupuestos públicos abundantes para temporadas de expresiones artísticas de élite como la ópera o a la Iglesia Católica.

Encuentro viable distinguir que en materia cultural su eje principal es el apoyo a las corporaciones mediáticas, con la *ley Televisa* por ejemplo, las concesiones de tiempo aire del Estado a dichas empresas de telecomunicaciones o “el Consejo Nacional de intelectuales del Partido Acción Nacional ... un Consejo de Cultura integrado por personajes de la farándula, como Maribel Fernández *La pelangocha*, Isabel Martínez *La tarabilla*...Evita Muñoz *Chachita*, Irma Lozano y el mago Ednovi”¹⁰⁰ o la actriz de telenovelas Laura Zapata, por mencionar algunos, dan cuenta de ello. Es decir, el Partido Acción Nacional y el gobierno que encabeza se apoyan en la farándula del espectáculo, difunden y promocionan de manera abierta y sustancial los productos culturales de las televisoras.¹⁰¹ En las propias palabras de un militante del PAN, Carlos Lara, quien es promotor cultural, en entrevista con la Revista *Proceso* reconoce la gran deuda de dicho partido con la cultura y sostiene que “en la actualidad son las agencias publicitarias y el marketing las que vienen dando sentido y contenido a las políticas del país, al ideario mismo de las universidades y a la promoción de la cultura”¹⁰².

¹⁰⁰ Amador Tello, 2009. p.60. Para ampliar el tema ver: Delgado, 2007.

¹⁰¹ Actualmente la comisión de cultura en la Cámara de Diputados está encabezada por el PAN, con la diputada Kenia López Barragán. “Y ya se avizora que la celebración del Bicentenario de la Independencia, para la cual el gobierno calderonista ha contratado a la empresa estadounidense Autonomy (*Proceso*, 1715), sea un juego de artificio con las estrellas de las televisoras.” Amador Tello, 2009 p. 60.

¹⁰² *Ibidem*. p. 61.

Podría mencionar también, el intento de descentralizar las artes con la creación de centros nacionales en diversos estados del país, así como la configuración de un Sistema de Información Cultural (SIC), encuestas sobre consumo cultural o grandes proyectos que se han caracterizado por el desvío de recursos -como la biblioteca Vasconcelos¹⁰³ y en algunos casos, por su total inoperancia.¹⁰⁴

Los expertos en política cultural han convocado a debates y se han procurado una serie de encuentros, de manera especialmente activa antes de la sucesión presidencial del 2006, pues dichos grupos estaban interesados en posicionar una política cultural de Estado que fuera consecuente, independientemente del partido y de su ideología en el poder, lo cual en un inicio me parece casi impensable pues quien tiene el poder utiliza la cultura para preservarlo, y de ser posible acentuarlo, como decía Diego Rivera. Al parecer, estos debates se encuentran dentro de

El discurso neoliberal [que] subraya la neutralidad de la gestión estatal y la desideologización de las nociones y principios del sistema económico que lo definen, a los cuales se les atribuye además una validez universal irrestricta; entre ellas la competencia, la férrea disciplina del trabajo, el pragmatismo, el realismo, el ascetismo y el papel del individuo como intermediario e interlocutor principal, en reemplazo de los sujetos sociales¹⁰⁵

Así, en el marco de estos encuentros se habla de la importancia de las llamadas industrias culturales en donde, por cierto, resalta el uso del lenguaje empresarial¹⁰⁶ tan arraigado en los últimos tiempos. Reiteradamente se mencionan términos como Pequeñas y medianas empresas (Pymes) culturales, Industrias culturales, usuarios, profesionalización, emprendedores, nichos de mercado, sustentabilidad, entre otros.

¹⁰³ “Como diputado, miembro de la Comisión de Cultura de la pasada legislatura, Inti Muñoz investigó y denunció las irregularidades en la construcción de la megabiblioteca... En la actual Comisión de Cultura, dice, está toda la documentación probatoria, peso por peso, obtenida a partir de los reportes de gasto de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. El proyecto “estuvo atravesado de principio a fin por la corrupción” en Amador Tello, 2008.

¹⁰⁴ Sin embargo, algunas políticas que apoyan la creación artística han tenido continuidad como el caso del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, que aunque se le ha criticado por hacer más elitista y ferviente la competencia entre creadores, así como por su poco interés en difundir los proyectos apoyados, aún encontramos dentro de estos márgenes personas que buscan y apoyan propuestas y políticas alternas cuestionadoras de la realidad social y finalmente estos apoyos contribuyen a posibilitar la creación artística.

¹⁰⁵ Sánchez, 1998.

¹⁰⁶ Para abundar más sobre ello y la importancia no sólo semántica, sino fundamentalmente política de estas definiciones ver el pertinente texto de Paredes Pacho, “Industrias culturales, culturas emergentes y subculturas,” 2006, p. 91-119.

Bajo la lógica de “no hay que dar pescados, hay que enseñar a pescar”,¹⁰⁷ y desde una posición en la que teóricas como Lucina Jiménez nos dice que no hay que “sobre ideologizar” la situación, aunque reconoce el avasallamiento de la cultura estadounidense y mediática sobre todo a partir del TLCAN, así como la importancia de no perder el sentido público de la cultura, y por lo tanto, la responsabilidad del Estado en ciertos rubros, parte de la idea de que “(...) la fuerte intervención pública en todos los campos ha hecho también que, inconscientemente, el ciudadano confíe siempre en que los problemas deben ser resueltos por la administración, sin tomar la iniciativa, sin organizarse”.¹⁰⁸

Parece que, dentro de un sistema en el que todo depende de su rentabilidad económica y en el que el mercado es amo y dueño impensable de ser transformado por otro paradigma distinto, la puerta que le ha quedado al sector cultural para ser visto como preponderante y obtener recursos para su financiamiento, es llamar a la visibilización de su potencialidad como negocio, atractor de divisas y moderador de la inconformidad social -que viene de raíces profundas de explotación, opresión, racismo y desigualdad- planteándola entonces como “regeneradora del tejido social”, visión que comparten gobiernos de derecha e izquierda. “La bibliografía de cultura, generada hasta hace tres décadas casi exclusivamente por las humanidades, la antropología y la sociología, se ocupaba de identidades, patrimonio histórico y nación. Ahora es habitual que los procesos culturales sean examinados en relación con inversiones, mercados y consumos.”¹⁰⁹

En el interior de estos debates se plantean los siguientes puntos: 1. Profesionalización de los gestores culturales. 2. Valorar la importancia de las Industrias culturales o creativas para el desarrollo. 3. La necesidad de propiciar la inversión en cultura con fondos privados o mixtos, con el fin de buscar la independencia por medio de la participación de la iniciativa privada; la ciudadanización de la cultura a través de empresas culturales e incentivos fiscales para las grandes empresas que inviertan en cultura, 4. Fomento a la educación artística. 5. Seguro social para los artistas. 6. La reestructuración de las instituciones culturales

¹⁰⁷ Jiménez, 2006, p. 110.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 44

¹⁰⁹ García Canclini en García Canclini y Ernesto Piedras Fera, 2006, p. 9.

estatales y finalmente tomar en cuenta al público como sujeto activo, rechazando las teorías sobre la ideología, la enajenación y la alineación de los sujetos como consecuencia del poderío mediático.¹¹⁰

En cuanto a la profesionalización de la gestión y sus programas, en principio, se pretende hacer que los gestores se capaciten para formular proyectos y modos de financiamiento por medio del fomento a la creación de micro empresas¹¹¹ que puedan identificar un nicho de mercado, saber formular un plan de negocios, con el fin de gestionar financiamiento de grandes empresas y en su caso también del Estado. Con ello se intenta lograr la sustentabilidad y la independencia, es decir, lo que desde su perspectiva significa ciudadanizar la cultura.

Cabe mencionar que estas grandes empresas como Televisa, Telmex, Bancomer, Banamex, Coppel, Wall Mart, Cemex, Jumex¹¹² entre otras, tienen dueños o consejos directivos con ideologías muy bien conocidas, es decir, son las mismas empresas y corporaciones que se han beneficiado y que han estado apoyando la política económica y social que impera en la actualidad, por lo tanto, me pregunto qué tanto un colectivo o artista que esté proponiendo abiertamente un arte político crítico a las condiciones de vida y al sistema político, económico y social en el que nos encontramos, podría obtener financiamiento de estas empresas.¹¹³

¹¹⁰ Sin embargo, contradictoriamente, reconocen la necesidad de combatir los monopolios mediáticos pues se corre el riesgo de que ante un avasallamiento tal se anule la diversidad cultural de México y sólo se privilegien los intereses de las grandes corporaciones.

¹¹¹ Para clarificar términos me remito a las definiciones que se presentan en Nivón, 2006: *empresas culturales*: “Refiere a la racionalidad administrativa del consumo masivo y el ideal de la empresa en la reestructuración de la actividad cultural. La cultura deviene herramienta estratégica de mercado, genera potencial de rentabilidad convierte la demanda humana en producto potencial de uso y consumo”...p.89 El proyecto de ley de desarrollo cultural define como micro, pequeñas y medianas empresas culturales a las personas que, respetando el marco jurídico para la protección del derecho de autor y creación intelectual, realicen de forma preponderante, con un sentido social actividades de creación, producción, industrialización, comercialización, reproducción, distribución, o comunicación de actividades, bienes y servicios culturales”. p.99 ...*Industrias culturales*: “Esta expresión designa la fabricación, transformación, reproducción, almacenamiento, transmisión y venta a gran escala (con criterios industriales y comerciales) de bienes, productos y servicios culturales, transformados en bienes de consumo social masivo, gracias al desarrollo de los medios masivos de comunicación”... p. 101

¹¹² Empresas que, por cierto, apoyaron abierta e ilegalmente al entonces candidato presidencial del Partido Acción Nacional, Felipe Calderón Hinojosa y que pagan un porcentaje mínimo de impuestos.

¹¹³ A decir de Néstor García Canclini “Las iniciativas recientes por parte de los empresarios para proyectar internacionalmente a México han servido, más que para diseñar una política coherente, para usar los recursos culturales como pretexto publicitario: poner logros de auspicio en exposiciones internacionales de arte mexicano o comparar logos ‘globales’, franquicias con éxito mediático, como la del Museo Guggenheim”. En García Canclini y Ernesto Piedras Feria, 2006, p. 18.

El planteamiento de ciudadanizar la cultura se repite una y otra vez, frecuentemente se hace un llamado a la Sociedad Civil como respuesta a las problemáticas en las que se encuentra el sector ¿A qué sociedad civil se estarán refiriendo?, ¿a los que tienen el poder económico? Pues en estos textos sobre las políticas culturales se habla de sociedad civil en el sentido de “...ente multifacético y en realidad muy heterogéneo donde se suele englobar a la propia empresa privada, las asociaciones no lucrativas, religiosas, ecologistas, las agrupaciones de género, las organizaciones y grupos de artistas, además de los individuos y las comunidades informales u organizadas”.¹¹⁴

Pero, ¿qué pasa en un sistema en el que el poder económico es lo preponderante, ¿quién difunde qué propuestas y a quiénes están dirigidas? Me parece que pesan más los intereses de los empresarios y su visión de ganancia máxima. A pesar de ello, Jiménez sostiene que “...el debate tiene que trascender la simple contraposición de Estado contra Iniciativa Privada o Estado contra Sociedad Civil, porque no nos encontramos frente a una escenificación donde hay “rudos” y “técnicos”, como en la lucha libre.”¹¹⁵

De igual forma se habla de la importancia del público como sujeto activo en la difusión cultural, en relación a estos nichos de mercado a los que hay que atacar, o dicho de una manera políticamente correcta: crear necesidades, o subsanar las necesidades que los/as creadores y gestores detecten como estrategias de mercadeo, sin embargo, autores como García Canclini remarcan pertinentemente que es importante ser cautelosos con esta lógica, pues en un país con un nivel de educación bajo y una televisión tan expansiva, se corre el riesgo de proporcionar sólo actividades y presentaciones de fórmulas ya comprobadas que aseguren la taquilla o la reinversión, es decir, la expansión de estas propuestas, sin plantear nuevas alternativas o dar cauce a expresiones hasta ahora subalternas.¹¹⁶

¹¹⁴ Jiménez, 2006, p. 266.

¹¹⁵ *Ibidem*. p.267. Empero, Jiménez menciona a pie de página que “En un panel de discusión sobre las empresas privadas y la cultura, celebrado en el marco de una reunión sobre Financiamiento para la Difusión Cultural en Guadalajara, Jalisco, convocada por la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES), los empresarios de la banca, la industria cervecera y de telecomunicaciones intercambiaron puntos de vista con responsables de difusión cultural de universidades públicas y promotores culturales independientes. Una de las conclusiones a las que se llegó es que, por un lado, los ciudadanos no saben formular sus proyectos para solicitar financiamiento y ven a las empresas sólo con fines utilitarios; por el otro lado, la empresa privada no sabe intervenir en lo cultural y está teniendo que aprender en la marcha a acompañar procesos sin corporativizarlos o transformarlos” *Ibidem*. p. 271

Por otro lado, es muy común observar en la literatura sobre el tema, la exaltación de la cantidad de dinero que genera el sector cultural a través del término “Industrias culturales o empresas creativas”,¹¹⁷ las cuales generan alrededor del 6.7% del PIB en México.¹¹⁸ No obstante, en dichas Industrias frecuentemente se incluyen tanto a las cadenas de Televisión, a la radio y prensa, a la publicidad, al diseño, al cine hollywoodense, así como a las compañías de entretenimiento como OCESA, a las grandes disqueras, y también a las galerías, a los espacios de arte comunitario, a los centros culturales, a los y las artesanos/as y artistas independientes, pero se afirma que de estos/as últimos/as no se tiene un registro cuidadoso pues muchos/as no están registrados/as en la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Como comenta Piedras, una práctica generalizada es la economía informal, sobre todo en las actividades de producción artesanal como los artistas plásticos, las galerías y los artesanos.¹¹⁹

En consecuencia, me parece oportuno cuestionar a qué tipo de creadores se estarán dirigiendo con estas políticas, qué visión de lo que es cultura manejan. Pues si bien mencionan la importancia de exigir presupuestos públicos en relación a la cultura, se posicionan a favor de la iniciativa privada y de la desestatización de la cultura recurriendo a los términos del mercado, con ello, ¿acaso no están a favor de la

¹¹⁶ Según datos del INEGI, en México en el año 2005, 12% de la población era analfabeta. Los habitantes de 15 años y más, en promedio tienen 8.1 grados de escolaridad. De acuerdo con los resultados del *Panorama de la Educación 2008*, de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE), México ocupa la última posición en los rubros de gasto por alumno y egreso de secundaria, ya que sólo 41 por ciento de los inscritos en ese nivel educativo concluye sus estudios. Aunado a ello, sólo 39 por ciento de los mexicanos/as entre 25 y 34 años ha concluido su preparatoria. Canclini menciona que “No es difícil imaginar cómo influyen en el consumo cultural: bajos índices de lectura, hábitos masificados en la recepción mediática y poca diversificación intercultural en los gustos”. En García Canclini y Ernesto Piedras Fera, 2006, p. 14

¹¹⁷ “...el sector cultural comprende a un conjunto de unidades productoras de bienes y servicios culturales, incluidas las micro, pequeñas, medianas y grandes empresas, ya sea de capital privado o bien gubernamental, cuyo principal insumo es la creatividad. Dicho sector abarca las bellas artes (música, pintura, danza, escultura, etc.) el patrimonio cultural, los museos, las artesanías y el entretenimiento (cine, radio, televisión)”. Piedras, *ibidem*, p.51. En su análisis Piedras utiliza indistintamente los términos economía basada en la creatividad e industrias culturales, empero especifica que la última sólo se refiere a industrias masivas y la primera incluye a artistas independientes, pequeños grupos de teatro, lugares ligados al turismo.

¹¹⁸ “La demanda parece estar tendiendo a consumir más del extranjero, entonces,...ese 6.7% es una medición de la producción, pero no sabemos cuánto es consumido domésticamente y si ésa es toda la producción que se adopta”. Piedras *ibidem*, p. 107.

¹¹⁹ *Ibidem*. p. 85.

legalización de la privatización de la cultura? ¹²⁰ ¿Cómo se puede transformar la cultura partiendo de estas premisas?

El tono que tiene el debate sobre políticas culturales parece estar abriendo las puertas a la extinción de la diversidad de expresiones, a la oposición y a la responsabilidad del Estado en relación a la cultura, legalizando así la privatización, a pesar de que recientemente se haya aprobado la ley del derecho a la cultura en México.¹²¹

II.2. Políticas culturales para qué tipo de artistas

El pensamiento único se deja sentir en la lógica que permea estos discursos sobre política cultural, sin embargo, hay una cuestión que rescatar en estas propuestas: el seguro social para los/las artistas y creadores/as. Resulta lamentable que a estas alturas no se cuente con acceso a la salud, ni a pensiones para la mayoría de los y las creadoras, así como la falta de actos comunes de éstos/as que esto connota.

Al parecer, un artista se pretende aún acorde al modelo basado en un ser que vive de la inspiración, pero fundamentalmente del mecenazgo, y dentro de esa lógica, para qué va a necesitar acceder a los servicios de salud, a pensiones, a guarderías para sus hijos/as. Con esta falta de acceso a los derechos laborales para los artistas, se muestra y se perpetúa la dinámica y la idea, en gran parte cierta, de que los/las artistas provienen de clases altas o medias en las que estas cuestiones, es de suponer, no serían un problema. O en su caso, se promueve que los/las artistas acaben haciendo obras acorde con los gustos de sus mecenas, galerías, empresarios o instituciones (aunque también es necesario reconocer que hay artistas que resisten y

¹²⁰ Por otro lado, nos hablan del lo positivas que han resultado ciertas experiencias en comunidades de artesanos/as, en donde las comunidades indígenas, las mujeres y/o los hombres, ahora exportan sus piezas al extranjero, produciendo empleos, no obstante, me pregunto si estas comunidades están guiadas sólo por la demanda, es decir, si se está aboliendo la diversidad de creaciones en función sólo del gusto de los compradores, cosa que sucede frecuentemente en los centros turísticos.

¹²¹ La iniciativa de reforma promovida por los diputados del Partido de la Revolución Democrática (PRD), Emilio Ulloa Pérez y Alfonso Suárez del Real abarca "La modificación a la Constitución en su artículo 4º refiere que toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural". Méndez y R. Garduño, 2008.

buscan arduamente, para no ir en contra de sus principios, aún dentro de estos espacios legitimadores) Sin embargo, es un hecho que el legalizar la privatización de la cultura no favorecería la adquisición de estos derechos sociales, pues está comprobado que la línea privatizadora en otros rubros ha significado un grave retroceso en los derechos laborales conseguidos anteriormente por los y las trabajadores/as.

Con el tipo de política cultural que se maneja hoy en día se le da continuidad al círculo vicioso de quién puede hacer arte, para qué y para quiénes es el arte, quedando en manos de las élites -cuyos sujetos protagónicos son generalmente individuos de tez blanca, de clase alta, frecuentemente de sexo masculino-.

Mónica Mayer en “Clase, género y arte. Que no las veamos no quiere decir que no estén, 2002”, hace alusión a esta cuestión de la clase social¹²² a la que pertenecen los y las artistas en las escuelas de artes visuales y plásticas en México, así como a la predominancia de artistas varones en los espacios legitimadores del arte

en la exposición para conmemorar los 25 años del Museo de Arte Moderno se puede comprobar que de 207 exposiciones individuales, sólo 30, es decir el 15%, correspondieron a artistas mujeres. A pesar de que en la generación nacida en los 50, hay aproximadamente igual número de hombres que de mujeres que estudian arte, la participación de las mujeres en exposiciones individuales y colectivas es del 25%. De cada 10 artículos que escriben los críticos de arte en la prensa mexicana, dedican sólo uno a una artista.¹²³

O como menciona Inda Sáenz “Calculando un grosero promedio de los precios en lista del Salón Bancomer 97, encontré que la obra realizada por mujeres vale casi tres veces menos que la que producen los hombres”.¹²⁴

Y a pesar de que en el *Plan Nacional de Cultura 2007-2012* se habla de la importancia de implementar políticas de género en el desarrollo de las políticas culturales y en colaborar con la construcción de la

¹²² Aquí unas palabras de Mónica Mayer que me parecen pertinentes en relación al tema: “...yo veo algo grave. En mis tiempos de estudiante, no ser de izquierda era pecado. Eso nos hacía asumir, ingenuamente, que las condiciones de las mayorías mejorarían. Pero, ¡oh! sorpresa, después de dos décadas de crisis económica constante, estamos instalados en el neoliberalismo galopante, en una espeluznante polarización de las clases sociales, en el deterioro escandaloso de la educación y en un absoluto desastre sindical. Para colmos, tener conciencia social pasó de moda. Hoy veo, con tristeza, que la mayoría de mis compañeras en San Carlos en los setenta que venían de las clases medias bajas o trabajadoras, que eran la mayoría, abandonaron la producción artística, ocupan los puestos más bajos como maestras o investigadoras o sólo exponen en casas de cultura de tercera.” Mayer, 2002. p. 87.

¹²³ Mayer citada por Sáenz, 2001.

¹²⁴ Sáenz, 2001.

equidad entre hombres y mujeres en este ámbito, como afirma Mayer, en la actualidad “las mujeres seguimos exponiendo menos que los hombres en lo individual (...) en las colectivas mixtas generalmente somos 25% de los participantes...”¹²⁵, si a ello agregamos que la tradición de la crianza de los hijos/as está ligada fundamentalmente a las mujeres, es fácil deducir que es a las mujeres artistas a quienes les afecta de manera más contundente esta falta de guarderías, por ejemplo.

Y qué decir de la procedencia étnica, pocos/as indígenas son catalogados/as como artistas pues normalmente son vistos/as como artesanos/as en sentido devaluativo, y pocos/as son las/los que acceden a las academias de arte, que también hay que mencionar están muy centralizadas todavía.

Por otro lado, si nos enfocamos a los contenidos de las carreras de artes en donde la tradición europea y norteamericana, es decir, el arte occidental guía las propuestas de lo que debe ser arte, aunado a desalentar a los y las artistas que buscan incidir en la sociedad con propuestas de arte político crítico,¹²⁶ más el interés que se desprende en las discusiones sobre políticas culturales de ligar la educación artística con las grandes Industrias culturales, el panorama, francamente, no es alentador.

Ahora bien, después de este recorrido, y retomando a Gramsci, me parece posible sostener que actualmente la hegemonía en México está construida por la unión entre el gobierno del Partido Acción Nacional,¹²⁷ que representa los intereses de la clase alta, en colaboración con algunos intelectuales, y sobre todo, con los medios masivos de comunicación, todo ello dentro de la lógica mundial capitalista, neoliberal y el neocolonialismo estadounidense.

La visión hegemónica de la cultura y el arte están guiadas por estos grupos, así, desde mi punto de vista se podría decir que sus premisas son un arte elitista, basado en función del mercado, limitado por la lógica del arte por el arte, y orientado a través de los centros de poder mundiales de occidente,

¹²⁵ Mayer, 2009. pp.200-201.

¹²⁶ Mediante frases como las que cita Eduardo Flores al realizar una crítica a la colonialidad en la educación artística: “En la medida en que lo que hagamos los artistas latinoamericanos, se parezca más a lo que se hace en Nueva York y Europa, en esa medida seremos más latinoamericanos” (dicha en una conferencia por un joven curador a los estudiantes de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, en la ciudad de México. Ante mi desconcierto, estudiantes totalmente acrílicos se limitaban a bajar la cabeza mientras escribían: “Nueva York...”), (o “Si quieres hacer política, sal a la calle con una pancarta y haz política; si quieres hacer arte, guarda tu pancarta y no salgas de tu estudio” (docente en clase en La Esmeralda)”. Flores, 2005.

¹²⁷ En colaboración con el Partido Revolucionario Institucional y algunos otros.

fundamentalmente de los Estados Unidos. Asimismo, su visión de cultura se refleja en el apoyo y difusión de los productos culturales de las televisoras. Ambas versiones son financiadas por empresas que inciden en el quehacer del Estado, y de hecho, imponen a quien ejerce el poder, a la vez que varios de estos empresarios son propietarios o socios de los principales medios masivos de comunicación.

Así, es posible afirmar que las condiciones generales del contexto nacional no favorecen la producción, difusión y consumo de un arte político crítico con función social, y que modificar las políticas culturales implica también hacerlo en relación al sistema económico y político que prevalece hoy en día. Es evidente que la sumisión al mercado y sus leyes, así como el neocolonialismo se encuentran presentes; sin embargo, existen movimientos y artistas que trabajan en otro sentido, a lo cual me enfocaré en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO III. Del arte crítico al arte activista: Colectivo M´artes, Lorena Wolffer y Elizabeth Ross

Las artistas que integran este universo de estudio están realizando arte con función social, con una postura política clara cuestionan las condiciones de vida actuales, se alejan del mercantilismo, hermetismo e individualismo que predomina en el arte hoy en día, y llevan a cabo distintas prácticas artísticas contrahegemónicas para contribuir en una transformación social como son arte crítico y arte activista insertos o no directamente en movimientos. La formación, las posiciones políticas, la relación con los movimientos sociales y el tipo de transformación que buscan son diversas, así como los espacios en los que llevan a cabo su trabajo, su relación con el campo del arte y el compromiso político que poseen.

Ahora bien, en este capítulo me enfoco en el análisis individual de los casos de las artistas feministas que no tienen relación con movimientos sociales amplios y mixtos de izquierda. Así, abordo los casos del Colectivo M´artes quienes trabajan fundamentalmente arte crítico y los de Lorena Wolffer y Elizabeth Ross, mismas que se desplazan de éste hacia el arte activista.

III.1 Colectivo M´artes. Juntas pero sin manifiesto: del *club de Toby* a las mujeres en el arte

El Colectivo M´artes nace como una acción de mujeres creadoras en respuesta al medio artístico en Baja California, como comenta una de las artistas precursoras del colectivo, Lourdes Lewis: “en Tijuana en realidad los hombres eran los que estaban controlando mucho lo que es el mundo del arte, y nostras dijimos: y qué tal si nosotras nos separamos y nosotras nos proyectamos, también recuerdo que Felipe Ehrenberg nos había comentado: ‘júntense, júntense hagan fuerza juntas, porque sino los hombres no las van a dejar pasar’ ”.¹²⁸

Es decir, como afirma Laura Castanedo, sucedía que “en Tijuana durante muchos años, ha existido por ahí lo que todo mundo le dice, a escondidas o en cuchicheos, *el club de Toby*, digamos...hay una dominación dentro de los circuitos de arte por parte de los hombres.”

¹²⁸ Entrevista con Lourdes Lewis, 9 de noviembre 2009.

Entonces, en el transcurso de un taller que brindó el artista Felipe Ehrenberg en Tijuana, se comenzó a generar un proceso de comunicación entre las artistas, finalmente un grupo de amigas creadoras decidieron juntarse los martes en algún café y conversar sobre su situación como mujeres y artistas en Tijuana. A partir de las reuniones que se llevaban a cabo ese día de la semana y de que eran puras mujeres en el arte es que surge el nombre del Colectivo M´artes, *Mujeres en las artes*. Así, comienzan a planear exponer juntas como grupo, y como menciona Lourdes Lewis “cuando nos reuníamos en realidad todas opinábamos hasta que llegábamos a un cierto acuerdo”. Estas reuniones les permitieron abrir “un canal a todas para empezar a tener exposiciones continuas”, se platicaban problemáticas que les preocupaban y tallereaban juntas, pues aunque todas creaban, algunas se dedicaban más que otras a la cultura, en general varias tenían otras actividades, como ser amas de casa, maestras, el cuidado de los hijos, profesiones y trabajos distintos al arte, mismas que siguen teniendo varias de ellas pero el juntarse y trabajar juntas les dio mayor disciplina como artistas.

Desde el inicio de M´artes a la fecha, han participado diversas artistas con la condición de ser mujeres, estar comprometidas con su trabajo y radicar en Baja California.¹²⁹ Éste es un colectivo no colectivo, pues se respeta mucho la individualidad de las creadoras, trabajan por proyectos a los que se van sumando por invitación otras artistas si están interesadas en el tema, por lo tanto, resulta difícil englobar una visión estilo manifiesto con el que todas estén de acuerdo. Sin embargo, podría decirse que su base temática proviene de reconocer su identidad como mujeres en relación a problemáticas políticas y sociales que les afectan o interesan. Existe una conciencia de la diferencia sexual e inequidad de género que es cuestionada de diversas formas en sus trabajos utilizando medios como la instalación, la escultura, el performance, el objeto, la gráfica, la fotografía, la pintura o el video.

Su primera exposición titulada *La casa* (1997) trataba sobre los significados de la vida doméstica, cada artista realizó una instalación en la que representó una habitación de la casa, cocina, baño, recámara, y posee varias características del trabajo que realizan como colectivo, instalaciones/piezas individuales, en las que toman objetos, ideas asociadas con lo que es ser mujer y lo femenino: ciertas actividades, espacios, técnicas,

¹²⁹ Aunque también han participado en el colectivo artistas de San Diego pero que frecuentan mucho Tijuana.

discursos y tratan de cuestionar los papeles estereotipados de género, las problemáticas a las que se enfrentan las mujeres y en algunos casos denunciar abiertamente la violencia contra las mismas o problemas sociales y políticos como la pobreza, la explotación o la identidad nacional desde su punto de vista personal como mujeres.

En la exposición *Mujeres a la 8va* (1998) crearon arte objeto e instalación con el motivo del vestido, vestimenta con fuertes cargas de identidad de género. Cada quien tuvo un espacio individual para mostrar su obra, algunos vestidos fueron creados con materiales como guantes de plástico, o con medias por mencionar algunos. En esa ocasión, Lourdes Lewis presentó una obra que se llamó *La novia desvestida* y consistió en crear un vestido realizado con hojas de maíz, postrado en una silla en medio de un cuarto en el que se encontraban colgadas en las paredes varias pinturas que realizó la artista sobre el proceso de desnudarse, para que la viera, como menciona la autora “su expectante marido”. De esta manera Lewis realiza un cuestionamiento a la tradición artística del desnudo femenino, pero también me parece que al utilizar hojas de maíz propone una reflexión y una crítica hacia la posición de la Nación mexicana y su identidad, en ese caso me pregunto ¿quién será el expectante marido?

Otra de sus exhibiciones que me parece relevante es *Mamualidades* (2002), en donde retomaron técnicas como el tejido, el bordado, el papel maché, el repujado, etc., que son frecuentemente utilizadas por las mujeres en el espacio doméstico, y a las que generalmente se les concede un lugar inferior, carente de valor artístico, así, al insertarlo en un espacio de legitimación cuestionan estas concepciones y generan una reflexión en torno a las jerarquías del arte entre lo popular, lo artesanal y el arte de elite, así como a lo considerado como femenino. Pero no sólo eso, ya que utilizaron estas técnicas y las resignificaron mediante el sarcasmo o la ironía para plantear temas sobre otras problemáticas sociales. El trabajo de las artistas Tania Candiani e Irma Sofia Poeter son los más representativos en ese sentido, lamentablemente me fue imposible entrevistarlas.

Por otro lado, en la muestra *Muertas globales* (2005), la cual trataba sobre las mujeres asesinadas y desaparecidas en Ciudad Juárez, el elemento de denuncia fue más evidente, además realizaron

intervenciones con carteles fuera del espacio de legitimación artístico en las ciudades de Tijuana y San Diego. En relación a esta problemática han presentado obras como aquella de la artista Gabriela Escarcéaga, quien llevó a cabo una torre de latas parecidas a las de tomate, con etiquetas rojas en las que se leía *¿Cuántas más?* y el número de mujeres asesinadas hasta ese momento: 370, realizando una crítica sobre la sociedad de consumo y la impunidad habitual, o bien, mencionar la obra de Lula Lewis *Haz la cuenta y date cuenta*, en la cual el título que lleva la pieza funciona como una crítica al slogan publicitario que utiliza un supermercado de la región, y consistió en crear una serie de cabezas de mujeres en papel maché, pintadas y colgadas, haciendo referencia a las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez.

Por último, mencionaré la exhibición *Mi tema*, en la cual mostraron obras como la de Carmela Castrejón titulada *Encajonadas*, la cual consistía en esculturas de cuerpos de mujeres desnudas, encerradas, limitadas, algunas divididas, dentro de estructuras individuales rectangulares que se asemejan a ataúdes verticales elaboradas con un material que remite al cemento y su pesadez. Con esa pieza Castrejón, buscaba explorar “los espacios psicológicos, las estructuras que nos contienen y ahí la reflexión es: ¿yo soy la que me encubro, la que me encajono o es el exterior lo que crea esta estructura?”¹³⁰

Ahora bien, aunque estas creadoras no parten de una posición feminista grupal, es evidente que en las temáticas y obras que muestran en sus exposiciones como colectivo, sí existe el interés de cuestionar el papel estereotipado y subordinado de las mujeres en la sociedad actualmente. En palabras de Lourdes Lewis:

Probablemente los hombres creían que las mujeres podían pintar pero a lo mejor florecitas o paisajes, o cosas así, y nosotras empezamos muy de frente, nos lanzamos a hacer instalaciones y a crear nuestros propios temas, y podían ser muy femeninos pero tenían un contenido social... Unas fueron motivando a otras y realmente formamos parte del arte contemporáneo, no nos dedicamos a hacer el arte femenino, a lo mejor feminista sí.

En este “a lo mejor feminista sí”, se encuentran diversas posturas ante el feminismo dentro del colectivo. En entrevista con algunas de las artistas que han participado en *M'artes* se ejemplifican estas

¹³⁰ Entrevista personal con Carmela Castrejón, 9 de noviembre 2009.

diferencias, como por ejemplo Lula Lewis y Carmela Castrejón, aunque reconocen la importancia del feminismo y, en el caso de Castrejón, de hecho, sostiene que el patriarcado está en su apogeo, ambas comentaron no estar de acuerdo con que se les defina como artistas feministas, sin embargo, Lourdes Lewis y Laura Castanedo sí se asumen como tales. Cada una por distintos motivos como se aprecia a continuación:

Lourdes Lewis (1943) entiende el feminismo como la conciencia de que “las mujeres también podemos, que las mujeres somos seres humanos libres y que también podemos llegar a manejar nuestra propia idiosincrasia, nuestro propio ser...nosotras valemos y que podemos valernos por nosotras mismas y ser compañeras de los hombres, pero no vivir a la sombra de nadie, podemos ir acompañados, pero en la vida creo que tan importante es el hombre como la mujer.”

Castanedo (1967) por ejemplo, concibe la lucha feminista como una por la igualdad de derechos y oportunidades para las mujeres, pero “no es estas tendencias de los años 70, y estas luchas enconadas de odio casi hacia los hombres, y de: “a no, a mi no me vas a abrir la puerta porque yo soy muy mujer”, por ahí no es mi visión,... creo que tenemos los mismos derechos y debemos tener las mismas oportunidades y no somos iguales.”¹³¹

Por su parte Lula Lewis (1965) sostiene que:

Tanto así como etiquetarme... pues no, verdad. Porque creo que con la liberación femenina también se le dio liberación al masculino y creo que se ha vuelto un desastre... en cuanto a lugares que son propios, cuando se es mamá, cuando tienes que alimentar, cuando tienes que trabajar, y tienes que también luchar, no sé, considero que la etiqueta está de más, creo que ser humano a la par y más en nuestro México, que todavía cómo abunda el machismo (risas), pero porqué, porque también la mujer es su peor enemigo.¹³²

Castrejón (1956) rechaza toda etiqueta de cualquier índole, de hecho le molesta, me parece que en el sentido de Foucault y este no atarse a ninguna identidad para no ser normalizada, pues ella se auto percibe como un ser.

¹³¹ Entrevista personal con Laura Castanedo, 10 de noviembre 2009.

¹³² Entrevista personal con Lula Lewis, 10 de noviembre 2009.

Mira, a mi no me gusta ponerme ninguna etiqueta, yo soy un ser humano, soy un ser, luego un ser humano, luego se me define como una mujer y luego por el trabajo que hago se me define como una artista, y por la manera en que lo abordo o por la manera en que me muevo en el río de la vida, se me define como feminista. ...yo no me pongo ningún *ismo* y *anas* tampoco, porque están todas estas asociaciones políticas, son como muy corruptas, por más corruptas que no sean, lo son, porque participan dentro de este esquema... cualquier ismo termina siendo en fascismo.

Aún así, afirma que ha establecido relación con el feminismo y que éste ha sido enriquecedor para ella. La artista considera que el feminismo es “una postura política del entender la esencia de uno como mujer y dentro de un ámbito político, dentro de una sociedad que viene siendo ese ámbito político, dentro de una familia que viene siendo también ese ámbito y feminista porque es una postura no neutral, no machista, de alguna manera reta a este status quo dentro del que vivimos que es una manifestación del patriarcado.”

En cuanto al tipo de obra que crean estas artistas es evidente que también es distinta, a veces, de hecho, su obra personal -fuera de lo que presentan bajo las temáticas como colectivo- se va hacia lo abstracto, como es el caso de Lourdes Lewis y Castanedo, quienes se dirigen más hacia la experimentación con el color, los materiales y la poética. Laura, por ejemplo, se basa en los poemas de Sor Juana para crear pintura abstracta, y aunque puede sensibilizar y socializar el tema en sus exposiciones al hablar de Sor Juana y de hecho recitar su poesía, es posible afirmar que su trabajo es más poético que político crítico.

En contraste, Lula Lewis quien principalmente trabaja performance y arte con materiales que define como “pobres”, a ella en sus creaciones le interesa “hablar de la mujer, de la denuncia, de los niños...La mujer por toda su condición, por cómo me veo yo con mis congéneres, cómo observo mi mundo alrededor de lo que nos sucede a todas... nuestras mejores amigas y nuestras peores enemigas y el cuerpo como un medio sobre todo de expresión, pero da la vuelta, porque también soy yo objeto de mi propia investigación.”

Castrejón, por lo general, realiza instalaciones, fotografía y escultura, con su trabajo busca sacudir conciencias, toma la figura del cuerpo femenino como una metáfora que representa a la sociedad patriarcal. “Utilizo el cuerpo de la mujer porque refleja esa sociedad y esto yo creo que se reforzó un poco más cuando

estuve en Egipto y vi la manifestación de un patriarcado y ver el caos que eso produce como que refuerza y me dice que: si, si continua utilizando el cuerpo de mujer como metáfora para que refleje a la sociedad.”

Desde mi punto de vista, curiosamente de estas cuatro artistas del colectivo, las que rechazan ser nombradas como artistas feministas son las que se acercan más en su obra a lo que es el arte feminista, pues cuestionan de manera franca las condiciones de vida de las mujeres.¹³³

Estas divergencias se encuentran también en relación a sus condiciones materiales y a la forma en que se acercaron al arte, al tipo de transformación que buscan, a su visión en relación a las políticas culturales y por supuesto a su manera de concebir la situación social y política actual.

Lula Lewis, por ejemplo, se define como “una artista autodidacta de la generación punk del Distrito Federal que muere cuando el terremoto del 85, y todos salen para ningún lado, amiga de cineastas, poetas, músicos,” es hija de la artista Lourdes Lewis, es madre de un hijo y ha trabajado en múltiples oficios: de promotora, de corredora de apuestas, de vendedora de terrenos para conseguir sus ingresos. Su búsqueda va a través del cuerpo y el performance, hacia el arte como expresión, pero también como herramienta de transformación social y de lucha política. Ha trabajado impartiendo talleres de artes para niños y niñas, tanto de clases altas como de niños y niñas en auspicios, con instituciones como el DIF, y en general con aquellas que atienden a niños/as violados/as, abusados/as. En estos talleres Lula Lewis utiliza el arte como una terapia haciendo uso de técnicas que a ella le han servido y que les pueden ayudar a los niños y niñas y afirma: “hemos llevado cosas a escena, hemos logrado que hagan catarsis, contenida, adecuada para que otros puedan entender su proceso o de dónde vienen o qué quieren.” Para ella es “como una máxima: niños y mujeres primero”.

Laura Castanedo es licenciada en Comunicación, ha trabajado en gestión cultural y le interesa acercar el arte a su comunidad. Laura, desde pequeña, tomó varios cursos de artes, proviene de una familia de empresarios, de clase alta, está casada, tiene dos hijos, y le costó bastante decidirse a dedicarse al arte pues como comenta:

¹³³ Aunque subrayo: la obra que ha trabajado Lourdes Lewis en el colectivo sí es feminista.

Siendo de una familia como muy industriosa, muy laboriosa, muy disciplinada era como que el concepto del artista chocaba un poco con eso... y siendo la hermana mayor, entonces, me decidí por estudiar una carrera más convencional y seguir con el arte como un hobby... pero al llegar Felipe Ehrenberg y plantear toda esta cuestión de terminar de casar lo que es el arte con el mundo empresarial, en el que yo había crecido y en el que yo quería triunfar, con el seminario aquel del *Arte de vivir del arte*, como que eso fue lo que me terminó de cuajar y decir va...

Carmela Castrejón por ejemplo, comienza estudiando medicina y posee una gran fascinación por la biología, al mismo tiempo en los tiempos libres que tenía tomaba clases de arte y comenzó a trabajar en el jardín chicano pintando murales.

Es ahí en donde me cayó el veinte de alguna manera, fue una experiencia bien hermosa el trabajar en equipo, el tener que negociar una textura, un color en equipo, el estar afuera en un andamio colgada, pintando y el intercambio que también se daba con la gente... la familia fue la castrante ahí: no, no, no. Pero había amigos, amigas gente que iba ya conociendo en el camino que me indicaba que ese era el camino.

Para ella el arte es “la magia de la vida, un espacio donde puedes tomar una materia y transformarla con tu propio lenguaje en algo nuevo... es como una alquimia”, con su trabajo busca sacudir conciencias. Además para Carmela es importante trabajar en talleres para niños y niñas, abrirles el campo y fomentar la tolerancia, el respeto y el trabajo en colectivo.

Lourdes Lewis estudió artes plásticas en *La Esmeralda*, comenta que eso implicó muchas transgresiones hacia lo que su familia tenía contemplado para ella como mujer. Ha sido maestra de arte y directora de varios espacios culturales en Tijuana. Ella concibe el arte como “un idioma, es un lenguaje, es una manera de decir lo que pensamos, lo que percibimos, cómo lo vemos y de cuestionarle la mente a la gente.”

Se podría decir que las cuatro coinciden con la idea de que el arte es transformador tanto como herramienta de lucha política, como un acto de libertad en sí mismo que cuestiona y mueve conciencias,

aunque definitivamente algunas le dan más peso a la intención política y otras al acto en sí de expresión individual.

Por otro lado, aquellas que tienen hijos/as mencionan que es difícil conciliar el trabajo con la maternidad, sin embargo, ninguna de ellas habló de haberse enfrentado a discriminaciones en su trabajo por ese hecho.

Con respecto a las políticas culturales, en general ellas plantean que no existe una política cultural en el país. Lula propone políticas públicas culturales a favor de las mujeres, y plantea crear una legislación en el que se contemple que en los programas, las convocatorias, etc., se obligue a incluir 50% hombres y 50% mujeres, ya que percibe una desigualdad en cuanto a difusión, participación en exposiciones y recursos en el que las mujeres están en desventaja. Laura en la misma tónica defiende la necesidad de implementar políticas específicas para mujeres creadoras. Carmela en cambio preferiría que hubiera políticas culturales para todos, no sólo para las mujeres, de hecho se conformaría con que hubiera una política cultural.

Ellas consideran que el arte hegemónico actual tiene que ver, según Carmela Castrejón, con un “arte muy masticado, que sigue una línea, una estética, de contenidos banales”, o como afirma Lula Lewis, “hay mafias que tienen mejores contactos que otros, y se manejan los liderazgos, las alianzas”. Laura Castanedo por su parte, cree que se han abierto más circuitos. Por otro lado, Lourdes Lewis comenta que también se difunde arte crítico y público, sobre todo en el festival *InSite*, sin embargo, señala que muchas veces la gente que no está familiarizada con el arte, no comprende aquello que es presentado en los espacios públicos en Tijuana.

Ahora bien, en cuanto al neoliberalismo y la cultura, Lula Lewis encuentra que el neoliberalismo sí afecta en la manera en que producen los/las artistas, pues de pronto pesa más la moda que cualquier otra cosa y falta honestidad. En relación a la globalización, dos posturas antagónicas enmarcan las diferencias graduales que se dan al respecto entre estas creadoras, la de Lula Lewis y la de Laura Castanedo. La primera piensa que “no está equitativa la cosa, cómo que globalizados todos, no, o sea transgénicos, nos van a aventar qué... el tratado de libre comercio... si hay un problema político y social muy, muy fuerte y más

para nosotros como país del tercer mundo, con guerras internas, y narcotráfico muy organizado, que deberíamos de aprender...veo un panorama negro, creo que esto no va a estar fácil...mucho miseria...”

En cambio Castanedo toma la globalización como algo dado y se considera una persona que de hecho le saca provecho.

Ninguna de ellas participa o milita en movimientos sociales o políticos, Castrejón y Lula Lewis han trabajado con organizaciones no gubernamentales o con el DIF. Carmela rechaza de manera abierta a la política con mayúscula y a Lewis le interesa informarse pero no participa. Lourdes en cambio, se dijo simpatizante de López Obrador y tiene interés en colaborar de manera más activa en la transformación del país.

En general, Castrejón, Lula Lewis, Lourdes Lewis y Castanedo buscan sensibilizar sobre problemáticas sociales con su labor, hacer reflexionar al otro para crear un dialogo, acercar la expresión artística a la gente -sobre todo les interesa trabajar con los niños/as-, con el fin de formar un mundo más libre y justo sin tanta violencia y desigualdad. En cuanto a la frontera la conceptualizan como una llaga en la tierra, algo que no debería de existir, una cuestión muy violenta y cotidiana para ellas, un estar y no estar juntos, un permanente recordatorio de ser el patio trasero del imperio, pero también la posibilidad de conocer muchas manifestaciones culturales y estar reafirmando constantemente el ser mexicanas/os. Algunas trabajan de manera frecuente en San Diego como es el caso de Carmela, Lula Lewis, en cambio prefiere no cruzar la frontera, “ni un peso a los norteamericanos”, afirma.

Ahora bien, después del décimo aniversario de M´artes las reuniones fueron menos frecuentes y por ahora se encuentran en un momento de distanciamiento entre ellas. A trece años del surgimiento del colectivo podría ser más certero lo que menciona Laura: “M´artes como colectivo más que nada es un nombre abstracto, no limitante, súper amplio porque cualquier mujer artista de Baja California puede ser parte de M´artes, y en el momento en que tú te integras a uno de los proyectos, recibes la fuerza de toda la historia que este colectivo ha tenido ya.”

Es evidente que podría quedar la duda sobre si lo que realizan como colectivo es un arte feminista o de mujeres. Ellas se unen a partir de su identidad como mujeres artistas para abrir espacios, para exigir su derecho a crear, a expresarse y a ser valoradas como artistas, desde una visión separatista -lo cual podría ser sólo arte de mujeres- sin embargo, también cuestionan las condiciones de opresión, los papeles tradicionales de las mujeres, lo hacen desde el espacio de lo político y de la representación dentro de espacios de legitimación artísticos. En general, el suyo es un arte crítico, el público al que se dirigen es especializado y el financiamiento de su trabajo lo realizan a través de trabajar individualmente, ya sea en el campo de la cultura o en cualquier otra labor, algunas de manera individual han sido acreedoras a becas del FONCA, etc.

Como se ha visto no tienen relación con movimientos sociales, aunque en alguna ocasión han colaborado con organizaciones de derechos humanos. Así, desde mi punto de vista, M´artes es un colectivo feminista, siempre y cuando se subraye el carácter del trabajo que presentan como colectivo, pues dentro de la diversidad que lo conforma, se encuentran propuestas individuales que se alejan de lo que sería un arte crítico y su cuestionamiento al neoliberalismo puede ser nulo en algunos casos.

Las M´artes, como se dicen, buscan contribuir a transformar desde el arte los modos de ver y de ser mujer, en el contexto de la frontera entre México y Estados Unidos, en la que se vive cotidianamente, una especie de condensado de la realidad social, política y económica actual: discriminaciones, violencia, explotación, desigualdades económicas categóricas y un enfrentamiento de culturas. Así como la violencia continua y brutal, específica en contra de las mujeres, que resulta imposible pasar por alto, y por supuesto, convivir cotidianamente con lo que implica ver tan de cerca al primer mundo que está ahí, en el consumo sexual, en el divertimento alcoholizado, en su apropiación de las costas, sus casas de playa... el imperio está ahí, cruzando la calle, con sus muros, sus armas, sus alambres de púas, sus suburbios y sus disneylandias. Por todo lo anterior, se podría pensar que su crítica al sistema actual podría ser más explícita, sin embargo, desde mi perspectiva, el Colectivo M´artes parece responder bajo la consigna feminista “lo personal es político”, desde el arte, desde de su ser mujer en México, desde la cotidianeidad de la frontera.

III.2 Lorena Wolffer: el tercer espacio y los territorios de resistencia

Lorena Wolffer nació en México D.F, en 1971, comenzó a acercarse al arte en su adolescencia a través de la pintura. En su familia existen antecedentes de personas que han tenido un interés por las artes, el caso de su padre, por ejemplo, quien es arquitecto y urbanista. En la entrevista que le realicé, Wolffer me comentó que estudió arte durante un tiempo en Barcelona bajo una visión enfocada en la teoría posmoderna; después regresó a México e ingresó a la E.N.A.P, en la cual estuvo tan sólo cuatro meses, su corta estancia en esa institución se debió a su inconformidad hacia la visión de arte que manejaban en dicha escuela, en donde “pintar manzanitas con temple” le parecía tremendo, y tras una búsqueda por encontrar una enseñanza dirigida hacia el performance, la instalación y el video, se trasladó a Boston, lugar en el que estudió arte durante un año, ahí fue en donde tuvo oportunidad de acercarse más a los lenguajes que le interesaban.

Artista del performance, arte público, Wolffer es una creadora que -como el común de los y las artistas de este país- ha tenido que trabajar en diversas cosas para poder financiar su trabajo, pero siempre relacionadas a la cultura. Si bien su obra ha sido apoyada por Instituciones de arte estatales, rebasa estos ámbitos, no pretende defender su trabajo a partir del arte, prefiere situarlo en ese tercer espacio del que habla la teórica y académica Ileana Diéguez. En palabras de Wolffer:

Un tercer espacio, que es ese espacio que no es ni arte, ni activismo, sino algo en medio y que se hace como de las herramientas de los dos... lo que me interesa es ese tercer espacio, el arte *per se* o incluso definir el arte o defender lo que hago a partir del arte, cada vez me parece más vacío y más una mentira, o algo que no está del todo fincado en la realidad, entonces... no me interesa defender lo que hago a partir del arte.¹³⁴

Su trabajo tiene la intención clara de dismantelar códigos, cuestionar, señalar y crear conciencia sobre problemáticas sociales relacionadas con las mujeres y el género; de manera consciente se postula en contra de la visión de un sistema artístico hegemónico que rechaza el arte político crítico y como vertiente de

¹³⁴ Entrevista personal con Lorena Wolffer, 13 de octubre de 2009.

éste, al arte feminista, que a decir de Wolffer es un concepto que se concibe como artísticamente (políticamente) incorrecto.

Hay como este terror o esta aversión a hablar de un arte político o de un arte con cualquier tipo de finalidad social, porque entonces se entra casi en un discurso como muy ridículo setentero, de: “eso es propaganda, eso no es arte”... hay como términos o conceptos artísticamente incorrectos, o sea, hacer cualquier cosa feminista es artísticamente incorrecto, porque se supone que ya superamos esos problemas de género, se supone que todos estamos de puta madre, y porqué insistir en el punto, cuál es la necesidad

Aunado a ello, comenta que el realizar arte feminista, en general, implica una mayor dificultad para conseguir apoyos económicos, a menos de que seas alguien ya reconocida.

Para ella ser feminista hoy en día,

Es ser una mujer consciente de las carencias que siguen existiendo en la sociedad con respecto a las mujeres. Si creo que vivimos en una sociedad en la que, en general, seguimos estando en una posición desigual y desventajosa, y creo que ser feminista es verlo, reconocerlo en todo momento y en todo momento significa prácticamente casi las 24 horas del día, porque está en todos lados. Las formas de violencia o de ejercicios de poder, las más graves, me parecen las que en apariencia son dizque imperceptibles, las que ya tenemos como tan asumidas, que vivimos como normales, y estarte peleando con eso, y estar proponiendo otras manera de entender qué significa ser mujer y mujeres en plural, y dejar de hablar de un rol o de un estereotipo, o de dos estereotipos, y hablar de tantas mujeres como maneras de ser mujer, o tantas mujeres como formas de entender la feminidad o la sexualidad de las mujeres.

Ella decide posicionarse dentro de lo que se ha llamado posfeminismo a partir de su interés en reconocer los errores del feminismo de la segunda ola. Wolffer prefiere hablar de mujeres en vez de mujer, no cree en una identidad específica de las mujeres, sino en sus diferencias, en su construcción permanente, tampoco cree en la existencia de dos géneros y rechaza la idea de concebir al cuerpo como conjunto de células con funciones específicas.

Congruentemente acercándose a una postura posestructuralista, ella comenta que más que dirigirse a hacer grandes cambios macro sociales, en leyes o políticas específicas para mujeres artistas, opta por la política de la diversidad¹³⁵ y el desmantelamiento de los códigos, observa con lupa el ejercicio del poder en el cuerpo, en lo mínimo, en las relaciones personales -acercándose a Foucault con su política del micro poder y su concepto de resistencia- se remite al cuerpo como espacio de resistencia. Para ella el cuerpo per se, en la tónica de Judith Butler, no existe, la performatividad del cuerpo y del género le parecen fundamentales, así, su cuerpo es un vehículo, un santuario desde el que ella habla. Y plantea que en relación al cuerpo le interesa:

Tratar de estar reconstruyéndolo constantemente, de cuestionar todo eso que se vierte en él, y en mis performances lo que hago es cargarlo de signos y de símbolos, y de información contradictoria para que se vuelva como un conglomerado de significados que entran en conflicto unos con los otros. Me apasiona cómo se construye el cuerpo, todo lo que entendemos del cuerpo, la idea de normalizarlo y naturalizarlo constantemente, esa necesidad social de estarlo como domesticando siempre, entonces yo creo que el cuerpo ha sido para mí, mi primer espacio de resistencia.

Y agrega,

...lo que más me interesa de Judith Butler es la idea de la performatividad, porque es justo lo que hace el performance, nada más que quizás desde un punto como consciente,... y de cómo qué fue primero, el huevo o la gallina, si las construcciones de género o si la performatividad de esas construcciones construye el género, o sea, todas esas discusiones sobre performatividad son las que me interesan muchísimo.

En su trabajo frecuentemente utiliza su cuerpo femenino como una herramienta metafórica para plantear problemáticas políticas y sociales más amplias articuladas con las discusiones de género. Lorena Wolffer, se dirige a un público amplio, decide salirse de los espacios de exhibición tradicionales e intervenir el espacio público. Para ella una buena obra debe poder hablarle a todo mundo, aún sin saber nada sobre el arte, o sobre la historia del performance.

¹³⁵ En palabras de Wolffer: "Y en términos de políticas específicas para las mujeres artistas creo que igual tendrían que existir políticas para los artistas homosexuales o para los artistas con capacidades diferentes, definitivamente no somos el único grupo marginado o que padece una cierta marginación o abyección". Entrevista personal con Lorena Wolffer, 13 de octubre de 2009.

(...) partir de ese reconocimiento de la mierda de la sociedad en que vivimos, es a partir de ahí que a mí me interesa hacer lo que hago y que a mí me parece fundamental hacer lo que hago, porque si creo que hay que proveer alternativas o por lo menos expresar claramente puntos de vista, para que potencialmente pudiera existir un dialogo... la idea de ser capaces de reconocer al otro y de ver al otro, me parece fundamental, ahí sí, es donde si le tengo mucha fe a lo que hago... Tampoco creo que lo que hago, ni lo que haga cualquier artista o teatrero vaya a cambiar el mundo, pero sí creo que hay cosas que se pueden quedar.

De esta manera, en su trabajo le interesa principalmente señalar la inequidad de género, la violencia hacia las mujeres como problemáticas políticas y sociales relevantes en la sociedad, e intenta colaborar en transformarla a partir de obras en las que por ejemplo, relaciona arte y publicidad, haciendo uso de contra campañas publicitarias, como es el caso de la obra *Soy totalmente de hierro* (2000) en este proyecto Wolffer utilizó el espacio publicitario como herramienta de intervención.

Así, creó una serie de anuncios espectaculares en la Ciudad de México con los que enfrentaba y respondía críticamente la campaña publicitaria de la tienda departamental Palacio de Hierro, la cual se encontraba en apogeo en ese momento, y que como la mayoría de la publicidad que nos llega, vemos y con la cual convivimos todos los días, estaba cargada de estereotipos en torno a las mujeres: superficialidad narcisista, sentimentalismo y consumismo eran algunas (y son) de las constantes en los eslogan e imágenes de dicha campaña, cuyas protagonistas eran mujeres de clase alta, blancas, delgadas, a las que Lorena contrapuso una mujer morena, de complejión media, de clase media o baja, y frases que se relacionan con las problemáticas a las que se enfrentan la mayoría de las mujeres en la Ciudad de México, como el acoso sexual en el transporte público.

El proyecto *Soy totalmente de hierro* fue apoyado por el FONCA y se presentó, -como mencioné- tanto en las calles de la Ciudad de México como en el Museo Carrillo Gil. Es evidente que la obra funcionaba de manera distinta en un espacio u otro, siendo mucho más contundente en la calle.

Otro caso en el que hace uso de los espacios publicitarios es en la obra *Inventarios 2009* -la cual forma parte del proyecto *Expuestas: registros públicos*-, en ella realiza campañas de visibilización de la

violencia hacia las mujeres, mediante el diseño de carteles que presentan datos sobre la Encuesta Nacional de Violencia contra las mujeres del año 2003 y que han sido exhibidos en espacios publicitarios de la red de transporte público de la Ciudad de México.

Justamente viéndolo desde el neoliberalismo, creo que la apropiación de los espacios publicitarios por parte de artistas o de activistas es fundamental, porque es agarrar uno de los terrenos principales de expresión del neoliberalismo y voltearlo y buscar resignificarlo, entonces como estrategia me parece increíble, muy acertada y muy refrescante... me parece que es uno de los territorios justamente más subversivo, porque es justamente tomar ese espacio, no para vender cosas, ni formas de vida, sino para decir algo.

El proceso de creación de *Wolffer* parte en principio de una búsqueda personal y de un interés en problemáticas sociales y políticas en las que se sumerge mediante procesos de investigación que implican lecturas, entrevistas con especialistas sobre el tema y un análisis profundo de las temáticas que aborda, para después plantear su posicionamiento al respecto, desde dónde lo va a abordar, la estrategia pertinente, los elementos que utilizará y el recinto en el que se llevará a cabo.

Yo lo que prefiero es hablar de piezas singulares, específicas, y ver si funcionan o no en el lugar donde están presentadas. Un performance puede funcionar maravillosamente bien dentro de una institución o no, dependiendo de la pieza, de lo que se buscaba y de cómo se desarrolló en esa institución. Yo trato de que en cada pieza que hago -como una de las preguntas iniciales- preguntarme si es una pieza para ser presentada en un espacio artístico, si, sí qué espacio artístico y porqué, y si no, cuáles son las otras opciones, y qué significa presentar esa pieza en un espacio.

Por ejemplo, el performance *If She Is Mexico, Who Beat Her Up?* (1997-1999) fue presentado en espacios artísticos legitimados, en este performance *Wolffer* aparece como modelo de pasarela, vestida con los colores de la bandera mexicana verde, blanco y rojo, con la particularidad de estar maquillada de tal forma que parece haber sido golpeada. Ella camina, realiza poses de modelo, mira directamente mientras es mirada, con un fondo musical tecno ambiental que se mezcla con un discurso del gobierno estadounidense sobre la de-certificación de México en la lucha contra las drogas.

En dicho performance me parece que realiza una crítica sagaz contra el colonialismo, el imperialismo y lo relaciona con el papel de la mujer en la cultura occidental, y la violencia ejercida sobre ella, tanto física como a través de las industrias culturales de la moda y la publicidad, y por qué no, también en el arte, en donde se difunden un sin número de estereotipos de belleza y del deber ser, la mujer se representa mirada por, agradando a, como objeto sexual. Algo trascendente es que los espacios en los que se llevó a cabo fueron, como dije, artísticos y, aunado a ello, es importante remarcar los países en los que fue presentado: España, Escocia pero principalmente en recintos de los Estados Unidos con lo cual su crítica, me parece, se torna aún más contundente.

Esta manera de utilizar su cuerpo femenino como herramienta, metáfora de un territorio nacional, colonizado, oprimido, explotado o violentado se presenta también en obras como *Territorio mexicano* (1995-1997), en la que la artista comenta: “Esta “auto-tortura” en la cual mi cuerpo fungía metafóricamente como el territorio mexicano fue un comentario sobre la pasividad e indefensión de los mexicanos tras la crisis de 1994”.¹³⁶

Así mismo, Wolffer se enfoca en el control y en la normalización del cuerpo femenino, como es el caso del performance que realizó en el museo *X- Teresa, Úteros peligrosos* (2005), mismo que consintió en presentar una mesa de discusión con diversos especialistas de distintos campos, en la que Lorena Wolffer embarazada estaba presente, entrecruzando los discursos científicos en torno a la gestación y los procesos de control médico, social y legal sobre el cuerpo de las mujeres embarazadas.

Por otro lado, con respecto a su maternidad menciona que para ella ha sido importantísimo su rol de madre y que aunque no es sencillo compaginar los tiempos entre el trabajo y el cuidado de su hija, es algo con lo cual se encuentra muy contenta.

Ahora bien, recientemente Lorena Wolffer ha decidido dar un paso más allá, con el proyecto *Expuestas: registros públicos* (2007-a la fecha) en el que han participado organizaciones e instituciones como el FONCA, el PUEG, el *Inmujeres* DF o el Refugio Nuevo día. En este proyecto, Wolffer realiza

¹³⁶ www.lorenawolffer.net

múltiples intervenciones en el espacio público, para su investigación y creación de obra realiza encuestas, entrevista a mujeres, recurre al testimonio y al dialogo con mujeres que han sido violentadas, crea performances, instalaciones o talleres en torno a la violencia contra las mujeres. Por ejemplo, en el caso de la obra *Señales*, (2007) en la que Wolffer, tras conocer los altos índices de asesinatos de mujeres en Chimalhuacán Edo. de México, comienza a darse cuenta de que lo que ella pensaba que sucedía allá, lejos en Ciudad Juárez, estaba sucediendo también aquí, muy cerca, y decide realizar una intervención en dicho municipio, pegando carteles afuera de secundarias y preparatorias que presentan teléfonos de ayuda para las mujeres en riesgo.

Es decir, Wolffer no sólo denuncia sino que responde, actúa, incide en lo concreto, socializa estas problemáticas, como es el caso también de *Muros de replicas* que se llevó a cabo en el zócalo capitalino, en el año 2007 en colaboración con el *Imujeres DF*. Al respecto la artista comenta que: “yo creo que la pieza que más me ha gustado de todas estas piezas, es *Muro de replicas*, que es las mujeres escribiendo sus replicas a sus agresores, frente a una cola de gente que las veían, que eran como testigos”

Además de ello, comienza a trabajar en un refugio llamado *Nuevo día* para mujeres violentadas, realizando talleres en los que utiliza el performance como una herramienta de sanación, y crea obras a partir de las experiencias que le han compartido estas mujeres, todo ello con su pleno consentimiento.

Por otro lado, si bien en lo personal ella comenta que su obra nunca ha sido censurada o modificada por las instituciones que la han financiado¹³⁷ Wolffer preferiría que el Estado no financiara la cultura, pues considera que muchas veces las propuestas artísticas son modificadas en función a los intereses de quien da los recursos.

Yo creo que si hubiera una iniciativa privada que apoyara al arte o a propuestas pseudo artísticas, viviríamos en una realidad muy distinta, en donde en efecto, en la que el Estado no tendría que estar pagando todo. Pero vivimos en una sociedad en la que básicamente el arte oficial, es el arte, o sea, lo

¹³⁷ No obstante, en el caso de *Soy totalmente de hierro*, menciona Wolffer que “todas las instancias culturales con las que trabajé se deslindaron legalmente de mi obra y me hicieron firmar cartas en las que yo era la única responsable si *El Palacio de Hierro* me demandaba. Es decir, existen otras formas para que las instituciones privilegien sus intereses.” 13 de octubre 2009.

que vemos y lo que se privilegia es lo que sucede desde las instituciones culturales porque nadie más tiene dinero, y nadie más nunca ha tenido dinero y menos ahora. Y bueno, hay galerías y demás pero esos también persiguen otras cosas, persiguen vender obras y es otro sistema.

Y aunque menciona que lo mismo sucede con el arte que es financiado por empresas, desde su experiencia actual reconoce que por ejemplo,

(...) el Sistema Nacional de Creadores, para alguien que no produce objetos vendibles, que no cree en la idea de producir objetos comercializables de arte, para mí, eso lo valida, porque es la única forma en la que yo puedo hacer, lo que estoy haciendo, y sé que hay pintores o artistas otros, que venden cosas y pueden vivir de eso, yo no puedo vivir de eso, yo no puedo vivir del performance, porque además igual todo lo que habíamos logrado alcanzar con respecto al performance hace 10 años ya se fue a la mierda.

Por otra parte, las alianzas que ha podido generar a través de varios años de trabajo, con organizaciones no gubernamentales, académicas y activistas feministas le han proporcionado una red importante para enriquecer su trabajo, para poder dialogar desde un lenguaje común, y realizar proyectos en conjunto. Al respecto Wolffer menciona la pertinencia de la creación del *Museo de Mujeres Artistas Mexicanas* (MUMA), fundado por la feminista y fotógrafa Lucero González, miembro de la organización *Semillas*, pues en los encuentros que ha organizado el museo se genera un diálogo compartido entre artistas y académicas en el que hay una base común que facilita la colaboración y la creación de proyectos o al menos un diálogo.

Lorena Wolffer comenta que muchas artistas que trabajan temas relacionados con el feminismo o el género rechazan llamarse a sí mismas feministas. En consecuencia, me parece que resulta relevante tomar en cuenta el factor que ella menciona con respecto a lo que se concibe como artísticamente incorrecto dentro del sistema del arte hegemónico y a que es más complicado conseguir financiamientos para el arte feminista.

Asimismo, Wolffer sostiene que a diferencia de hace 10 años, con la llegada del PAN las políticas culturales están basadas en la exclusión y está presente un rechazo más contundente hacia ciertas obras con contenido político crítico. Sin embargo, desde su punto de vista, ni la derecha, ni la izquierda entienden lo

que puede ser el arte. Y sin que le guste mucho sostenerlo, a final de cuentas defiende las políticas culturales que impartía el PRI, desde su experiencia personal, refiriéndose a cuando dirigía el Ex Teresa, comenta que el PRI tenía una visión en la que se comprendía la necesidad política de dialogar como institución con los diversos actores de la cultura y cierta apertura en la que se apoyó al arte alternativo.

Lorena Wolffer no cree en la Política, ni en los políticos, no participa, ni milita en ningún partido político, ni simpatiza con otro movimiento específico, ella se encuentra como artista individual en alianzas con otras mujeres del movimiento feminista, y dice apoyar todas aquellas causas que planteen la defensa de la equidad, la libertad y el respeto. Cree en las posibilidades de generar diálogos y pequeños cambios, busca “Entender cómo funcionan estos mecanismos de poder y cómo se va ejerciendo el poder y estarlos cuestionándolos todo el tiempo (...) En un mundo ideal, lo que yo quisiera para las mujeres (y para la gente en general) es que vieran eso y que se dieran cuenta de que aparentemente la cosa menos dañina, es profundamente dañina.”

Por lo tanto, le interesa moverse dentro del espacio de lo político pero, y sin embargo, en alguna ocasión ha buscado incidir en leyes que abran espacios para el arte público en el DF. Ella comenta que en ese proceso, curiosamente, fue un diputado del PAN quien les apoyó para crear una legislación que abriera un porcentaje de los espacios publicitarios en la ciudad para los y las creadoras, por eso y otras razones, Wolffer no percibe una diferencia clara entre la izquierda y la derecha en materia de cultura, eso para ella es relativo.

Por todo lo que he mencionado puedo sostener que Wolffer realiza un arte contrahegemónico. Ella ejerce una práctica feminista en el arte de manera consciente, y utiliza todos los espacios que le sean posibles, desde su individualidad y su quehacer político-creativo, ya sea dentro de las instituciones o mediante financiamientos del aparato cultural del estado o en colaboración con otras instancias como el *Inmujeres* DF o el PUEG. Su compromiso con el feminismo es abierto. Podría afirmar que sus prácticas generalmente se relacionan con el arte crítico, ya que de manera frecuente realiza acciones en las que visibiliza, cuestiona y denuncia problemáticas sociales a nivel de tema representado en espacios de legitimación, dirigidas a un público más especializado, no obstante, su obra es puntual y no cae en el

hermetismo, aunado a ello, en los últimos años, cada vez con mayor frecuencia, ha llevado a cabo un arte claramente activista en el que con su labor, busca transformar e incidir directamente en la problemática social que está tratando a través de acciones sociales y políticas directas, como se muestra en los casos *Soy totalmente de hierro* y en el proyecto contra la violencia hacia las mujeres, todo ello, sin desligarse nunca del sistema artístico.

Wolffer es una artista que se posiciona como posfeminista con todo lo que ello implica, una visión posmoderna, rechazo a las generalizaciones de cualquier índole, micro poderes, resistencias individuales, desestabilización de códigos, rupturas de dicotomías, rechazo a la diferencia o cualidad común a todas las mujeres, así como a la Política, lo cual habla de su bagaje teórico y del medio en el que se ha desenvuelto. No obstante, es consciente de que las mujeres como grupo aún seguimos estando en una posición desigual y desventajosa en la sociedad. Ella abre los ojos ante las injusticias que se perpetúan cotidianamente, y es consciente de la pertinencia de dirigirse hacia espacios más amplios fuera de la élite, del arte autorreferencial, hermético a través de acciones e intervenciones en espacios públicos que señalen, hagan ver, denuncien problemáticas sociales concretas, o con talleres dirigidos a mujeres en los que –como mencioné- el arte del performance se vuelve una herramienta de sanación, que pretende ayudar a transformar sus vidas violentadas, sin voz.¹³⁸ Darle voz a las mujeres que no la tienen en un proceso de traducción, también en el sentido de Spivak, de solidaridad entre mujeres, lo que llamarían algunas sororidad, como una especie de investigación acción, que tiene ya largos antecedentes en el feminismo, pero Lorena Wolffer lo hace a través de ese tercer espacio, del arte, con esa cualidad específica para decir las cosas. Y en ese sentido sus intervenciones tienen como objetivo colaborar desde ahí, a transformar las condiciones de vida de las mujeres.

¹³⁸ En referencia a su trabajo en el *Refugio Nuevo día* dentro del proyecto *Expuestas: registros públicos*, comenta: “Entonces surgió esta idea de... hablar con mujeres, y de que fuera una cosa más a partir de ellas que de mí, es decir, por supuesto que hay una visión mía, yo soy una especie de filtro, pero (me interesaba) trabajar a partir de testimonios reales, y de vivencias reales, entonces me puse a buscar refugios, porque pues son secretos todos (...) hay un poder enorme en que ellas cuenten su historia, porque ellas no tienen voz, socialmente no tienen voz, por eso están ahí, y no la tienen ni en sus comunidades, ni frente a su familia, y muchas veces ni siquiera frente a sus hijos y mucho menos, evidentemente, frente a su ex pareja, a su agresor. (...) Entonces ahí fui descubriendo la fuerza de que ellas hablaran y que fueran sus palabras y sus historias textuales, y ya, pues de ahí, empecé a tratar de traducir ciertas cosas a un performance, o a una intervención.” Entrevista personal con Lorena Wolffer, 13 de octubre 2009.

III.3 Elizabeth Ross y 5célula.

Parar el mundo: acciones rituales, comunidad y el efecto mariposa

Elizabeth Ross nació en México, DF, en el año 1954, concretamente en la colonia Peralvillo. Comenzó a dedicarse al arte a través de la cerámica. Ross se declara autodidacta a pesar de que cursó de manera breve estudios en comunicación y posteriormente en artes plásticas en la Universidad de Jalapa, Veracruz, ya que aunque le gustaba la escuela, comenta que “a mí me tocó ser hippie, eso fue en el 71- 72, entonces, estamos en pleno auge. Dejé la universidad... me auto exilié, y me gustaba, finalmente la escuela me gustó siempre, pero como que la vida me pedía otra cosa: la experiencia”.¹³⁹

Ross, apoyada por algunos amigos decidió volcar su vida hacia al arte alrededor del año 1987, un poco en contra de su familia para quienes ésta era una decisión absurda por no tener perspectivas económicas favorables.

Con fuerte intuición y un pensamiento mágico por el que dice navegar, Ross se instala en los temas de identidad y mujeres como ejes nodales de su obra, se define como una artista feminista por la vida. En entrevista, la artista comentó que: “no me interesa subrayar el mal, la violencia, la sangre, la muerte sino que, sin negarla, dirijo mi enfoque hacia las características positivas humanas y naturales. Creo que hay que apostar por un equilibrio. Entre urbe y campo, pasado y presente, luz y oscuridad, Eros y Tánatos.”

La búsqueda por el conocimiento a partir de la pregunta ¿quién soy? se instala en su obra con frecuencia pero sin caer en una visión individualista, al contrario, plantea el arte como “una herramienta de lucha y de cambio social, y por eso mismo el mercado se dedica a mantener al arte frenado y en un ámbito elitista”. Asimismo, afirma que el arte es: “una traducción simbólica del mundo. Es también un proceso que te conecta con Los Otros, un diálogo personal y social que provee significantes: es una manera de parar el mundo. Es Poesía. Es Resistencia. Es una herramienta para el desarrollo humano. El arte es vida en movimiento, su reflexión, memoria y premonición.”

¹³⁹ Entrevista con Elizabeth Ross, 10 octubre 2009.

Su primer acercamiento con el feminismo fue a través de un libro de la radical Monique Wittig, titulado *Las guerrilleras*. Para Ross el ser feminista es “tener conciencia de que la condición de las mujeres en el mundo está marcada por el androcentrismo imperante y que esta condición afecta notablemente su calidad de vida”. Ella plantea su trabajo como un arte de resistencia: “...resistir a lo que va en contra de la vida, sí, a todas esas políticas que atentan contra la vida, al neoliberalismo, el capitalismo fuerte, todo esto que va en contra de la vida, resistirlo. Es decir, eso no lo acepto en mí, ni en mi entorno, ni en lo que yo hago, ni en lo que yo produzco, ni en lo que yo doy.”

Ross se ha dedicado a trabajar con comunidades rurales indígenas principalmente; desde 1975 salió de la Ciudad de México y ha vivido la mayor parte de su vida en pequeños poblados hasta que llegó a Morelia. Es madre de dos hijos, y menciona que no le fue difícil conciliar su trabajo con la maternidad pues trabajaba en su casa, tallereando de manera independiente, y subraya que al encontrarse viviendo en una zona rural los tiempos y la forma de vida, en general, difiere mucho de la urbana.

Ahora bien, es a partir del año 2003 que Ross trabaja en espacios públicos, pues por un lado ya había agotado los espacios de exhibición en Morelia, y por otro, le interesaba llegar a la gente que por lo general no entra a un museo o a una galería. Las acciones que realiza en espacios públicos, que bien podrían ser denominadas como performance, ella prefiere llamarlas acciones rituales porque

Sí están basadas en ritos y son ritos prehispánicos recreados por mí, y será también por ese pensamiento mágico del cual también navego,... tomo elementos prehispánicos, indígenas y los hago míos, los transformo y busco eso: parar el mundo, yo nunca aviso que voy a hacer una acción, simplemente suceden, y bueno, quien está presente y quien se queda, puede participar de un momento de alguna forma mágico.

Ross es mestiza y busca en sus raíces indígenas, su interés proviene, en parte, a partir de que su abuela materna hablaba náhuatl, así, decide investigar, leer sobre la cultura e historia de los mexicas y aprender un poco esa lengua, con ello retoma lo que es parte de ella de alguna manera, dentro de su búsqueda por la

identidad a la cual define como cambiante, como agua, pero reconociendo raíces que de manera consciente plantea también como una posición política.

¿Quiénes somos como mexicanos? Somos maíz, la lucha del maíz es algo muy presente también en esas acciones rituales, la lengua, y pues volvemos a la madre tierra, lo femenino del mundo y del universo que es lo que somos también, entonces, basada en cosas tan simples como la tierra, como el maíz, como la creación, básicamente femenina, pues es diosa, no dios etc., todo eso se conforma en las acciones rituales y en las ofrendas al mundo.

Para Ross el cuerpo “es lo único que tenemos en esta vida, realmente con lo único que contamos, y para la mujer en sí, es un arma de dos filos, con la que vives y la que eres, la que eres punto y también es precisamente lo que confronta tu ser con la sociedad androcrática.”

Y aunque le interesa la poesía y el equilibrio, también ha utilizado el arte para denunciar y visibilizar la violencia contra las mujeres, los feminicidios en Ciudad Juárez, por ejemplo, como es el caso de la obra *Las queremos vivas* en el que realizó una serie de instalaciones en calles de diversas ciudades de Europa que consistieron, en colgar y amarrar trapos rojos en árboles. Con ello le interesaba visibilizar los feminicidios pero a partir de recordar a las mujeres que viven en Ciudad Juárez, a las que siguen vivas.

Ross realmente hace uso de un sin fin de medios para realizar su trabajo, utiliza el video, la foto, la cerámica, la instalación, la web. Una de las obras más significativas de su trabajo es *¡Ya basta!*, una instalación que presentó haciendo uso de textos también sobre el tema de las mujeres que han sido asesinadas brutalmente en Ciudad Juárez, y una carta de Amnistía Internacional dirigida al entonces presidente Vicente Fox. En su ofrenda-instalación muestra telas que parecen redes rojas, los nombres de las mujeres asesinadas, fotos, velas, collages, la propia carta y, además, creó un espacio en la Web en el que se pueden ver las imágenes de la instalación, links hacia páginas referentes a la problemática y el conteo automático de los días que lleva el gobierno mexicano sin resolver y frenar este atroz feminicidio que representa el sexismo, la impunidad y el clasismo en el que vivimos. Hasta hoy, en su conteo, van 5,870 días.

Esta estrategia de utilizar la Web también se encuentra en el proyecto *Nómada, las mujeres se mueven* (2008-09), proyecto complejo y amplio que incluye trabajo con mujeres de una comunidad en Michoacán y a partir de eso, objetos, videos, instalaciones, exposiciones, un documental y, como parte del mismo proyecto, un blog para dialogar e informar acerca de las mujeres y la migración en México, América latina, Europa, África, sobre las que se van y las que se quedan, las ausencias, la huida que en ocasiones significa también una cierta independencia para las mujeres, no sin dejar de mencionar las vejaciones, la discriminación y la injusticia social y económica que también sufren al llegar y por las que se van. Asimismo, ha realizado obras en relación a las zapatistas, a los temas del agua, la memoria y nuevamente la identidad.

Otra de su obras que me parece importante mencionar es *Y seguirán naciendo... porque la muerte es mentira* (2007), un homenaje que realizó a las madres de la Plaza de Mayo, en Buenos Aires, Argentina. En esta acción, registrada en fotografía y convertida posteriormente en video, Ross aparece vestida de blanco con el rostro y la cabeza cubierta con una tela también blanca en la Plaza de mayo, ahí, siguió los pasos incansables de las madres, las abuelas, las hijas e hijos de esos/as 30,000 desaparecidos/as durante el golpe y la dictadura militar en Argentina. Ross camina en círculos varias veces, esparciendo pétalos de flores, siguiendo los pasos, se acuesta en el piso, después de unos momentos se levanta, se quita la tela de la cara y en el piso deja una poesía escrita en una tarjeta blanca. Con ello comenta que lo que quería hacer es “Un homenaje a la herida, a la esperanza, a la vida”

El video más que ser un registro de la acción es una pieza aparte, pues hay un trabajo de montaje y edición que comienza con las imágenes de las marchas de las madres, las luchas, las fotos de los/las desaparecidos/as con un audio en el que se perciben estruendos como si fueran balas, de pronto, la pantalla aparece en blanco, el audio enmudece y en letras grandes se escribe “Blanco de ausencia, blanco de vacío, blanco de inicio”; momentos después aparece la acción de Ross que describí anteriormente con música de fondo y la voz de ella repitiendo una y otra vez: “y seguirán naciendo porque la muerte es mentira.”

Me pareció importante describir este video porque tiene varios elementos claros de lo que se puede encontrar en el trabajo de Ross: una búsqueda poética, de memoria, pero no por ello carente de denuncia. Sin embargo, en otros casos sus propuestas pueden no contener tan claramente este último elemento.

Por otro lado, como parte de estos procesos de dialogo que le interesa construir decide impartir talleres. Así, diseña y facilita un taller llamado *Conciencia de mi misma* con mujeres indígenas principalmente, en Michoacán, para el cual utilizó como base un libro de la feminista Marcela Lagarde que trataba sobre empoderamiento y autoestima. En la dinámica de estos talleres recurre al dibujo, la cerámica y representaciones teatrales, pero sobre todo se trataba de confrontarse en persona, dialogar. Ross comenta que:

El empoderamiento y la autoestima son sinónimos de alguna forma, y en el momento en que una mujer tiene conciencia de quien es realmente, y de que es alguien con un valor, que ella tiene que darse a sí misma, que nadie se lo va a dar sino que ella se lo tiene que dar a sí misma, y que lo entiende y que lo acepta, entonces, eso le da poder personal, y ese poder personal es lo que se llama empoderarse.

En esta línea funda en el 2007 5célula, *arte y comunidad*, colectivo y asociación civil que tiene como principal objetivo devolverle al arte su capacidad de herramienta para el cambio social. El nombre del colectivo -que fue elegido entre todas/os- fue dado porque “5 es el número, -en numerología- que representa al ser humano, los cinco puntos del cuerpo, y la estrella. La célula está referida a lo que puede ser la unidad en la que está basado un organismo, a la célula específica de las neuronas, y la composición de 5célula es como un numeral prehispánico.”

5célula no es un lugar en el que se tenga como finalidad percibir dinero, normalmente cada quien busca sus recursos económicos por otros lados y cuando surge un proyecto todos/as participan. A este colectivo se ingresa por invitación o por intereses comunes. Elizabeth Ross es la directora y entre sus miembros participan además de sus dos hijos, otros creadores y creadoras principalmente de México pero también de diversas nacionalidades. Es importante remarcar que los miembros están de acuerdo con el feminismo, pero rechazan cualquier tipo de fundamentalismo.

Con respecto a las instituciones u organismos que han financiado o colaborado en la realización de los proyectos que han llevado a cabo, Elizabeth Ross afirma que nunca han intentado modificar o incidir en sus propuestas. Todos sus proyectos como colectivo implican trabajar con comunidades, para Ross es importante marcar distancia en relación al tipo de trabajo que realizan otros artistas que usan, y a veces explotan a la gente para sus proyectos artísticos; ellos/as por el contrario intentan

Trabajar si directamente con la gente, si tratar, que no es fácil, no es fácil encontrar la metodología justa para establecer esta relación con la cual todo mundo sea feliz y productivo, pero si hacer esa interacción total, no son objetos de trabajo, son sujetos con los cuales creamos algo, y eso es lo que buscamos, no sé si ya lo logramos, o si de todos los proyectos que se han hecho, algunos han sido fallidos y otros no, obvio, pero al menos esa es la política que tenemos.

Identities es un proyecto en el que se realiza anualmente un encuentro-residencia internacional desde el año 2004 en Michoacán. Varios artistas de diversas partes del mundo realizan una estancia y trabajan in situ en espacios públicos sobre el tema Identidad, con el fin de crear vasos comunicantes y acercar el arte a la gente. Por otro lado, el proyecto que ya había mencionado en líneas anteriores, *Nómada, las mujeres se mueven* (2008-2009), surge a partir del conocimiento y la cercanía que le dio a Ross el trabajar con mujeres en los talleres de *Conciencia de mi misma* en el poblado de Cocuchucho, Michoacán y también por la invitación que recibió por parte de una fundación de Boston para hacer un proyecto con la condición de invitar a mujeres artistas de otras nacionalidades. Así, en conjunto con artistas de España, Noruega y Alemania propone el tema de la migración y el nomadismo, tanto por su situación personal como por la conciencia de que en Michoacán la migración es un problema muy fuerte. Posteriormente y con el apoyo de la beca del Sistema Estatal de Creadores de Michoacán conforman un ciclo de video entre todas, Ross por su parte, decidió irse a trabajar con las mujeres de Cocuchucho, muchas de las cuales habían vivido la migración de sus esposos.

Fueron 2 meses de trabajo de empoderamiento para que ellas pudieran acceder en el sentido de: si quiero trabajar en el proyecto de *Nómada... Conciencia de mi misma*, trataba de quién eres tú, tu

identidad como mujer, entonces aquí era estudiar también tu identidad como mujer de migrante, cómo vives esa ausencia... al final cómo traduces eso en un objeto, entonces, después de trabajarlo, llegamos a la conclusión de que el objeto que se quería hacer era unas maletas cargadas de su propia identidad, con objetos que ellas consideraron: bueno esto soy yo... la pieza objetual, fue realizada en una fibra, que es como el tule y ellas estuvieron presentes en la exposición.¹⁴⁰ Fueron, de hecho, el centro, por cierto, ellas nunca habían estado en un museo, por supuesto ellas nunca habían sido tampoco las estrellas del show, y entonces estaban fascinadas. La obra causó mucha polémica, porque de repente gente que veía las piezas como artesanía decía: bueno qué hace esto aquí, pero era el reto y parte de la propuesta: abstraer objetos que podían considerarse artesanales, e incrustarlos dentro de un medio de arte contemporáneo.

Para ella si bien la globalización trae consigo cosas que benefician sobre todo a la población urbana -en especial a las clases medias o altas- como el conocimiento, la posibilidad de viajar más fácil o de comunicarse en red, afirma que “la aldea global pasó a ser abiertamente la Gran colonia”

Ross sostiene que el neoliberalismo ha borrado algunas fronteras como la del mercado, lo que se ha llamado: “la aldea global, pero también crea otras fronteras marcadas a hierro que son las fronteras reales, entonces, a ver, si, es cierto, puedes viajar, pero si tienes la necesidad de migrar, porque se borran las fronteras para la gente del primer mundo, de Europa, de Estados Unidos, de Australia, la gente que tiene los medios, pero se cierran para los países colonizados de siempre.”

Así, desde una posición artística-política intenta a través de compartir su identidad como mujer, su defensa de la tierra, de lo sensible, del maíz, de la poesía, incidir como un acto de resistencia en la realidad y señalar también la injusticia, sin caer en lo que ella llama un arte panfletario.

Creo que hay maneras de decir no a la guerra, o no al 2% de Calderón de una manera más sutil, pero que realmente profundizara, que realmente llegara a la conciencia, al corazón o al hígado de la gente. Yo creo que el arte panfletario es un manera muy simple y poco efectiva, de alguna forma, de decir las cosas, digo, incluso podría dejar de ser arte, y ser nada más recursos artísticos panfletarios.

¹⁴⁰ La obra de estas mujeres indígenas fue expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce de Morelia, Michoacán en el año 2009.

Ross es una artista con una fuerte conciencia política, es adherente a la campaña *Sin maíz no hay país*, ha sido simpatizante del zapatismo y actualmente del movimiento lopezobradorista, no de manera militante, pues siempre se ha mantenido independiente igual que en el movimiento feminista, aunque, ha participado en organizaciones estatales en relación a la participación ciudadana y la democracia.

Para ella su arte también es de resistencia contra el *mainstream* del arte en el que, sostiene, hacer cualquier arte de resistencia como por ejemplo el feminista, implica mayor dificultad para conseguir apoyos y comenta que: “una vez, escuché a Carlos Blas Galindo dar una descripción del *mainstream*, y me encantó, porque es totalmente real. Es capitalista, es hegemónico obviamente, es machista, pertenece al mundo del capital y del poder. Los proyectos y el arte que se inscribe dentro del *mainstream*, de esa gran corriente determinante del poder.”

Y percibe el impacto del neoliberalismo en el ámbito artístico de la siguiente manera:

En el diseño de las estructuras para el arte y la cultura. Las escuelas, los masters, los museos, las curadurías, las ferias, el mercado, todos estos factores del mundo del arte se han ido configurando para producir un arte con líneas definidas de mercado, que con su globalifilia abarcan ya no sólo a occidente. Al parecer se produce tanto y tan variado que se abre a las propuestas de todos, pero es al contrario, se cierra a pequeños círculos que pertenecen, o están en vías de pertenecer a las redes establecidas por el mercado.

Por otro lado, subraya el carácter individualista de la lógica que ha prevalecido en el arte, la expresión autónoma socialmente despreocupada, acorde con un modelo capitalista individualista, neoliberal. Para Ross “la creación de obra personal no debe, ni tiene que estar peleada con la colaboración comunitaria. De hecho, trabajar directamente con la gente alimenta y nutre la obra personal.”

Ross percibe que las políticas culturales actualmente en México son todo menos sociales, siguen la línea marcada por este *mainstream* y se asila a las comunidades “la derecha acusa un gran desprecio por el arte y la cultura (y la vida) y sus “políticas” sólo han acelerado la descomposición de la estructura cultural... Las administraciones de izquierda pueden tener una visión un poco más amplia” pero desde su experiencia

personal afirma que en general no existe una política institucional sino individuos (frecuentemente hombres) y muchas veces quien aplica los programas, si es que existen éstos, no tiene idea de lo que es arte y cultura.

Tampoco está de acuerdo con el rumbo que han tomado los debates en torno a la profesionalización de los gestores culturales y la creación de micro empresas culturales que puedan ser financiadas por las grandes consorcios, ya que desde su punto de vista está comprobado que su único objetivo es ganar recursos, es decir, el mercantilismo.

Eso viene del *mainstream*, las grandes escuelas, de las escuelas siguen, o sea, ya todos están formaditos... para hacer las cosas como se tienen que hacer, y entonces ya tienes que profesionalizar a los que hacen gestión para que consigan los apoyos,... si alguien independiente que no fue al diplomado quiere hacerlo, pues no lo va a lograr, entonces están creando su gente, están creando sus huestes para que todo quede en familia. ..Y en cuanto a las micro empresas culturales, pues ya desde llamarías empresas ¿no?esa es la salida del neoliberalismo, eso es lo que quisieran, pero luego habemos mucha gente necia que no, no lo aceptamos.

Propone que en materia de políticas culturales debería de haber una total equidad, pues aunque afirma que en el papel lo son, en la realidad no sucede de esa manera. Desde su experiencia como mujer artista, comenta que las mujeres y los hombres artistas no están en las mismas condiciones.

Por mi experiencia personal, sé que no enfrentamos las mismas condiciones, aunque el medio del arte sea uno de los más abiertos... Lo que pasa es que el machismo está totalmente incrustado en la cultura y pues obviamente en los hombres. Entonces, lo digo porque para una artista mujer, siempre su cuerpo va a ser como la presentación. Eres mujer entonces tienes cuerpo, entonces tu cuerpo va a ser visible o invisibilizado, pero más bien es cómo es, cómo estás conformada, entonces eres mujer, eso va siempre por enfrente cuando estas tratando con hombres y eso es terrible, porque pierdes... seriedad, si llega una mujer, o sea, si llego yo, y planteo un proyecto, no están interesados en el proyecto, están interesados en mis bubis, o en mis piernas o en lo que sea.

Sin embargo, no le interesaría que hubiera políticas culturales específicas para las mujeres, pues lo que se necesita desde su punto de vista es un cambio desde el fondo de la conciencia y de comportamiento y eso es una revolución feminista.

Ross sostiene también que en materia cultural debería de existir una unión gremial que funcione para acceder a un seguro médico, por ejemplo, y también como base para perfilar políticas culturales más aterrizadas en las diferentes realidades de las comunidades artísticas y sociales del país.

Ella sí cree que otro mundo es posible, y que es poco a poco y profundizando, su mundo ideal sería uno menos injusto: “o sea, qué me gustaría... si nos ponemos a soñar, verdad (risas) pues ese el mundo que todo mundo desearía... Un mundo sin narcos, sin policías, sin injusticia, sin transnacionales, sin Monsanto, sin muros”. Y está convencida de estar contribuyendo a formar ese mundo menos injusto a través de su trabajo, de sus talleres.

En el momento en que se termina un ciclo de *Conciencia de mi misma*, con un grupo de mujeres, sé que ha habido un cambio para mejorar las condiciones de vida de estas mujeres, muy personal y a lo mejor muy pequeño, y a lo mejor no llega a grandes cosas, pero es un cambio en la percepción de estas mujeres de su vida y de la situación que las rodea... sé que ni yo, ni Scélula vamos a hacer grandes cosas, o igual y si, pero le apostamos a que poco a poco pero cercanamente, profundizando con la gente que podemos trabajar, logremos cambios dentro de su percepción del mundo para mejorar su vida y pues al mejorar su vida estamos mejorando el mundo, o sea, efecto mariposa de alguna forma.

Así, el de Ross es un arte en resistencia, se mueve en el espacio de lo político, es contrahegemónico, realiza arte crítico pero práctica el arte activista de manera clara en el trabajo de arte comunitario que realiza junto con Scélula en las comunidades indígenas, sin que este inserto en ningún movimiento social de manera directa y a su vez permanece, en cierto modo, ligada al sistema artístico. El financiamiento de su trabajo lo ha conseguido a través de becas y apoyos provenientes de organismos estatales michoacanos, organizaciones civiles y de gobiernos extranjeros, así como impartiendo talleres y cursos.

Asimismo, Ross es una artista feminista de manera consciente. Por su trabajo y pensamiento me parece que tiene cercanía con el feminismo de la diferencia, en esta cuestión de la energía creadora femenina, la singularidad del cuerpo femenino y su experiencia, así como ese remarcar lo común de las mujeres más que sus diferencias y finalmente el pensamiento dual que maneja, el equilibrio que podría acercarse también a la cosmovisión indígena que le gusta tanto retomar en su obra.

Ella se acerca a lo local haciendo redes sin importar nacionalidades. La preponderancia de la identidad en su pensamiento y en su trabajo es remarcable. Para ella ésta es cambiante, inasible, pero con raíces claras, parte de su ser mujer en el mundo y de la reflexión sobre el ser mexicanas y mexicanos, ella exalta sus raíces indígenas, lo indígena convivido, estudiado y valorado desde su experiencia. Quizás sea, entonces, reconocer a las culturas indígenas que en México se oprimen, se silencian, o se exaltan sólo como folklore exportable, tal vez sea también no sólo raíz materna, sino un vehículo que ha encontrado en contraposición a los valores hegemónicos occidentales. Si lo pienso desde la visión sobre el proceso de colonización española, el padre español colonizador, la madre indígena sometida, silenciada oprimida, violada, lo femenino subordinado a lo masculino, la obra de Ross plantea un revés a ello, sin desconocer la materialidad y las estructuras de poder dominantes actuales: ella desde su contemporaneidad señala, denuncia, actúa, dialoga.

El suyo es un trabajo de resistencia hacia el modelo capitalista neoliberal, androcático como ella le nombra, pero también hacia el sistema del arte mismo, hacia el olvido y hacia la colonización, para lo cual recupera y reinterpreta una serie de elementos vitales desde su simbología en las culturas indígenas, el maíz, el fuego, la tierra, ofrenda acciones rituales y con ello, como dice, busca por un momento parar el mundo. Parar el mundo del individualismo, colonialista, capitalista, explotador, opresivo, sexista en el que vivimos, y dejar fluir la energía creativa, el diálogo, la poesía, la lucha, la memoria y por supuesto, la resistencia.

CAPÍTULO IV. Artistas feministas en movimientos sociales mixtos: Inti Barrios y Jesusa Rodríguez

En el periodo del año 2000 al 2009 se han gestado y han continuado movimientos sociales, locales y nacionales de izquierda que se oponen a las políticas neoliberales y que buscan incidir en transformar las condiciones de vida actuales. En este capítulo se encuentra el análisis individual de las entrevistas que les realicé a las artistas Inti Barrios y Jesusa Rodríguez, actrices y directoras de teatro que están realizando un trabajo político creativo en el que se puede apreciar un activismo más claro en contra del neoliberalismo. Barrios participa en los movimientos en defensa de los derechos laborales y humanos de las trabajadoras/os de maquila y Jesusa Rodríguez en el movimiento de resistencia civil creativa lopezobradorista. Por lo tanto, son casos en los que se muestra el arte activista inserto directamente en movimientos de izquierda mixtos.

IV.1 Inti Barrios y las Costureras de sueños: mujeres en la confección de la explotación capitalista. Zurciendo el teatro desde la calle, abajo y a la izquierda

Inti Barrios nació en Tehuacán, Puebla en 1975, su primer contacto con el teatro fue a través de las representaciones de la *Pasión de Cristo* como público asistente cuando era niña en su ciudad natal, pues afirma que eso era lo más parecido al teatro que había en Tehuacán, lugar desértico en cuanto a propuestas e infraestructura cultural. Posteriormente, ya en el ámbito universitario, cuando fue estudiante de la carrera en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Iberoamericana plantel Puebla, participó en cursos y grupos de teatro.

Barrios proviene de un medio familiar¹⁴¹ y social de gente dedicada al trabajo con organizaciones campesinas y obreras, ella misma ha trabajado en diversas organizaciones no gubernamentales, cuestión que la ha acercado a las problemáticas concretas de opresión y explotación que viven cotidianamente estos grandes sectores de la población y que evidentemente han marcado su quehacer artístico.

Inti cree profundamente en la imaginación y en la fuerza del arte comprometido con causas sociales como una herramienta de transformación social. Para ella el arte es “una posibilidad de transformar el

¹⁴¹ Su madre y su hermano mayor.

mundo, de crear mundos posibles y mejores al que tenemos actualmente, es un compromiso y un modo de vida".¹⁴² Así, decide dedicarse al arte y con el apoyo de su familia se traslada a la Ciudad de México, en donde realiza estudios de teatro en Casa Azul Artes Escénicas Argos, toma diversos talleres e ingresa a una maestría en escritura, a la par, continua trabajando esporádicamente en el medio de la comunicación, fundamentalmente en el guionismo de radio con organizaciones no gubernamentales, pero a partir de su fuerte convicción decide hacer del teatro su eje principal de vida.

Desde una posición política consciente de la realidad social injusta en la que vivimos comenta que en el arte:

(...) tendría que haber una responsabilidad con nuestro entorno y con lo que vivimos... yo no creo en eso del arte por el arte, creo que a lo mejor si estamos en otras condiciones pues si podríamos hacer arte por hacer arte, pero lo que estamos viviendo es tan fuerte que no podemos ser ajenos a ello, a lo que está pasando aquí y ahora (...) yo me lo preguntaba incluso desde la escuela de actuación, ¿porqué nunca hablamos de lo que está pasando en el país? o ¿porqué nunca abrimos un periódico juntos? Me parece que un artista o que alguien que quiere estar en el arte tiene que estar involucrado en lo que pasa en su sociedad, saber qué pasa, sin embargo, me encontré que era un mundo, no todo, pero si en su mayoría,... muy frívolo y muy alejado de todo, y eso es muy triste. Yo creo que trabajamos con lo que se vive y para transformarlo, yo creo que ese tendría que ser el papel... si buscar transformar, imaginar otras cosas, otras posibilidades, y creo que el arte es lo que necesitamos ahorita.

Ella define su trabajo como una búsqueda por la identidad a la que entiende

Como una mezcla de muchas cosas, que tiene que ver con las raíces de dónde vienes, que tiene que ver con tus búsquedas personales y con lo que crees y lo que quieres, ¿no?, la educación y un montón de cosas ... yo lo defino como algo muy delicado, y cambiante porque si creo que vamos cambiando, es una mezcla, yo siempre lo he visto como una mezcla de cosas heredadas, de un camino del que vienes y un camino al que vas y un camino por el que transitas, o sea es ese cruce y una frontera.

Barrios se considera a ella misma y a su trabajo como feminista "sin estar con la bandera ahí colgada" como ella dice, sino como un proceso que se ha ido generando de manera muy orgánica, aunque apenas se está acercando a conocer más profundamente qué es el feminismo, al que concibe como:

¹⁴² Entrevista personal con Inti Barrios, 11 de septiembre 2009.

Una postura en la que creo que entran las voces de la mujer de una manera muy fuerte, pero abriéndose a los otros, al menos yo así quiero o creo en el feminismo. (...) yo me considero apenas entrando, conociendo, por eso fui al Encuentro feminista a ver qué, y vi que había mil formas de pensamiento, yo creo que aquí en el feminismo se subraya esta cuestión del ser mujer pero que se abre a los demás, o sea, yo sí creo en que es un lugar donde caben otras voces aunque sea la voz de la mujer la que esté ahí fuerte, porque si han tenido que ser muchas reivindicaciones a lo largo de muchísimos años. Pero creo que un feminismo bueno es el que se abre a otras formas de dialogo, aunque el momento está tan difícil, que a veces hace falta ser radical también.

Ahora bien, el trabajo más significativo que ha realizado hasta el momento y al cual me enfoco en esta investigación es la obra *Los Monólogos de la maquila. Ensamble escénico de historias azules*, escrita, dirigida por ella misma y en la cual también actúa junto con otras tres actrices quienes forman en conjunto el colectivo de mujeres *Costureras de sueños*. A lo largo de tres años en el proyecto han participado, ya sea de manera permanente o como suplentes, actrices, todas profesionales, como Jazabel Bonilla, Verónica de Alba, Beatriz Álamo, Abigail Castillo, Georgina González y Eréndira Dávalos entre otras.

El proceso creativo que llevó a cabo Inti Barrios para realizar esta obra surge de una situación personal y política -que expondré más adelante-, quizás es por ello que habla de la identidad como motor de su trabajo: ser mujer, su lugar natal, su familia, el teatro, la dirección, el performance, la actuación, el lenguaje radiofónico, el trabajo directo con la gente, las organizaciones y el activismo.

En su propuesta conjunta los lenguajes del teatro, el performance, la música y el radio y se enfoca en la explotación, las condiciones laborales deplorables, el acoso sexual, las enfermedades que ocasiona el trabajo en la maquila de mezclilla y la violencia que viven las mujeres obreras, entrelazando esta realidad -a través de la confección de un pantalón de mezclilla- con el mercado de la moda y el consumismo de las mujeres de clase media y alta, enfatizando su obsesión por el modelo de cuerpo femenino exigido por los cánones estereotipados de belleza y la opresión que viven también, al querer entrar en estos estándares tan insistentes y extendidos por los medios de comunicación masiva. Con ello el trabajo de Barrios visibiliza el proceso de explotación y opresión capitalista, neoliberal.

La obra toma su nombre con ironía y como recurso de difusión a partir de aquel que lleva la puesta en escena que ha recorrido el país fundamentalmente con artistas taquilleras de la televisión, llamada *Los Monólogos de la vagina*,¹⁴³ la cual se presenta en hoteles y grandes teatros, sin embargo, la obra de Barrios, tiene como protagonistas a aquellas mujeres que frecuentemente no son nombradas en las historias: las obreras, y específicamente las que trabajan en las maquiladoras de mezclilla en Tehuacán, Puebla.

Además, la obra está situada en un contexto y momento específico al iniciar con la grabación de la conversación entre el gobernador de Puebla, Mario Marín (periodo 2005-2011) y Kamel Nacif, el llamado “Rey de la mezclilla”, quien fuera hasta hace pocos años, propietario de la mayoría de las maquilas en Tehuacán. Bien conocido es el sello autoritario represivo de este gobierno priista y sus complicidades junto con Nacif en redes de pederastia que fueron investigadas y denunciadas por la periodista y defensora de derechos humanos Lydia Cacho, a quien cabe recordar, detuvieron y amenazaron como escarmiento en el año 2005, caso que a final de cuentas -como desgraciadamente sucede normalmente en este país- quedó impune con el aval de la Suprema Corte de Justicia de la Nación (2007).¹⁴⁴ Con este señalamiento puntual del contexto la obra retoma y muestra también otra parte del ciclo: la corrupción, la impunidad y la persecución-represión-censura hacia quienes intentan desenmascarar y denunciar las injusticias en México.

Asimismo, el argumento está basado -en parte- en el libro *Tehuacán: del calzón de manta a los blue jeans*, publicado por la Comisión de Derechos Humanos del Valle de Tehuacán (CDHT) y la Red de Solidaridad de Maquila (RSD). Principalmente es de esa investigación de donde Inti Barrios ha extraído los datos duros de la obra, por otra parte, hace uso de fragmentos del texto *Qué tan grande es el mundo* del subcomandante Marcos, ambos con previa autorización de los autores.

Cabe mencionar que la obra está estructurada en nueve monólogos y está planteada desde un universo femenino, aún en las escenas en las que los personajes son hombres, estos son actuados por mujeres pues

¹⁴³ Obra escrita por la feminista norteamericana Eve Ensler en 1996 a partir de 200 entrevistas que realizó a mujeres de diversas nacionalidades, razas y clase social, abordando el tema de la sexualidad femenina, con el propósito de “celebrar la vagina” y denunciar la violencia contra las mujeres. Así mismo se realizan funciones en beneficio de organizaciones que trabajan contra la violencia hacia las mujeres.

¹⁴⁴ Para ver más sobre el tema: <http://www.cimacnoticias.com/site/Caso-Lydia-Cacho.672.0.html>

como comenta Inti “me interesaba la visión de las mujeres en todo el proceso”, por ejemplo, cómo ellas se imaginan, interpretan y actúan al sujeto hombre acosador, normalmente jefe o supervisor de producción en la maquila.

Por otro lado, la obra remite a una búsqueda corporal, pues en sí misma es sumamente física, está llena de coreografías basadas en el trabajo de las obreras con las máquinas, las telas. De hecho, es a través del cuerpo femenino, en sus variantes de sometimiento y explotación por el sistema de mercado, con la complicidad y corrupción del Estado como representante de los intereses de las oligarquías, que se cuenta esta historia.

En relación con ello Barrios comenta que para ella el cuerpo es:

Un templo, un modo de expresión, es todo, el cuerpo cuenta tu historia,... el cuerpo de la mujer está siendo utilizado, y sometido y castigado, se impone qué debe de pasar con ese cuerpo por medio de otros, o sea, la tele, las modas, los hombres, todos deciden cómo tiene que ser ese cuerpo, y eso es lo terrible porque no lo decidimos nosotras... el cuerpo de estas mujeres obreras que se ha gastado y deteriorado cuenta su historia... entonces, (en la obra) en una el cuerpo se convertía en una máquina y en la otra el cuerpo era la expresión del desencanto, de la agonía, de querer caber en un pantalón talla 3, una mujer insatisfecha, jodiendo a otras.

La puesta en escena es flexible, performática y puede acondicionarse, adaptarse según el espacio con el que se cuente, ya sea un gran teatro, un auditorio, un patio, un camellón, o un terreno baldío. Se presenta directamente con las obreras y los obreros, así como en teatros, organizaciones no gubernamentales, universidades pero principalmente en las zonas donde se concentran la mayor parte de maquilas del país.¹⁴⁵

Esta flexibilidad, el sacar al teatro del teatro, más la interacción que generan con los diversos públicos es fundamental, pues al final de la obra siempre realizan un diálogo, lo cual les permite conocer de viva voz las impresiones de los públicos, entre ellos las y los obreros, además de la vía de comunicación permanente

¹⁴⁵ Y próximamente se plantean hacer una adaptación más global en las que las obreras sean de países como India, China o regiones como Centroamérica.

para aquellos que tengan acceso a internet a través de un blog en donde anuncian y registran las presentaciones, favoreciendo también la retroalimentación.

El proceso de financiamiento de la obra se generó en principio de manera totalmente autogestiva, solidaria tanto de las actrices de *Costureras de Sueños*, de miembros del *Proyecto Dos*¹⁴⁶, como de ella y organizaciones que se ponían, y se ponen de acuerdo, para repartirse los gastos de alojamiento y transporte para las presentaciones. Pero, evidentemente, mientras más lejos se presentaban -y dado que uno de los más importantes corredores de maquilas se encuentra en el norte del país- más dinero requerían, por lo cual buscaron financiamiento en el aparato cultural del Estado. En el 2007 el proyecto concursa en el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) mismo que pasa a la segunda fase de selección, pero no es apoyado. Por lo tanto, buscan en otros ámbitos y logran presentar el proyecto en *Semillas, Sociedad Mexicana Pro Derechos de la Mujer*, organización no gubernamental feminista en la que consiguen el apoyo para llevar la obra específicamente a las colonias donde habitan las trabajadoras de maquila y solventar algunos gastos y honorarios para esas presentaciones. También de vez en cuando reciben donativos de organizaciones o personas que quieren que se difunda la obra, ensayan gratuitamente en el auditorio del Centro de Derechos Humanos “Miguel Agustín Pro Juárez, AC”, y en general mantienen una red de solidaridad entre organizaciones no gubernamentales tanto nacionales como extranjeras y movimientos de obreros/as, campesinos y de mujeres. Asimismo, cuando se presentan en un teatro cobran la entrada y en el caso de los festivales contratan la obra. Todo lo anterior ha hecho posible la permanencia y difusión de su propuesta.

Sin embargo, no ha sido sencillo pues además de esta dificultad para conseguir recursos a los que se han enfrentado, también se han expuesto al acoso o boicot hacia algunas de sus presentaciones, sobre todo por parte del gobierno de Puebla, pero también por parte de empresarios de maquila, como comenta la creadora:

¹⁴⁶ Colectivo mixto de teatro que inició Barrios junto con Iván González, actor y director teatral.

En el caso de Yucatán fue directamente con los empresarios, era el 25 de noviembre (...) estuvimos afuera del Parque de industrias no contaminantes, que obviamente que contaminan muchísimo, y bueno, están ... una hilera de fábricas, una pequeña calle y el camellón donde actuamos y lo que intentamos fue ganarle tiempo al tiempo porque llegaron de la empresa, trataron de impedir que salieran los obreros, porque lo que hicimos fue aprovechar los cambios de turno, entonces, fue una adaptación de la obra, una cosa más corta, entonces, era en lo que salían y entraban y en lo que iban a comer algunos, ... hasta nos enteramos que hasta les estaban ofreciendo comida adentro para que no salieran, nunca les van a ofrecer nada de comer, y ese día les decían: “hoy aquí hoy les vamos a invitar aquí la comida”, para que no vieran obra. Se fueron reuniendo los obreros, hubo un momento donde sí estaban intimidados por la gente de la empresa y hubo otro donde ya se reían, gritaban, intervenían, se clavaron muchísimo, se sentaron a comer porque tenían que aprovechar el momento para comer, y bueno, llegaron ahí a tratar de llevarnos (...) El chiste es que los estuvimos mareando y que estuvimos ahí un buen rato y que fue un éxito, llegaron periodistas tomaron nota, no ocurrió que nos llevaran, estuvo a punto de ocurrir.

En otra ocasión, en Puebla, hicieron lo posible por boicotear la obra, no las dejaban poner la escenografía, las luces y aunado a ello, estaba presente dentro del público un grupo contratado para hacer ruido. Asimismo, las han seguido al hotel, les han informado que hay gente del gobierno en las funciones, en fin, como menciona Barrios:

En Tehuacán hicimos una a dos cuerdas de la maquila y fueron a espiar, más en Puebla, es la llaguita, pero saber que en Puebla *Los Monólogos de la maquila* le moleste a un enano como Mario Marín, es padrísimo, da mucho coraje, si dices: qué mal que no se sepa, de que no esté la obra, se sabe que trataron por parte del ayuntamiento de quitarla: ¡saquen esa obra!... Claro, yo no creo que nosotras corramos ningún riesgo, los que corren un riesgo son los y las obreras que andan organizándose, y las organizaciones, pero sí sabes que están ahí.

El proceso creativo de Inti Barrios en la generación de esta obra realmente surge de un proceso muy personal ya que en el año 2006 el gobierno de Mario Marín encarcela a Martín Barrios -hermano de Inti- de manera injustificada y arbitraria como castigo al trabajo que él junto con otros compañeros en la Comisión de Derechos Humanos y laborales del Valle de Tehuacán (CDHT) hacían y hacen denunciando “la realidad de un sistema prácticamente esclavizante en Tehuacán y en las maquilas.” Así, para ayudar a su hermano,

Inti Barrios regresa a radicar en Tehuacán y enfrenta una serie de circunstancias difíciles, angustiantes, pero también gratas al encontrar en todo el proceso de organización para sacar a su hermano de la cárcel, la solidaridad de los y las obreras para con su familia. Finalmente, Martín Barrios queda en libertad tras una ardua lucha.

Después de esta experiencia, la artista decide hacer la obra *Los Monólogos de la maquila* como una forma de agradecimiento a los y las obreras, y evidentemente para denunciar lo que viven las trabajadoras, pues aunque desde sus inicios estaba en la línea de trabajar un teatro socialmente comprometido, nunca pensó dedicarse a hacer un trabajo sólo con mujeres y de mujeres.

No obstante, al escuchar las historias de viva voz de las obreras en el proceso de sacar de la cárcel a su hermano, decidió hacer una obra que hable de las mujeres y de lo que viven las mujeres, pues le parecía “muy diferente a lo que viven los obreros, aunque también viven una explotación cabronísima.”¹⁴⁷ Así comienza a crear una obra que hablara de estas mujeres, crea el colectivo *Costureras de Sueños* y con el paso del tiempo se va acercando más a las organizaciones feministas y de mujeres.

Barrios menciona que el camino de por sí sinuoso para las personas que deciden dedicarse al arte en este país se complica aún más cuando se es mujer. Pues ha encontrado discriminaciones en el ámbito teatral sobre todo en el terreno de la dirección. En cuanto a las actrices comenta que existe una presión constante en

¹⁴⁷ Y añade por ejemplo, el caso de una obrera con la que estuvo compartiendo en esa época muchos momentos, lo cual me parece importante retomar ya que habla de estas diferencias que percibe entre la explotación de unos y otras: “Reina es una trabajadora de maquila (...) con toda una historia de violencia en su casa, a ella la vendieron, la vendieron, la abuelita ¡la vendió!, y cuando se logra escapar, la abuela se encarga de encontrarla para regresársela al tipo con el que vivía que la había maltratado, un hombre mucho mayor, bueno, una historia así terrorífica, y ella logra huir, llega a Veracruz, trabaja en un restaurante y escucha ahí en Veracruz en el radio: Tehuacán: trabajo maquila...” Conocer la historia de Reina en el proceso de la lucha para ella fue muy fuerte: “porque vi como se deslumbró, ella me platicó, tenía que huir, entonces, ella decía: “allá voy a ganar más que trabajando aquí como mesera de un restaurante”, y se va a Tehuacán y descubre cómo era tan violento como lo que había vivido antes trabajar adentro de la maquila, o sea, su liberación la llevó a un lugar súper opresor, y luego, incluso sus hijas entraron en el sistema de la maquila, o sea, que hay todo un rollo de las chavitas de querer vestirse lindo, ligar y tener novio. Ella iba muy en contra de eso y curiosamente ella no pudo lograr que al menos una de sus hijas no entrara en eso, que no se deslumbrara por lo artificial de ser una mujer “liberada”, digamos. Porque muchas jóvenes si se van con eso, muy triste... Eso también me llamó mucho la atención, muchas venían de una economía campesina y de tener su vida ligada a los ciclos del agua y el maíz, se van a un lugar todo desértico como Tehuacán y a trabajar en una maquila, pero algunas son felices porque ahora no tienen que hacer tortillas, ni tienen que cuidar a sus hermanos, entonces, todas esas cosas que me llegaban, se me hicieron muy fuertes”. Entrevista personal con Inti Barrios, 11 de septiembre 2009.

la cuestión de tener que ser delgada y, si se tienen hijos, aunque sea “tremenda actriz,” muchas veces ya no se le contrata -Barrios hasta el momento no tiene hijos/as y está en un proceso de decisión al respecto-, pero fundamentalmente es en el terreno de la dirección en el que percibe un trato diferencial a las mujeres, cierta resistencia de los técnicos, generalmente hombres, para recibir indicaciones de directoras: es como el famoso techo de cristal que se va entretejiendo.

Por estas situaciones inequitativas, Inti Barrios piensa que es necesaria una política cultural en la que existan fondos destinados para las creadoras. Asimismo, percibe el impacto de la política neoliberal en la cultura tanto en los recortes presupuestales para este sector y la educación, como en el *chambismo* al que han sido sometidos los actores y las actrices quienes tienen que trabajar en comerciales o telenovelas para vivir, ya que el teatro independiente no es bien pagado –ella se ha resistido a laborar en proyectos que no sean afines a su ideología- ni hay muchas opciones de financiamiento por parte del Estado, lo cual desde su perspectiva, ha hecho que “las organizaciones no gubernamentales tomen más fuerza, pues es síntoma de que el Estado no está trabajando bien.”

Desde su perspectiva el Estado debería de facilitar los recursos sin meterse en contenidos y crear mecanismos para que exista más comunicación sobre las necesidades e intereses tanto de los y las creadoras como de los públicos, una repartición más equitativa que no se enfoque sólo en la capital del país y pone énfasis en la necesidad de que los y las creadoras se interesen en saber e incidir en las políticas culturales y en demandar recursos y formas de ejercerlos para el sector. En ese sentido remarca la necesidad de organizarse para conseguir derechos laborales para los y las artistas, pues de hecho, le parece un tanto contradictorio abordar la explotación y la violación de los derechos laborales en las maquilas cuando los actores y actrices se encuentran sin seguro médico y sin ningún tipo de prestación social.

Ella encuentra diferencias entre la derecha y la izquierda en materia de cultura tanto en el nivel de difusión como en el tipo de propuestas, fundamentalmente se refiere al gobierno del DF en donde, comenta, las propuestas de arte que se difunden son más diversas en contenidos y tienen una visión más social en las que por ejemplo, se llevan propuestas de arte a barrios pobres de la ciudad.

Inti no ha aceptado acercarse a los partidos políticos pues no cree en ellos, es simpatizante de la *Otra campaña*, busca una transformación social desde abajo y a la izquierda, en pequeñas redes, en solidaridades, pero,

Sin olvidar ver cómo incidimos en las políticas públicas porque creo que no podemos aislarnos, ahí creo que igual si difiero con algunas organizaciones, que dicen: “mundo aparte”, creo que sí hay que estar pendiente de estas cosas. Creo en el trabajo de abajo y a la izquierda y de no buscar las respuestas arriba, o sea, si creemos que un presidente nos va a solucionar, o un gobernador y bueno más como los que tenemos, hablando de Puebla, pues Mario Marín, ¡yo que voy a creer que por ahí se vaya a hacer algo! o con Calderón. Al menos cuando hizo su recorrido la *Otra campaña* fue interesante, antes como que se veía el movimiento indígena, por un lado, el movimiento de mujeres por otro lado, y yo creo que por ahí no van las cosas, yo sí creo que tenemos que trabajar juntos, mujeres, indígenas, campesinos, o sea, que en la medida en que vayamos creando esas redes sociales, al principio muy pequeñas, se van entretejiendo grandes redes que si hacen una fuerza contra toda esta cuestión del neoliberalismo y de la opresión que está habiendo.

Barrios busca una transformación de sí misma, de poder hablar desde lo que ella cree y en lo que cree, y con esta obra más que reflejar la realidad le interesa transformarla a partir de generar lo que ella nombra como “pequeños cambios pero profundos”. Inti y las demás actrices, a través de los diálogos que establecen con el público, se han dado cuenta que estos cambios van desde que las personas de clase media y alta que asisten a las presentaciones en teatros o universidades se cuestionen cómo y quiénes hacen lo que llevan puesto, qué están comprando, pasando por la creación de organismos de padres y madres en defensa de los derechos de las trabajadoras de la maquila, hasta trabajadoras/os que estaban indecisas en participar en organizaciones decidan hacerlo para defender sus derechos, o bien quienes han optado por renunciar a la maquila y dedicarse totalmente al activismo.

Es claro que Inti Barrios, las *Costureras de sueños* y sus monólogos de la maquila se acercan a un feminismo de denuncia hacia la explotación de tintes marxistas, en el que se evidencia el círculo de explotación de las mujeres en el sistema capitalista neoliberal. No busca grandes revoluciones ni tomar el poder del Estado, sino cambios desde abajo, en redes de la sociedad civil organizada con las que ha tenido

contacto también desde su contexto social y familiar. La obra de Inti es un vivo ejemplo de la solidaridad que puede existir entre organizaciones de la sociedad civil.

Barrios realiza un arte de fuerte compromiso social que no descuida los elementos artísticos y se dirige, dialoga en distintos ámbitos, con públicos diversos, pero lo que es más importante: regresa a las obreras, a las sujetas protagónicas provocando la reflexión y el dialogo, la retroalimentación, con ello ayuda a fomentar posibles vías de organización para colaborar en una emancipación que lleve a procesos de lucha más amplios, por lo tanto realiza un arte activista inserto en un movimiento social de manera clara, a la vez que lleva a cabo arte crítico cuando se presenta en los teatros y foros, sin deslindarse del sistema artístico completamente.

Inti Barrios y las *Costureras de sueños* realizan un arte contrahegemónico que cuestiona al teatro mismo, a la función actual de éste, a los medios masivos y al sistema en su conjunto, tan es así que han intentado boicotear, censurar su quehacer. Utiliza los recursos del arte y la imaginación para señalar, denunciar y sobre todo, evidenciar el ciclo de producción capitalista desde el punto de vista de las mujeres. El suyo podría ser, como lo han nombrado algunos críticos, teatro documental o simplemente teatro realista performático. Yo lo defino como un teatro que sacude conciencias, que señala culpables, que incita a la lucha.

IV.2 Jesusa Rodríguez y la Resistencia civil creativa: expandiendo límites, despacio pero sin tregua en busca de la igualdad social

Jesusa nació en 1955 en la Ciudad de México. En la entrevista personal que le realicé en el año 2009, la artista menciona que se acercó al arte desde muy niña. Cuando llegó el momento de decidir qué iba a estudiar en un principio le interesó la arqueología, pero finalmente optó por la actuación e ingresó al Centro Universitario de Arte Teatral de la UNAM en 1971, en contra de lo que le decían varias personas, pues como

afirma “hubo mucha gente que me dijo que estaba desperdiciando mi vida haciendo eso, que hiciera una carrera de a de veras.”¹⁴⁸

Para Jesusa el arte es un instrumento de conocimiento que usa una metodología distinta a la de la ciencia, es una herramienta para entender la realidad.

Es una manera de acercarse a tratar de entender lo incomprensible que es el mundo... para mi, y no sólo para mi, recuerdo que alguna vez lo lei en Marguerite Yourcenar que ella dice: “la función del arte es expandir los límites de la moral, de las reglas sociales” es decir, empujar un poquito el límite de las normas establecidas, los límites de lo establecido.

Dentro de esa tónica, para Jesusa, quien posee una postura ética y política muy clara, el prestigio -término con el que me parece hace referencia a lo políticamente correcto- no le es importante, por el contrario menciona que:

Muchos años de acumular desprestigio te dan la oportunidad de decir cualquier cosa, porque no le tengo mucho miedo a hacer el ridículo, porque no le tengo ningún aprecio al prestigio y por otro lado, eso me da una libertad en mi trabajo muy amplia, porque, digamos, en el teatro mis primeras direcciones teatrales fueron clásicos muy importantes como Macbeth de Shakespeare, Don Giovanni de Mozart, es decir, las grandes, grandes obras del arte universal y yo era muy joven cuando hice estas direcciones, entonces, ¿porque lo hice?, pues por desvergonzada que soy, porque no me importa hacer el ridículo, y porque no me importa obtener ningún prestigio con lo que hago, entonces, yo definiría mi trabajo como una irresponsabilidad enorme, pero hecha con muchas ganas.

Jesusa en el teatro utiliza la parodia, el travestismo, el desnudo escénico y una crítica contundente cargada de un humor franco y transgresor con el que debate y pone en cuestión las normas sociales y morales hegemónicas en la sociedad mexicana así como el acontecer de la política nacional del momento. Su trabajo implica el estar informada de los hechos que se suceden día a día, más una capacidad importante de improvisación y relación con el público en concordancia con la tradición del teatro de cabaret político

¹⁴⁸ Entrevista personal con Jesusa Rodríguez, 23 de noviembre 2009.

alemán y el teatro de carpa mexicano. Los temas recurrentes en sus obras son la nación, el maíz, las culturas indígenas, la sexualidad, el conservadurismo, la hipocresía y la corrupción de la iglesia católica, el colonialismo, la corrupción en el sistema político mexicano, el sexismo y la desigualdad social. Por medio de la risa cuestiona al público e intenta desestabilizar el poder simbólico patriarcal, colonial, clasista y homófobo. Jesusa es conocida como una artista feminista y lesbiana a quien algunos autores como Edward McCaughan definen como una artista posmoderna *queer*, sin embargo, Jesusa no se concibe como tal,

Ni soy posmoderna, ni soy *queer*, esos son movimientos más específicos, son guetos más pequeños, es decir, el posmodernismo tiene sus propias definiciones y lo *queer* tiene sus propias definiciones. Yo no me he dedicado a hacer un arte homosexual, por ejemplo, y hay gente que si se dedica a hacer un arte declaradamente homosexual, yo soy homosexual y hago el arte que me sale, pero no me he dedicado a eso, ni tampoco me he dedicado al posmodernismo.

La importancia que le concede a la libertad de expresión, el poder ampliar esos límites de las normas sociales conservadoras y opresoras, ha estado presente desde sus inicios. Siempre tuvo la firme convicción de ser una artista independiente y no estar sujeta a intereses que mermaran su labor. En congruencia con su visión, los espacios que ha abierto Jesusa junto con su pareja, compañera de trabajo y ahora esposa Liliana Felipe, tales como *El fracaso* (1980) y *El Hábito-La capilla* (1990-2005), no recibieron apoyos de ninguna fundación, gobierno o institución -aunque el monto que recibió de la beca Guggenheim en 1989 ayudó a abrir el *Hábito*.¹⁴⁹ Estos espacios se financiaban a través del público que iba a ver sus puestas en escena cada noche y con la solidaridad del propietario del lugar, el doctor López Antuñano, heredero de Salvador Novo, quien les cobraba una renta muy moderada que podían asumir. En palabras de Jesusa:

Si tú no tienes esa libertad, no puedes decir lo que tienes que decir, forzosamente estás ligado a intereses. Yo siempre supe que nuestro trabajo tenía que ser independiente y afortunadamente hasta el día de hoy hemos logrado hacerlo sin ninguna institución, nunca jamás contribuyendo con estos gobiernos con los que hemos estado en total desacuerdo. Desde que yo tengo uso de razón me han dado vergüenza todos y cada uno de los presidentes de México, incluido y con más razón el espurio

¹⁴⁹ Como afirma Eli Bartra en su artículo "Perfil de Jesusa Rodríguez", 1997, pp. 77-78.

que está ahora, entonces, nunca hemos contribuido con el gobierno, ni nos han apoyado instituciones en nuestro trabajo de cabaret, y en *El Hábito* nunca hubo ni un centavo de ninguna institución, ni siquiera admitimos publicidad regalada por ellos.

Rodríguez percibe que el arte contemporáneo hegemónico hoy en día en México se encuentra en un franco retroceso, desde su punto de vista los y las artistas se encuentran alejados de la realidad social, encerrados en sus casas, haciendo proyectos artísticos apoyados por becas, sin conocer la realidad de su país.

Bueno, a eso que llaman artistas porque yo creo que hay muchos más que no son los artistas convencionalmente reconocidos, México está lleno de artistas interesantísimos populares, mucho más interesantes que los artistas consagrados... Yo diría: bueno, si te dan una beca, qué bueno, pero devuélvele ese año de beca a las comunidades más pobres del país, vete a rolar por las comunidades un año... un año a dizque enseñar, pero en realidad a aprender de la realidad, sería una comunicación realmente importante, entonces, yo sí veo un retroceso en el arte mexicano muy severo en todas las áreas.

Desde su punto de vista, esto comenzó con la creación del CONACULTA y su sistema de becas en el gobierno de Salinas de Gortari. Le parece que el neoliberalismo es un sistema al que le interesa formar esclavos, más no gente libre y pensante que cuestione y exija sus derechos, así, en relación con la cultura afirma que “es un plan perfectamente diseñado para idiotizar por un lado, deseducar, hacer pedazos los instrumentos de conocimiento y cooptar a los artistas, tenerlos agarraditos de su beca, por no decir de otro lugar”.

En cuanto a los debates actuales sobre la incursión de la inversión privada en la cultura y la creación de micro empresas culturales ella se posiciona totalmente en contra, pues implica negociar la cultura con aquellos que se han beneficiado del actual sistema de desigualdad, impunidad y corrupción que impera en México.

Es todo un engaño, porque partamos de la base: a las empresas se les está dando el país entero, desde hace años se les está regalando a unos pocos el patrimonio de la nación, el patrimonio cultural y el patrimonio económico, y el patrimonio tangible e intangible. Entonces, es pura mentira, porque

entonces dicen: “seamos realistas, ya las empresas tienen todo, entonces, pidámosles que le entren a la promoción cultural” (...) Ahora ya salen con que pasan de bandidos a banqueros, a benefactores, ¡son bandidos!, entonces, yo lo que te pregunto es: ¿podemos con un bandido negociar que de la lana que se roba nos dé un poquito para la cultura? ¡No!, Televisa son unos rateros y son unos bandidos y lo han sido desde el abuelo hasta el que siguió y hasta éste, ¡es una generación de rateros!... Aquí lo que tiene que haber es una refundación del país y decir: “se acabaron los monopolios, venga para acá el patrimonio y vamos a hacer políticas culturales de a de veras”, esto de los nichos de negocios en la cultura es pura mierda.

Jesusa encuentra diferencias entre las políticas culturales de la derecha y la izquierda en México, aunque afirma que existen deficiencias en la política cultural del gobierno del DF.

Los gobiernos de izquierda tendrían que buscar a la gente más eficiente, que más conozca de un medio... se requiere que haya un proyecto cultural diseñado por la gente que sabe de cultura y eso no lo hay, ni en el gobierno de izquierda pero el de derecha va en contra, o sea, si hay una diferencia, la derecha va contra la cultura porque no sólo son ineficientes, no sólo son ignorantes e ineptos sino que además son gente disminuida culturalmente, porque su vida ha sido siempre una disminución de lo cultural.

Partiendo de que la función del arte es expandir los límites de lo establecido, comenta que:

La derecha no lo soporta, la derecha al contrario, va regresando cada vez más, retardando ese límite no quiere jamás que esos límites se sobrepasen y el trabajo del arte es sobrepasarlos, entonces, por eso digo que la mentalidad de derecha está reducida para hacer ese trabajo, nunca un gobierno de derecha va a poder aportar a la cultura de un país.

A lo largo de su amplia trayectoria, en algunas ocasiones ella y Lilita se han enfrentado a intentos de censura por parte de organizaciones ultraconservadoras como *Provida*, o bien, su trabajo no ha sido transmitido en televisión abierta en México, a excepción del año 2007 en donde apareció varias veces en el programa *La verdad sea dicha* del movimiento lopezobradorista que se transmitía los lunes a la 1am por canal 13, es decir, en un horario madrugador, y después de la programación del canal.

Por otro lado, Jesusa sostiene que el ser mujer artista actualmente implica todavía una serie de discriminaciones, “por como ha sido nuestra cultura falocrática, patriarcal, todo...” sin embargo, reconoce que actualmente la participación de las mujeres en la ciencia y las artes es mucho más amplia y que éstas le imprimen un sello particular, modifican las visiones de las disciplinas simplemente por contraste, por años en que han estado excluidas.

Ella se asume como feminista pero afirma que no de una manera militante, aunque es colaboradora en la revista *Debate feminista* y apoya las reivindicaciones del feminismo. Para ella:

El feminismo es una lucha de mujeres y hombres contra la opresión hacia las mujeres que se encuentran en una posición más débil. Es una lucha importantísima en un mundo en donde las que más sufren y son más explotadas y son violadas son las niñas y las mujeres. No tengo duda de que hay que trabajar por las niñas y las mujeres en un mundo que las ataca más que a nadie y -a los niños también eh, porque los niños en México también son violados igual que las niñas en un porcentaje altísimo y explotados- entonces... una lucha feminista encaminada a eso es fundamental, a mi me parece que no tiene más vuelta de hoja, o sea, es necesario, llámenle feminismo o como le quieran llamar, ayudar a que cambie las situación de las mujeres y las niñas y los niños es indispensable. Junto a eso creo que hay como toda una elite feminista que es más teórica que práctica, pero también es necesaria la reflexión sobre el porqué las mujeres han sido tan golpeadas durante tantos milenios.

La convicción de Jesusa es fuerte tanto en su trabajo artístico como en su activismo político, se podría hablar más bien de un quehacer político creativo. Su búsqueda por colaborar en la transformación del país se ha dado desde los escenarios, pero también ha participado solidariamente con diversos movimientos entre ellos el LGTB en México, en principio porque es lesbiana y aunque menciona que ella nunca ha sido discriminada por ese motivo comenta que “si he visto como han matado compañeros por ser homosexuales y eso me parece inaceptable, es tan inaceptable como cualquier otro crimen por cualquier otra discriminación,” Jesusa asiste cada año a la marcha del orgullo gay, frecuentemente vestida de Sor Juana Inés de la Cruz. Asimismo, es simpatizante y admiradora del EZLN.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Al respecto comenta: “Me parece una lucha extraordinaria dada por gente con una fuerza y una resistencia ejemplar y que es una lucha vigente en México y que le da a México la primera gran esperanza de que va a haber

En el año 2005 Jesusa y Liliana deciden dejar de dirigir el espacio teatral el *Hábito* y dedicarse de lleno al activismo y al trabajo comunitario, aunque continúan presentando obras en diversos espacios. Posteriormente ella y Liliana impartieron 17 talleres de creatividad y empoderamiento, en los que abordaban temas de salud dirigidos a mujeres indígenas en diversos estados del país. En ellos utilizaban el teatro y la música, dicha experiencia para ella fue sumamente significativa, más que enseñar Jesusa plantea que fue un gran aprendizaje.

Pero es en el año 2006, cuando se comete el fraude electoral contra el candidato de izquierda Andrés Manuel López Obrador, que Jesusa decide apoyar y participar activamente en el campo de la política para contribuir en el movimiento desde lo que ella sabe hacer con sus ya 30 años de carrera como directora y actriz junto con Liliana Felipe y generar otras formas de lucha utilizando la creatividad. Esto da un vuelco importante a su vida y a su carrera,¹⁵¹ pues en esta ocasión se compromete abiertamente con un movimiento político social nacional -en el que participan desde la izquierda partidista hasta ciudadanos/as sin partido político-, y no sólo eso, sino que se vuelve dirigente voluntaria de la resistencia civil creativa.

La artista comenta que a diferencia de la posición que tomó en el fraude electoral de 1988 que se cometió en contra del entonces candidato de la izquierda Cuauhtémoc Cárdenas, en donde su respuesta fue imitar y cuestionar a Carlos Salinas desde el escenario, afirma que:

Pero yo ya estaba desesperada, yo sentía que ya México no tenía salida, o sea, para mi Salinas fue y sigue siendo el gran desastre de este país, y ahorita que regresa a gobernar con Peña Nieto peor... me desesperé pero pasaron los años y cuando ganó Fox pues peor, porque dije "ahora un pueblo pobre vota por el partido de los ricos, estamos jodidos" o sea, esto está... pero me di cuenta de que ya lo tenían cocinado desde muchos años antes, esta pseudo transición como para que pareciera que México había cambiado, pero los del PAN son lo mismo, siempre han sido lo mismo... Entonces, cuando

un cambio que venga de abajo hacia arriba. Y este fue el primer movimiento que tiró esa punta de lanza de "si hemos despertado los mexicanos y tenemos dignidad y vamos a recuperar nuestro país por encima de todas estas mafias que nos han destruido durante siglos" entonces, yo le tengo una gran admiración a los zapatistas." Entrevista personal con Jesusa Rodríguez, 23 de noviembre 2009.

¹⁵¹ Además de que en los años 90 había realizado acciones de teatro callejero, llevando la farsa política a la calle y performance de protesta en acciones políticas directas contra las matanzas de indígenas en Acteal o a favor del EZLN por ejemplo. Para abundar en el tema ver: Alzate, 2002.

viene el segundo fraude yo dije: “ahora si no, México no aguanta un segundo fraude” y ¡saz, que lo aguanta!, ahí si me deprimí, yo dije: “ahora sí respirar en el país es imposible” y a mí no me gusta vivir en otro país más que aquí, entonces dije: “ahora sí se acabó” pero cuando Andrés Manuel dijo: “No,” yo dije: “por fin hay un político que no está dispuesto a negociar con la mafia” porque hasta Cuauhtémoc Cárdenas negoció, entonces yo dije: “esto sí me interesa” súper vivencia elemental, es la única fuente de oxígeno. A lo mejor la otra era irse a vivir a Chiapas con los zapatistas pero no es precisamente mi realidad, ni siquiera creo que tengo la salud -soy asmática- de poder vivir en la selva, no serviría para nada allá, yo nací aquí, soy urbana y soy de este entorno y dije: “a bueno, este señor si quiere luchar de a de veras, si está dispuesto a enfrentarse a estos cabrones” y entonces me fascinó, yo dije: “ahí le entro a todo” y llevo 3 años feliz trabajando de voluntaria para el movimiento de resistencia y voy a seguir hasta donde me dé el cuero, porque creo que sólo hay una posibilidad que es el cambio pacífico.

Desde entonces en su labor en el movimiento ha llevado a cabo múltiples acciones. En el plantón de 48 días que se realizó en Paseo de la Reforma en contra del fraude electoral en el año 2006 -en el cual acampó como muchos/as otros/as miles de personas incluido López Obrador- ella llevó el escenario durante todo ese tiempo, estuvo horas enteras hablando, coordinando a los artistas y gente que quería presentarse y hablar en la tarima que se instaló en el Zócalo. Las palabras de Jesusa versaban evidentemente sobre el fraude electoral, las noticias de última hora, pero también sobre el colonialismo y la historia de México entre otros, todo bajo su especial forma de decir las cosas de manera crítica, sagaz e irónica.

Jesusa ha fungido como coordinadora de brigadas en las movilizaciones contra la privatización del petróleo, en los festejos alternos del grito de independencia que realiza el gobierno legítimo de México el 15 de septiembre de cada año, en donde en alguna ocasión ha presentado performances, asimismo, se ha desempeñado como directora o conductora de escenario en los mítines, asambleas que se han realizado hasta la fecha.

La resistencia civil creativa se caracteriza por los elementos creativos que utiliza en sus acciones siempre pacíficas; en las que han elaborado canciones, videos y animaciones para difundir, por ejemplo, el

boicot hacia las empresas que impusieron a Felipe Calderón como presidente, en fin, bailes, música, parodias, pláticas y acciones son parte inherente de la resistencia creativa¹⁵².

Ésta comenzó el 18 de julio del 2006, día en el que Jesusa Rodríguez, junto con otros/as artistas, intelectuales y muchos/as otros/as ciudadanos/as tomaron simbólicamente el edificio del Consejo Coordinador Empresarial. En la resistencia han participado intelectuales como Elena Poniatowska, artistas como Regina Orozco, y otras más jóvenes como Julia Arnaut y Jimena Granados Alvarado por mencionar a algunas, sin embargo, la resistencia creativa está conformada por mujeres y hombres de varias edades, profesiones, labores, niveles socioeconómicos predominando las clases bajas y medias.

Hasta el momento, cada domingo la artista, junto con otros coordinadores, organiza reuniones con mujeres y hombres de la resistencia civil y los interesados que vayan pasando, en el Hemiciclo a Juárez en la Ciudad de México -a veces Jesusa está presente, otras no-. Parte de las dinámicas que realizan incluyen llevar a académicos/as, activistas y políticos de izquierda para que dialoguen directamente con la gente en la plaza pública sobre lo que está sucediendo en el país, así se abordan temas como la imposición, la represión, el saqueo, los medios de comunicación, la oligarquía, la discriminación, el racismo, el colonialismo, el clasismo, el imperialismo estadounidense, la intolerancia, la inequidad de género, la diversidad sexual y la necesidad de luchar, organizarse y llevar a cabo acciones de resistencia para cambiar el modelo neoliberal. Cabe remarcar que en el movimiento Jesusa frecuentemente realiza comentarios sobre la inequidad de género y cuestiona el sexismo que prevalece en la actualidad.

Otra de las formas de comunicación que establecen es a través de la página web de la resistencia en la que se encuentran documentos y registros de algunas de las acciones, así como el decálogo de la resistencia, en donde al final se lee: ¡Resistir no es aguantar, resistir es luchar, pero no con las armas estúpidas de la propiedad privada, ni con dogmas, ni con violencia!¹⁵³

¹⁵² La canción de Liliana Felipe *Nos tienen miedo, porque no tenemos miedo* ha servido no sólo como canción de lucha para la resistencia en México, también la han retomado en otros países de América Latina, por ejemplo, el movimiento de resistencia contra el golpe de Estado en Honduras en el año 2009.

¹⁵³ www.resistenciacreativa.org.mx

Asimismo, Jesusa y la resistencia han realizado protestas en plazas de Guadalajara, Edo. de México, Tijuana, Oaxaca, Puebla, entre otras, pronunciándose solidariamente a favor de otros movimientos y causas también.¹⁵⁴ En su labor, como mencioné, recurre frecuentemente a lenguajes del arte para la protesta social en las que, por ejemplo, sus personajes salen a la calle, sean éstos parodias de personalidades de la cultura popular mexicana como Pepe el Toro, u otros de la política nacional principalmente. El cabaret, la farsa política del teatro lo está realizando en la calle, en estos actos, intervienen personas que quizás nunca o pocas veces han asistido al teatro, que no saben la historia del performance o el happening pero participan en ellos de manera activa y consciente para denunciar y protestar contra la injusticia, la imposición y la desigualdad.¹⁵⁵

La resistencia no sólo protesta en las calles, también lleva a cabo acciones en centros comerciales, restaurantes, supermercados,¹⁵⁶ edificios, bancos que pertenecen o de los que son accionistas aquellos que se han beneficiado de las políticas neoliberales a costa de la pobreza de millones y que de hecho deciden quien gobierna en este país, con el objetivo preciso de incidir directamente en la vida de la gente, de denunciar y visibilizar el funcionamiento del poder económico y político en los espacios cotidianos.

Las y los resistentes irrumpen en esos sitios, realizan una acción y ahí mismo, leen un manifiesto con el cual precisan el por qué de su protesta en dicho lugar y exponen sus demandas.

Una de las acciones de la resistencia creativa que me parece más relevante consistió en realizar una visita turística al ostentoso centro comercial Santa Fe, una de las zonas más exclusivas de la Ciudad de

¹⁵⁴ Por ejemplo, con la campaña *Sin maíz no hay país*, en contra del ingreso de maíz transgénico a México, a favor del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), el caso Lidia Cacho, y a favor de los derechos humanos, los derechos laborales, el derecho a la información, así como a favor de la liberación de los y las presas/os políticas/os, de la despenalización del aborto, de las sociedades de convivencia y matrimonios entre personas del mismo sexo, del respeto a las identidades genéricas diversas, en contra de los femnicidios y de las empresas de telecomunicaciones en especial contra Televisa.

¹⁵⁵ Las personas sin ningún tipo de preparación actoral, también se han animado a interpretar obras de teatro callejero sobre la privatización del petróleo en el 2008 por ejemplo, además de elaborar mantas, carteles y demás.

¹⁵⁶ Varios de estos espacios están “prohibidos” para un gran sector de la población, tanto por no poseer los recursos para consumir en dichos establecimientos, como por un racismo y clasismo explícitos, bien se conocen casos de indígenas que son sacadas de centros comerciales o bien la intensificación de la vigilancia y persecución en los supermercados cuando ingresan personas morenas con ropas desgastadas que van a consumir, por lo tanto estas acciones de protesta en dichos espacios son una transgresión importante también en ese sentido y que por lo tanto intensifica la claridad de la protesta.

México, lugar en el que se percibe la abundancia de riqueza que posee un sector mínimo de la población en contraste con la miseria que abunda en el país.

Jesusa, micrófono en mano, junto con la actriz y cantante Regina Orozco, iba dando una visita guiada a las y los resistentes, varios/as de las cuales nunca habían asistido a ese tipo de lugares. Jesusa mencionaba la explotación de la gente que manufactura las prendas de vestir, la desigualdad social, el saqueo del país, el neocolonialismo estadounidense, los modelos occidentales de belleza, intercalando comentarios sobre referencias a pasajes históricos, las culturas indígenas, la injerencia en el proceso electoral de los dueños de las empresas que ahí se encuentran. En algunos momentos realizaban una especie de performance en el que a manera de inauguración, colocaban un listón rojo de plástico que tenía impresa la palabra “Peligro” -como aquellos que se utilizan para delimitar una zona de riesgo- cortaban o pegaban el listón en, por ejemplo, sucursales bancarias, emulando la campaña que realizaron en los medios de comunicación en la que se decía que López Obrador era un peligro para México; ellas en cambio enfatizaban que los bancos y demás empresas realmente sí son un peligro, por todo el saqueo y la explotación que generan.

Expresaban de manera pacífica que lo que querían era una distribución equitativa de la riqueza, acceso a la salud, a la cultura, a la educación, a la vivienda y respeto a su voto. Algunas personas resistentes iban disfrazadas de turistas, con pelucas, cámaras, shorts y minifaldas y actuaban como chicas “fresas” que decían: “no se azoten, somos pacíficos”, entre consignas y banderas. En esta acción el clasismo y la injusticia social fueron puestos en evidencia de manera contundente.

Otra de las acciones se llevó a cabo en Wal Mart, de manera sigilosa, la gente de la resistencia comenzó a llenar sus carritos del súper con los productos de las empresas que habían contribuido al fraude electoral y la campaña negra en contra de López Obrador, se reunieron en las cajas levantando y agitando los productos: papas Sabritas, Coca Cola, jugos Jumex, entre otros, gritaron consignas y el personal de seguridad cerró la tienda durante una hora, tiempo en el que continuaron con la protesta. Desacomodaron todos esos productos, y con ellos escribieron “voto por voto” y crearon líneas a manera de caminos en los pasillos del súper, a los que llamaron “caminitos del fraude”. Al final Jesusa leyó un manifiesto titulado

“Protesta contra Wal Mart” en el que hablaba de cómo Wal Mart no respeta los derechos humanos de los y las trabajadoras y sobre su injerencia en el proceso electoral apoyando abiertamente al candidato de la derecha, cuestión que constituye un delito electoral. Este tipo de acciones se realizaron ese mismo día a la misma hora en varios Wal Mart de la ciudad y posteriormente en los de otros estados del país.

En otra ocasión ingresaron en un *Sanborns*, cadena de restaurantes del empresario más rico de México Carlos Slim, quien había realizado ciertas declaraciones en las que afirmaba que la políticas le resultaban kafkianas, así como el plantón de Reforma, por lo tanto, emulando al personaje de *La Metamorfosis* de Franz Kafka, ingresaron pacíficamente al restaurante cientos de personas de la resistencia y Jesusa, con una cucaracha gigante elaborada con hule espuma. Jesusa con un megáfono y voz aguda hablaba sobre el cinismo con el que Slim, a quien nombró como una cucaracha ignorante, se había expresado en relación a la desigualdad social en México, también portaban una caricatura en dibujo grande de Felipe Calderón al cual zarandeaban entre varias personas en una manta, a esta acción le nombraron “El juego del pelele” mientras gritaban consignas, y hablaban de la injusticia social y la imposición, al final se retiraron lanzando algunas porras a los trabajadores de dicho espacio. Eso es algo que caracteriza sus acciones: nunca se dirigen en contra de los y las empleadas, sino de los dueños o de la empresa en sí.

Asimismo, en el año 2007 crearon un contra desfile en protesta al certamen de belleza *Miss Universo* que con el aval del gobierno de la Ciudad de México se realizó en el Auditorio Nacional. La resistencia creativa junto con varias organizaciones como Mexfam, CIMAC, Equidad de Género, SIPAM, Católicas por el Derecho a Decidir y GIRE organizaron un desfile en el hemiciclo, llamado, “Miss Realidades, pasarela de las más aborrecidas, no de las más bellas” en el que entre consignas como “¡ni fea, ni hermosa, la mujer no es una cosa!” también se pronunciaron en contra de la violencia hacia las mujeres y leyeron un comunicado repudiando ese tipo de certámenes.

Desde mi punto de vista, es posible ver en estas acciones elementos que podrían recordar al situacionismo, a un performance o a una instalación *in situ*, con la gran diferencia, y esto es realmente lo

trascendente, de que es una protesta social, no es un simple chiste intelectual o un evento artístico que plantea regresar a ser analizado bajo los paradigmas del arte.

Jesusa comenta que las acciones se planean entre varias personas, si bien la espontaneidad de la gente está presente en todas las acciones.

Somos todo un grupo de gentes que nos juntamos y además hay toda una logística de seguridad, de: qué vas a hacer si vas a tomar un edificio, bueno, qué implicaciones tiene, quién te va a apoyar, qué va a pasar y si te enfrentas ahí a la policía ¿cómo vas a reaccionar? ... Entonces, ¿cómo se planea? tú dices, a ver éticamente, ¿quién hizo el fraude? estos cabrones, los del Consejo Coordinador Empresarial fueron los más ojetes, bueno, pues vamos cerrarles su edificio como primera acción. Nunca en mi vida yo había tomado un edificio... Ahorita ya tenemos más ideas y además es muy teatral porque llegas, pones una escenografía, actúas un personaje, entonces, es montar un teatro, eso sí lo conocía, pero no ya frente a la realidad de un policía... Realmente la planeación es mucha en función de la estrategia y eso es desde todo el movimiento, el líder y el gobierno legítimo, todos pensando qué vamos a hacer, pero la acción pues va a ser también en ese momento, como una obra de teatro, puedes estar en el escenario y alguien te grita algo y tú tienes que responder y así va a ser.

Para Rodríguez la creatividad puede aportar elementos sumamente contundentes en los movimientos sociales,

Las marchas son importantes, los mítines son importantes pero ¿qué más?, a veces un acto de creatividad puede ser la diferencia para un movimiento de resistencia y puede ser el momento justo de inflexión para que las cosas cambien, entonces, ahí el arte juega un papel crucial, la audacia, y la creatividad, ese expandir que decía Margarite Yourcenar, ese pasarte de la línea entre lo que es legal y lo que es legítimo y dar el paso con un acto de creatividad. O como en Seattle que se enfrentaban a los policías pero tocando los tambores...

Para la artista el seguir dentro del teatro era ya como estar dando gritos en el desierto, ahora siente que toda su preparación como actriz y directora había sido para llegar a este momento de lucha, de contribuir en la transformación del país desde abajo con la gente organizándose en un movimiento político y social amplio. El teatro pasó a un segundo plano, y a diferencia de los movimientos de resistencia contra el neoliberalismo y la globalización capitalista imperialista que se dan en otras partes del mundo y en México,

por ejemplo con el zapatismo, que no pretenden la toma del poder y rechazan la política con mayúscula en un sentido más bien cercano al anarquismo, ella participa en un movimiento que sí busca tomar el poder del Estado aunque de manera pacífica, por la vía democrática a través de una revolución de las conciencias y de la organización desde abajo. En lo que sí existe una correspondencia con algunos de esos movimientos en contra del neoliberalismo y la globalización capitalista es el sentido de poner la creatividad a favor de la acción directa e incidir en la vida cotidiana y en la subjetividad de la gente con un objetivo preciso. Pero, lo que resulta relevante aquí, es entender cómo los recursos artísticos pueden ser una herramienta de lucha en la acción política directa para intentar transformar una situación social injusta, concientizar a través de la experiencia vivencial que se sale de lo cotidiano, que sorprende y cuestiona.

Jesusa reconoce una diferencia importante entre un acto de representación teatral y un acto de resistencia política social directa, si bien utiliza herramientas del teatro para realizarlas. Por ejemplo, es claro que para una actriz su cuerpo es su principal elemento de trabajo, de hecho para Jesusa el cuerpo lo es todo, es lo que es, lo único certero, ella celebra su cuerpo de mujer y le interesa la potencialidad del cuerpo desnudo en escena pues posee una carga política importante que puede ser sumamente transgresor dependiendo para qué y en dónde se presenta ese cuerpo. Poner el cuerpo desnudo o vestido en el escenario es ya un acto sumamente expuesto, sin embargo, evidentemente no es lo mismo ponerlo frente a la policía federal o frente al ejército,¹⁵⁷ poner el cuerpo como acto político radical en el que está en juego tu existencia misma es otra dimensión. Estas diferencias sustanciales se perciben en el pensamiento de Jesusa y en la importancia y diferencia que hace entre un acto de representación y lo real, el enfrentamiento real contra el poder en la calle.

Jesusa define el acto de resistir como trabajar sin prisa pero sin pausa, “esto es un trabajo lento de mucha paciencia y también de saber reaccionar velozmente, no puedes estar pasivo 30 años esperando a ver a qué horas, son 30 años de estar, de que en cualquier momento vas a tener que rebotar y reaccionar pero

¹⁵⁷ Entrevista con Jesusa Rodríguez realizada por Carolina Martínez, 2007.

tienes que encontrar la paz en ese estado de alerta.” La lucha de Jesusa es por la igualdad, ese es el tipo de transformación social que busca.

La igualdad, yo creo que eso es todo lo que a mí me interesa. Que haga cada quien lo que le dé la gana, que la vida privada sean todas las fantasías, depravaciones que tú quieras, pero que la vida pública sea igualitaria, que todos tengamos derecho a la educación, a la alimentación, que todo el mundo tenga los mismos derechos.

Así, Jesusa contribuye a transformar la realidad social de México, con una fuerte convicción. Su trabajo evidentemente es contrahegemónico, tanto en el que realiza en los teatros, en donde lleva a cabo arte crítico, como en su labor política creativa en el movimiento, en el cual realiza acciones sociales y políticas directas y pone en marcha herramientas del arte al servicio de una lucha por la refundación del país, a su vez, resulta evidente que se sale totalmente del sistema del arte, por todo ello considero que sería más preciso nombrar a esta práctica como arte activista radical.

Jesusa se acerca al feminismo de la igualdad valorando la diferencia. Es feminista y activista de izquierda sin importar si se es mujer u hombre, pues más allá de eso, para ella lo importante es la convicción, la ética a favor de la igualdad social, de la distribución equitativa de la riqueza y la libertad. Ella va contra cualquier tipo de discriminación y opresión.

Jesusa habla claramente con nombres y apellidos, señala culpables, posee una gran fuerza imaginativa y un bagaje cultural y político sumamente amplio. El quehacer de Jesusa es una lucha que empieza desde los escenarios pero que se extiende hacia la calle, hacia arriba y hacia abajo, construyendo una contrahegemonía, abajo con la gente organizándose en un movimiento político y social de izquierda a nivel nacional contra el neoliberalismo, que busca llegar al poder para refundar la República a través de una revolución de las conciencias en la que Jesusa participa de manera contundente.

CAPÍTULO V. Convergencias y divergencias: las artistas en conjunto

Las creadoras a las que me enfoco en esta investigación son diversas en cuanto al tipo de trayectoria, disciplina artística y edad, pues nacieron entre 1943 y 1975, sin embargo, comparten algunas cualidades. En principio, todas han vivido una parte de sus vidas antes del auge del modelo neoliberal en México, si pensamos que éste comenzó a tener sus efectos más notorios a partir de la administración de Salinas de Gortari en 1988.

Son mujeres mestizas de clase media o media alta, con estudios. En cuanto a su formación como artistas -aunque algunas poseen estudios en Ciencias de la Comunicación- la mayoría es más bien autodidacta o ha participado en cursos y diplomados, pero no estudió una carrera completa en una academia de arte a excepción de Barrios, Jesusa Rodríguez y Lourdes Lewis. Aunque tienen visiones distintas, comparten el interés por ejercer una labor artística política encausada a transformar tanto la concepción hegemónica del arte, como a la sociedad en la que están inmersas, siendo lo segundo lo más relevante en su quehacer.

A lo largo de la historia han existido diversos movimientos artísticos que no han dejado de insistir en la capacidad transformadora del arte como herramienta de lucha política, como comenta Cristina Hajar en relación a los grupos de los años setenta, en ese entonces esos artistas poseían "...una visión y una práctica distintas, una concepción de artista, de obra, de trabajo, de compromiso social, una actitud permanente de crítica y análisis frente a la realidad y al momento histórico, una necesidad de involucramiento útil, de función y servicio sociales, de participación activa."¹⁵⁸

Esto permanece como un interés de actualidad en el quehacer de estas artistas.

Sin embargo, a diferencia de lo que ha sucedido en otros momentos de la historia, por ejemplo, con los frentes o colectivos de artistas visuales que se generaron en México, sobre todo en el periodo de 1922 a los años setenta -como se aprecia en el compendio elaborado por Alberto Hajar (2007)-, en donde en general se

¹⁵⁸ Hajar, 2008, p. 17.

enfaticaba el carácter de la creación en grupo como posicionamiento en contra del arte burgués, y se publicaban manifiestos con el fin de lanzar una ofensiva contra el capitalismo de manera abierta y pública; en el trabajo que llevan a cabo estas creadoras, aunque se colectivicen las propuestas, está presente una clara autoría individual -sobre todo en M'artes-, y en relación al feminismo, a diferencia de aquellos posicionamientos que publicaba el colectivo *Polvo de Gallina Negra* en los años ochenta, la mayoría de estas creadoras llevan a cabo pronunciamientos claros, pero no son manifiestos como tal.

Ahora bien, partiendo de estas premisas me enfocaré en delimitar algunos ejes.

V.1 Arte hegemónico y el sector cultural: discriminaciones desde arriba y a la derecha

En principio, me parece que es posible afirmar que el arte hegemónico que perciben estas creadoras en la actualidad, como bien decían las feministas desde los años 70, sigue siendo un modelo basado en el arte alejado de los problemas sociales, producto de genialidades individuales, un arte que se quiere neutro, apolítico, reproductor de la lógica del arte por el arte, elaborado generalmente por un sujeto hombre.

Estas creadoras mencionan que en el arte hegemónico existe una franca oposición hacia cualquier expresión artística que defienda una postura política crítica con claridad y con intenciones de incidir en lo social -pues se le cataloga de arte panfletario o educativo de manera peyorativa-. Aunque, algunas también comentan que existe el interés por difundir desde las instituciones, sean públicas o privadas, arte crítico y público.

En general, las artistas detectan una nula política cultural en el país, y remarcan la incidencia del modelo neoliberal a través de los constantes recortes presupuestales a dicho sector (Ross, Barrios).

Algunas se refieren a una diferencia entre las políticas culturales de la derecha y las de la izquierda, la primera se distingue por la exclusión y frecuentemente por el rechazo hacia el arte crítico, y a cualquier propuesta que pretenda expandir los límites de las convenciones sociales y morales de la sociedad actual (Rodríguez) mientras que la segunda está dirigida a procurar el acceso a la creación para sectores pobres y difunde propuestas más diversas. Sin embargo, algunas creadoras no perciben diferencias sustanciales entre

los gobiernos de derecha o de izquierda en materia de cultura, para ellas existen personas con voluntad política o sin ella.

En cuanto a la privatización del sector, la profesionalización de los y las promotores/as culturales y la creación de Pymes, a excepción de Rodríguez y Ross, quienes se posicionan totalmente en contra de negociar la cultura con los empresarios e identifican esto como una política claramente neoliberal, encuentro que varias no están informadas o interesadas en el tema, así como ambivalencias en las posturas. Existe tanto un rechazo hacia que el Estado se haga cargo de la cultura, como a una demanda a éste de mayores recursos para el sector. Sin embargo, la mayoría converge en que el Estado debe facilitar recursos sin meterse en contenidos.

Asimismo, distinguen un acceso desigual a los bienes materiales y simbólicos para las mujeres en su sector laboral. Advierten la inequidad de género porque las mujeres creadoras, por el simple hecho de serlo, fuera de sus posiciones políticas, tienen menores posibilidades de difundir sus trabajos y de conseguir financiamientos; el caso más significativo de ello es, por ejemplo, el motivo por el cual surge el Colectivo M'artes: justamente para poder ganar espacios como mujeres artistas en Tijuana, pues el circuito del arte estaba dominado por hombres.

Todas coinciden en que existe esa discriminación pero algunas subrayan ciertas problemáticas. Ross, por ejemplo, menciona que en las relaciones de trabajo a veces va por delante el tener cuerpo de mujer antes que la propuesta, es decir, la mujer artista es reducida a un objeto sexual o como señala Barrios, el control -y el rechazo añadiría yo- del cuerpo femenino que se vive a través de la exigencia de tener que ser delgada en el caso del terreno de la actuación, o los roces y conflictos que se producen cuando las mujeres ejercen puestos de trabajo de un nivel jerárquico mayor, tradicionalmente ocupados por varones, con lo cual se enfrentan a un rechazo o trato discriminatorio, así mismo Barrios observa la inequidad y la exclusión en relación a la capacidad reproductiva específica de las mujeres, pues si se es madre se corre el riesgo de no ser contratada o requerida en proyectos. Lo cual, desde mi punto de vista, está relacionado con la vigencia

de la no legitimidad de tener cuerpo de mujer en esta sociedad aún hoy en día, pues éste es anulado o tratado como objeto sexual.

El sistema en sí se fundamenta en un modelo capitalista androcéntrico. La “liberación” de la mujer se ha dado a través de los ideales del capitalismo: el reconocimiento de la libertad individual y el emprendimiento, la feroz lucha por la competitividad, y -sin desconocer ni desvalorizar que la reivindicación de la mujer como sujeto individual es trascendente, sobre todo si tomamos en cuenta su papel tradicional al servicio de otros a costa de su dignidad humana, pues no se le reconocía (y todavía actualmente en muchos casos no se le reconoce) como un ser consciente, pensante, con poder de decisión sobre su propia vida y sobre los asuntos públicos- es claro, que persiste un modelo masculino en el sistema laboral, en el cual las mujeres tienen que deshacerse muchas veces de sus especificidades biológicas, abstenerse de ejercer la maternidad o, en ciertos casos, tomar píldoras para no menstruar. Así, lo que se reproduce es el mismo patrón en el que se invisibilizan o se rechazan los cuerpos de mujeres y en el que, evidentemente, no sólo el sexo y el género importan en quién hace arte y qué propuestas se difunden, sino también la procedencia étnica, la nacionalidad -pues claramente a nivel mundial se distribuyen más las propuestas de artistas originarios de países primer mundistas- y por supuesto la clase social. Al respecto me parece oportuno retomar algunas palabras de Griselda Pollock quien sostiene que

La discriminación es un síntoma de la sociedad liberal burguesa que se proclama a sí misma como de libertad e igualdad para todos, mientras que, no obstante, no permite el disfrute de la igualdad de derechos en virtud de sus constreñimientos estructurales, económica y socialmente (...) La discriminación visible no es más que el nervio expuesto, un punto revelado de contradicción entre los grupos social o sexualmente privilegiados o dominantes y aquellos oprimidos y explotados por ellos¹⁵⁹.

Si bien no estamos en los tiempos en los que las mujeres no podían estudiar en las academias de arte, y se han ido ganando espacios en todos los ámbitos, es la perspectiva hegemónica del feminismo liberal la que ha prevalecido, la cual no busca una modificación del sistema económico, político y social capitalista, sino

¹⁵⁹ Pollock, 2007, p. 65.

simplemente igualdad de oportunidades, mismas que tampoco se han alcanzado como se aprecia en el sector cultural, político o económico en México.

V.2 Arte contrahegemónico feminista

Ahora bien, retomando la concepción marxista en la que el arte forma parte de los procesos históricos y de que el producto artístico se genera en tres momentos fundamentales como son producción, difusión y consumo, hacer cualquier tipo de arte político crítico o activista, actualmente como se ha visto, no es sencillo en ninguna de sus fases y menos aún si se es mujer. Es posible afirmar que las políticas culturales actuales, la ideología hegemónica y la desigualdad de género son los principales factores que obstaculizan la generación de las prácticas que realizan estas artistas.

El arte feminista como vertiente del arte contrahegemónico no es bien aceptado por el *mainstream*, por lo tanto, se corre el riesgo de que al realizar abiertamente este tipo de propuestas, las artistas no consigan financiamientos o difusión para su trabajo, lo cual también está relacionado con el modelo económico desigual en el que se basa el capitalismo y con los grupos y la clase dominante que se encuentra en el poder.

Con conciencia de esto y a pesar de, la mayoría se asume como feminista de manera individual, Wolffer, Barrios, Castanedo, Lourdes Lewis, Rodríguez, Ross, es decir, hacen un arte feminista consciente, pero a diferencia de estas artistas, Castrejón y Lula Lewis no se asumen como tales, aún teniendo un conocimiento sobre el tema.

En esta investigación tomé la categoría de arte feminista derivada de lo que Bartra (2003) define como un arte feminista consciente y otro involuntario, no obstante, en estas dos creadoras percibo no una inconciencia sino un rechazo. Podría pensarse que el hecho de que es más difícil conseguir apoyos económicos o difundir el trabajo si una artista se asume como feminista, podría ser el motivo por el cual las artistas no se definen como tales, como menciona Wolffer. Sin embargo, me parece que en el caso de Castrejón este no autonombrarse se presenta en el sentido de Foucault, es decir, como explica María Inés García Canal:

(...) los sujetos combaten todo aquello que los ata a sí mismos y de esta manera lo somete a otros. Por lo que se lucha principalmente hoy es por refutar y *rechazar las formas de subjetividad impuestas* por la modernidad a los sujetos y que hacen de ellos sujetos en el sentido literal del término, sujetos, atados, amarrados a una identidad (social, nacional, de grupo o de clase) a la cual se vieron conminados a adherirse.¹⁶⁰

Pues Castrejón rechaza cualquier tipo de definición, de identidad o etiqueta y de postura comprometida con un movimiento específico. Lula Lewis también se rehúsa a nombrarse feminista pero a partir de su oposición a las contradicciones y a las luchas de poder que se dan entre las propias mujeres.

El tipo de feminismo al que se acerca cada una varía bastante, y en algunos casos es difícil saberlo con precisión, sin embargo, creo que las posiciones más claras son, el feminismo de la diferencia (Ross) el posestructuralista (Wolffer), y el feminismo de tintes marxistas (Barrios). Las demás, me parece, que se acercan a un feminismo ya sea radical como el de Castrejón, en el que le da mucho peso al patriarcado, o al liberal como Castanedo y su énfasis en la igualdad de oportunidades, por otro lado, Lula, Jesusa Rodríguez y Lourdes Lewis se aproximan al feminismo de la igualdad de derechos reconociendo la diferencia, pero es claro que sólo son aproximaciones a una u otra corriente feminista nada es tajante en ese sentido. En los casos de Castrejón y Lewis, aunque rechacen nombrarse como feministas, en su trabajo les interesa conscientemente denunciar y cuestionar las inequidades que viven las mujeres como grupo. Por lo tanto, creo que también llevan a cabo una práctica feminista en el arte a pesar de que no la defiendan abiertamente.

Así, el trabajo que elaboran estas artistas feministas implica una fuerte convicción, dadas las condiciones actuales de mercantilismo, en donde el apolitismo y el individualismo son promovidos como valores supremos. Por otro lado, para este grupo de creadoras la venta de obra no es su fin, por lo tanto no les interesa hacer concesiones para conseguir reconocimientos ni financiamientos, lo que las ha llevado a trabajar en diversas actividades, algunas dentro del campo cultural otras no, para conseguir sus ingresos. También en ocasiones han encontrado recursos para su trabajo en el ámbito del aparato cultural estatal

¹⁶⁰ García Canal, 2005, pp. 34-35.

(Wolffer y Ross y algunas artistas del colectivo Martes), o en organizaciones no gubernamentales (Barrios), así como en fundaciones internacionales y gobiernos de otros países para ciertos proyectos específicos (Ross, Rodríguez, Wolffer), y en su caso, de lo que paga el público por ver sus presentaciones (Rodríguez, Barrios).

Esta posibilidad de encontrar en el aparato cultural estatal no sólo de los gobiernos de izquierda sino también del gobierno federal el financiamiento de ciertos trabajos con contenidos feministas, me recuerda las palabras de Marcelo Expósito quien decía que no se debe considerar esta aceptación de las propuestas “críticas” como un designio desde arriba, sino que son producto también de diversas inconformidades y movimientos que surgen desde abajo en lo social.¹⁶¹ Sin embargo, considero que es necesario considerar que la difusión de las políticas de género que –aunque partieron del movimiento feminista- desde arriba se han implementado como imperativas para los gobiernos desde organismos internacionales, mismas que aunque muchas veces no se cumplan y con todas las críticas que se pueden realizar al respecto,¹⁶² han colaborado en abrir espacios para las mujeres.

Quizás se podría hablar de la institucionalización de ciertas propuestas de arte feminista, pero me pregunto si las instituciones culturales estatales federales ¿aceptarían financiar un proyecto que tenga como objetivo primario la denuncia hacia la derecha, hacia los partidos en el poder, hacia el sistema capitalista o hacia ciertas empresas que financian la cultura? Tomando en cuenta el proceso de la obra de Barrios, en la cual hay una puntual denuncia hacia ciertos personajes de la política y el mundo empresarial con nombre y apellido, es posible que no sea muy viable que se difundan estas propuestas, pues hay que recordar que de hecho, rechazaron su obra en el FONCA.

A pesar de ello, no hay que olvidar que, como se ha visto, persiste un rechazo hacia el arte feminista y en general hacia cualquier manifestación artística con posiciones claras que busquen incidir en lo social,

¹⁶¹ En Expósito, 2005.

¹⁶² Se han realizado críticas en el sentido de que es colaboracionista y que se pierde la radicalidad de las demandas feministas en razón de abrir espacios. O bien, recientemente se habla de la cooptación de varios de los Institutos de las mujeres en la República Mexicana como es el caso del Inmujeres Morelos, por mujeres de la derecha, lo cual es sumamente regresivo. Pero este no es el caso del Inmujeres DF.

aunado a que mientras más directas sean las posturas –con señalamientos precisos a personajes de la política, empresarios o instituciones- se enfrentan a intentos de censura o de plano al franco acoso.

Sin embargo, prácticamente todas¹⁶³ estas artistas llevan a cabo un arte contrahegemónico feminista, si bien sus prácticas son diversas ya que algunas se mueven más dentro de lo que he llamado arte crítico, y otras se desplazan hacia el arte activista o activista radical. Lo cual está relacionado con sus posiciones políticas, su formación, el medio en el que se han desarrollado y las relaciones que han establecido con los movimientos sociales.

V.2.1 Representaciones y temáticas: impugnación de los estereotipos de género, ironía, metáfora y denuncia

En cuanto a la representación, el arte autorreferencial o las resistencias microscópicas individuales basadas en la desconstrucción hermética de los textos, en la que como decía la teórica Jannet Wolf (2007) se privilegia la relación autor-texto y no consumidor/a-texto que caracteriza en general a la visión posmoderna del arte, se aleja bastante de lo que estas creadoras están planteando.

Las propuestas de estas mujeres actúan en dos frentes: desde el campo de la representación, es decir, hacen visibles y denuncian problemáticas sociales con la temática representada en distintos medios como pinturas, objetos, instalaciones, videos, performances reivindicando el derecho a tomar el poder de hablar desde sus experiencias y preocupaciones como mujeres y artistas, y aunado a ello como se ha visto, varias de ellas realizan una intervención directa en el plano social concreto.

En general, en sus obras toman elementos de la vida cotidiana que les resultan significativos, labores, objetos, espacios asignados a las mujeres y las prácticas sociales concretas. Asimismo, en ocasiones impugnan las representaciones hegemónicas que son difundidas por los medios de comunicación y la publicidad, retomando sus estrategias para cuestionar y evidenciar el sentido de las mismas, como se aprecia claramente en el caso de Wolffer.

¹⁶³ Me parece que la única que se sale de los parámetros que he manejado es Laura Castanedo.

Por otro lado, si bien existen diferencias en cuanto al nivel de claridad de las obras, considero que la mayoría de estas artistas manejan un arte que potencialmente le pueda hablar a cualquiera sin tener conocimiento de toda la historia del arte para comprender a qué se refiere, pues se está trabajando con problemas sociales y culturales concretos. El arte que parte de la vida, de la realidad social y que le interesa regresar a ella, tiene que tomar elementos cotidianos, sino se caería en el hermetismo. Es necesario mencionar también que cuando se utiliza la palabra hablada o escrita en las obras o acciones, la intención se torna más evidente, y esto sucede en las propuestas de todas las artistas. Quizá esto sea un elemento que muestra una diferencia relevante entre el trabajo de las actrices y el de las artistas visuales que no utilizan o utilizan poco la palabra.

Los temas de sus trabajos versan en torno a la crítica a los papeles de las mujeres como objetos sexuales o como amas de casa, sujetos pasivos al servicio del hombre, así como a la violencia simbólica y física ejercida contra las mismas, sobre todo en relación a los feminicidios en Ciudad Juárez. También se denuncia la explotación de las trabajadoras por el sistema capitalista como en el trabajo de Barrios, o como en el caso de Rodríguez quien utiliza una serie amplia de recursos para impugnar a través de la parodia las construcciones de género, al sistema político y económico y sus representaciones hegemónicas. O bien, a algunas les interesa revalorizar las actividades y técnicas tradicionales que realizan las mujeres y cambiarles el sentido pasivo, cursi, que tradicionalmente se les dan como asociación a lo femenino y construir crítica y un lenguaje propio a partir de ello (Martes).

Como se ha visto las problemáticas de género que abordan en su trabajo son ligadas frecuentemente a otros problemas sociales como la explotación, la pobreza o el colonialismo. La crítica al neoliberalismo se observa de manera más evidente en Rodríguez y Barrios, no así en el caso de M´artes pues dentro de la heterogeneidad de sus integrantes hay posturas disímiles en cuanto a esto, como es el caso de Castanedo. En el caso de Wolffer, hay una conciencia de ello pero no es lo primordial.

Por otro lado, la metáfora, la poética pero con señalamientos precisos (Ross) y la difusión de información a través de representaciones, es algo relevante en su creación (Barrios, Rodríguez, Wolffer)

La experiencia y el poner el cuerpo como acto político también es frecuente tanto en las acciones de Wolffer, Rodríguez, Ross, Barrios como en la de Lula Lewis. La cualidad que tiene el performance de presentar y dialogar directamente en un momento específico con los participantes/observadores es relevante para entender la práctica de estas mujeres, pues muchas veces es a través de la experiencia vivencial que pretenden sensibilizar a la gente sobre los problemas que abordan. Como comenta Araceli Barbosa “...el *performance* rompe con la relación “actor/espectador”, al involucrar al sujeto con el proceso creativo de la obra y propiciar así una actitud más reflexiva de la problemática expuesta”.¹⁶⁴

De manera frecuente las artistas utilizan el cuerpo femenino¹⁶⁵ como metáfora para remitirse justamente a la opresión y al colonialismo en la actualidad (Wolffer, Castrejón) a la explotación (Barrios) o a la energía creadora femenina ligada a la simbología indígena y desde ahí posicionarse en contra del capitalismo (Ross). El cuerpo es planteado en la representación como un espacio de resistencia y de denuncia hacia los modelos, las formas de control y de explotación en el sistema capitalista actual.

Por otro lado, aunque todas participan en los espacios asignados al arte, hay diferencias graduales y sustanciales, el Colectivo M´artes por ejemplo, trabaja en esos espacios de legitimación y muy pocas veces han querido salir del mismo, de hecho, se juntaron para tomar estos espacios, no la calle. Wolffer utiliza ambos para realizar su trabajo en función a lo que ella considera que sería más contundente dependiendo de la obra y su intención, Ross por su parte, trabaja fundamentalmente en el espacio público pero de vez en cuando regresa al museo o galería, al igual que Barrios quien se dirige al público de las obreras en sus colonias o afuera de las maquilas, o bien de las organizaciones pero también se presentan en teatros y foros universitarios, Jesusa continúa presentándose en teatros pero su quehacer en los últimos años ha estado enfocado principalmente hacia el campo de la acción política directa. Esto tiene correspondencia con la

¹⁶⁴ Barbosa, 2008, p. 133.

¹⁶⁵ Varias se presentan, actúan con su cuerpo de mujeres, ponen el cuerpo. En concordancia con la tradición feminista, estas creadoras ejercen su derecho a la auto representación, se reapropian del cuerpo femenino. En general para estas artistas el cuerpo es algo dado, algo natural y lo celebran, lo que critican son las construcciones estereotipadas de género y cómo este cuerpo es violentado, explotado, transformado y controlado en la sociedad. Wolffer es la única que ve claramente al cuerpo como una construcción cultural totalmente, al sexo incluso.

diversidad de públicos a los que se dirigen, ya sea un público especializado en arte o que gusta de éste, normalmente de clases medias y altas, o bien, un público amplio que no frecuenta estos espacios y que está dado por el azar o también a un sector de la población en específico.

V.2.2 Acciones sociales y políticas directas

Como decía Lippard, existe una diferencia entre el o la artista político/a, que aborda en sus trabajos de manera irónica o crítica problemas sociales y el o la artista activista, que asumía un rol testimonial y activo frente a las contradicciones y conflictos generados por el sistema.¹⁶⁶ Considero que en este universo de estudio podría hablarse de un continuum de arte contrahegemónico feminista en el que se perciben distintos tonos e intensidades y que tiene en común el hecho de que todas las artistas realizan arte crítico, pues hacen visibles y denuncian problemáticas sociales por medio del tema representado, dentro de espacios convencionales de exhibición artísticos. Por otro lado, algunas obras quizá se quedan en una frontera entre las dos subcategorías que he manejado: arte crítico y arte activista, de ahí el que pueda nombrarse como continuum, sin embargo, también se encuentran diferencias sumamente notables y justamente las subcategorías me ayudan a visibilizarlas.

Las artistas del Colectivo M'artes actúan dentro del campo del arte, realizando sólo arte crítico. Ross y Wolffer se desplazan de éste hacia el arte activista, ya que buscan incidir en la problemática social que buscan transformar, llevando a cabo acciones sociales directas y se dirigen a un público más amplio.

En el caso de Wolffer esto se puede ver claramente en sus intervenciones urbanas en anuncios espectaculares con la campaña *Soy Totalmente de Hierro*, así como en todo el proceso del trabajo que realiza con las mujeres del refugio en las que incluye acciones públicas y una intervención en la red de transporte público para denunciar la violencia contra las mujeres. Y en el de Ross mediante los procesos de arte comunitario que lleva a cabo, o bien, en su obra ¡Ya basta!

¹⁶⁶ Lippard citada por Anna María Guasch, 2000, p. 473.

En los caso de estas dos artistas resultan interesantes los límites que tocan con su trabajo al implementar como decía López Cuenca "...tácticas artísticas con fines no-artísticos y tácticas no-artísticas con fines de redefinición de las prácticas artísticas".¹⁶⁷ Sus prácticas políticas-creativas se vuelven intervenciones concretas en el campo social, de manera tal que puedan incidir en colaborar directamente en la prevención, el auxilio, la denuncia o la acción. No se trata ya de sólo representar problemáticas sociales, pues realizan acciones específicas para problemáticas concretas como decía Parreño (2006) En ello también convergen Barrios y Rodríguez reconociendo las diferentes estrategias e intenciones que cada una de ellas maneja.

Las acciones sociales y políticas directas de Barrios y Rodríguez a diferencia de las de Ross y Wolffer, se encuentran dentro de movimientos mixtos de izquierda. Barrios utiliza el teatro performático de una forma concientizadora en el movimiento a favor de los derechos humanos y laborales de las y los trabajadores de maquila, llevando a cabo funciones en las propias colonias en donde viven las obreras y afuera de las maquiladoras. Y en el caso de la práctica de Rodríguez en el movimiento lopezobradorista, se trata de elementos artísticos para la protesta social, cuyo objetivo es colaborar con un movimiento que busca llegar a ser gobierno para lograr la refundación de la República. Estas acciones no se realizan nunca en un teatro, en una galería o en un museo, ni siquiera se encuentran dentro del campo de la crítica, promotores o festivales del arte, por lo tanto, para ver estas diferencias, después del análisis de todas las entrevistas, me pareció más preciso nombrar a esta práctica como arte activista radical.

En estos dos casos se muestra de manera sumamente clara lo que José María Parreño menciona como la contundencia de poner la creatividad a trabajar en favor de los movimientos que buscan transformar una realidad social injusta, en donde se destaca de manera especialmente contundente lo que realiza Jesusa Rodríguez con la resistencia civil creativa.

Ahora bien, resulta interesante que a pesar de la convicción de las artistas, el miedo a ser catalogada como artista panfletaria está presente en casi todas estas creadoras, -remarcando la excepción de Jesusa a

¹⁶⁷ López Cuenca, 2004, p. 143.

quien el tema no le interesa en lo absoluto-, y subrayan la diferencia entre un arte con contenidos sociales críticos y un arte panfleto que es demasiado simple y directo. En un momento histórico en el que se difunde la idea de que cualquier búsqueda hacia un cambio social comprometido es vista como extemporánea no es de sorprendernos que esto suceda.

Las propuestas que llevan a cabo estas mujeres se diferencian categóricamente de ciertos tipos de arte público o comunitario que son frecuentemente apoyados por las instituciones privadas o públicas, en las que en ocasiones, la acción o pieza artística reproduce justamente lo que supuestamente dice cuestionar. Pienso en el caso de Santiago Sierra (1966), artista español que reside en la Ciudad de México, quien tatuó a varias personas en la espalda con una línea continua por algunos pesos, o aquella obra en la que decidió ver cuánto aguantaba una persona encerrada en un caja de cartón, igual por una suma de dinero, en medio de un sol intenso. O bien, la acción que realizó en el año 2000, para la cual contrató a un limpiador de calzado de 11 años, de los que se arrastran por el suelo en los vagones del metro y sacuden con un trapo el polvo de los zapatos de los pasajeros para conseguir dinero. La obra de Sierra consistió en llevarlo a la inauguración de una exposición de fotografía en una galería de la Ciudad de México y mientras la gente disfrutaba del cóctel, este niño les limpiaba sus zapatos, esa fue la pieza... una suerte de ready made de una situación social terrible convertida en "arte". ¿Denuncia o reproducción? claro es que está reproduciendo: la ética brilla por su ausencia.

Asimismo, algunas de las seudo intervenciones "críticas" con contenidos sociales quedan en un nivel de abstracción en el cual la gente que transita y vive en dichos espacios no posee los elementos para comprender de qué trata eso que aparece en sus colonias y, por lo tanto, también reproduce la lógica del arte por el arte. Si bien, como decía Juan Acha (1979), una obra no puede ser juzgada por el nivel de aceptación masiva que posea, si el objetivo principal es colaborar con la transformación social la obra debe ser clara. En el caso de las intervenciones y acciones en espacios públicos resulta especialmente importante diferenciar el tipo de objetivos e intenciones que motivan a los y las artistas a trabajar en esos lugares. De hecho, no todo arte público, ni toda acción social directa, es contrahegemónica en sí misma.

Ross, Wolffer, Rodriguez y Barrios trabajan con comunidades o con obreras o en espacios públicos, pero con una intención clara de usar el arte como herramienta para señalar, cuestionar y denunciar, o bien para generar procesos colaborativos de empoderamiento, incentivar procesos de lucha, de organización, con una postura política crítica y una voluntad de transformación social, no para realizar un juego artístico hermético que nadie comprenderá -salvo los conocedores del arte- o reproducir las injusticias que critican.

Asimismo, algunas de estas creadoras toman espacios generalmente destinados a la iniciativa privada y los convierten en espacios públicos de protesta y de denuncia para develar y actuar contra el poder; espacios que son estratégicos para el funcionamiento del modelo capitalista neoliberal como son los espacios publicitarios (Wolffer) o con acciones de protesta puntuales como en el caso de Jesusa y la resistencia en los supermercados, empresas y plazas comerciales.

Por otro lado, es posible afirmar que una especie de investigación acción, activista desde su quehacer artístico resulta contundente. Ellas, conviven, investigan, intervienen, difunden y regresan a sus sujetos protagonistas, que cabe mencionar, son mujeres que forman parte de sectores oprimidos, bastante vulnerados o silenciados. Establecen una relación de solidaridad con las mujeres explotadas, discriminadas o violentadas: obreras, indígenas y mujeres en refugios de violencia respectivamente.

V. 3 Movimientos sociales e identidad

A partir de lo que las artistas expresaron en las entrevistas, resulta claro que algunas de ellas hablan reiteradamente de la identidad (Ross, Lula Lewis, Barrios), pues sus propuestas parten de una reflexión de lo social desde su experiencia. La identidad para ellas me parece que es importante porque habla de cómo se conciben, de lo que son, de su contexto, de su historia, de su forma de interpretar el mundo, desde dónde se posicionan políticamente, pues si bien consideran que la identidad es cambiante, maleable, relacional también sostienen que parte de ciertas raíces. Es claro que una parte importante en su creación es su identidad sexo genérica como mujeres. Así como, el sentido de pertenencia a un país, lo cual favorece la resistencia a la homogenización cultural global, al saqueo y en general a la explotación neocolonial.

Las artistas se paran en una línea y desde ahí construyen su trabajo ¿Quién soy, qué somos los mexicanos/as, las mujeres? ¿Qué estoy diciendo y a quiénes me dirijo? ¿Desde dónde lo digo? Son preguntas que se encuentran dentro de sus preocupaciones.

Estas artistas muestran una conciencia de su identidad como mujeres y de la desigualdad jerárquica de género que viven como grupo social. Así, a partir de concebirse como pertenecientes a ese colectivo, establecen lazos de solidaridad y actúan en consecuencia. Podría afirmarse que una base común de las artistas de este universo de estudio es que se saben y se conciben como mujeres, y ello está relacionado con su práctica feminista en el arte, por lo tanto, es posible sostener que es un factor que posibilita acciones solidarias con mujeres de otras clases sociales y que se enfrentan a otras problemáticas, pues no todas las mujeres viven la opresión, la explotación o la violencia de la misma forma ni en el mismo grado, aunque es un hecho que el sexismo nos afecta a todas.

Por consiguiente, es posible detectar que si no hay mínimos identificados como compartidos sea por conciencia histórica, por posición dentro de un sistema social, mundial, económico, por condición sexo genérica, me parece que sería casi imposible tomar una posición política de cualquier índole. A partir de ello, la identidad es parte de una toma de conciencia y es un factor que puede favorecer un proceso de movilización.

Algunas también hablan de frontera, tanto de fronteras reales territoriales del Estado-Nación, de colonización, de la gran colonia, de primer y tercer mundo, de fronteras forjadas a hierro, como de fronteras conceptuales en cuanto a su labor. En relación a esto se preguntan: lo que hago ¿es arte o es activismo? ¿Para dónde me quiero y me puedo mover?

Las alianzas que varias de ellas han establecido con movimientos sociales y organizaciones afines a su pensamiento son importantes en la manera de concebir y de difundir su trabajo. Como se ha visto, algunas participan activamente en movimientos como son los casos de Jesusa Rodríguez y Barrios. Otras sólo simpatizan con los movimientos en defensa de los derechos humanos, con el feminismo o con el zapatismo y el movimiento lopezobradorista. Por otro lado, se podría decir que todas al realizar arte feminista de manera

consciente están indirectamente en el movimiento feminista realizando activismo, de una manera no militante, aunque en el caso de Wolffer se muestra una mayor cercanía con redes feministas, por lo tanto tal vez sería un caso en el que podría decirse que está inserto en el movimiento de manera más directa.

Ahora bien, a diferencia de lo que decía Mayer en relación con las artistas performanceras de los noventas, en cuanto a que: “Ninguna de ellas se mete con lo personal ni insertan su obra en movimientos políticos más amplios. Muchas artistas jóvenes están trabajando temas políticos, pero quizá por desconfianza hacia los políticos y la política trabajan de manera independiente (...) quizá se han contagiado del individualismo desbordado que caracteriza nuestros tiempos y utilizan el arte para obtener sus 15 minutos de fama.”¹⁶⁸

Estas creadoras -y de eso estoy convencida- no están trabajando por la fama, realmente están intentando colaborar en una transformación social por distintas vías, y es claro que algunas de ellas sí insertan sus prácticas en movimientos sociales y políticos. Pero también es cierto que, como se ha visto, varias de estas artistas prefieren mantenerse independientes del campo de la política y no se comprometen con movimientos más amplios, quizás ello tenga que ver, en parte, tanto con la corrupción, la falta de democracia y el pragmatismo que domina en las instituciones políticas mexicanas, como con la predominancia de una ideología que plantea un rechazo hacia el Estado, y que incluye la deslegitimación de éste como referente para la organización social y política, lo cual da pie al auge de la búsqueda de las autonomías y a los cambios enfocados en lo micro social o sólo personales, alejándose de la idea de involucrarse en procesos de organización que se planteen como uno de sus objetivos la toma del poder del Estado y su transformación profunda.

McCaughan (2008) sostiene, retomando a Melucci y su teoría sobre los llamados nuevos movimientos sociales -dentro de los que se ubica el feminismo- los cuales se enfocan en reivindicaciones posmaterialistas basados en el reconocimiento de identidades colectivas, que el arte posee un potencial relevante en la acción colectiva, ya que colabora de manera importante en generar nuevas construcciones de sentido, pues genera

¹⁶⁸ Mayer, 2003, p. 76.

posicionamientos políticos que reafirman al grupo o que simplemente dislocan las representaciones hegemónicas de género, de raza, de nación, sin remitirse necesariamente al campo de la política con mayúscula.

Creo que es necesario tomar en cuenta que las acciones artísticas que realizan las creadoras son también importantes para la visibilización de los movimientos sociales en el contexto de la censura, estigmatización y las trasgiversaciones que llevan a cabo los medios masivos de comunicación en nuestro país.

Además, algunas de estas artistas van más allá, pues intentan con su labor cuestionar y visibilizar las desigualdades económicas estructurales actuales, es decir las condiciones materiales. Por lo tanto, si bien la identidad y la batalla de las representaciones es importante, es claro que algunas de estas artistas, partiendo de su identidad como mujeres y posicionándose desde una postura feminista, rebasan estos ámbitos y deciden incidir con su trabajo en acciones sociales concretas y participar en movimientos mixtos que luchan contra la injusticia social y económica que padece la mayoría de la población.

El estar más cerca de los movimientos influye en cómo se nombran y posicionan a sí mismas, mientras más cercanas están, su labor se sale cada vez más de los espacios del arte y les interesa (o pueden) incidir de manera más directa en lo concreto de lo social. La labor que llevan a cabo todas estas mujeres está relacionada con las problemáticas que se viven actualmente y con los movimientos que visibilizan y denuncian estas condiciones injustas y que luchan para transformarlas. En correspondencia a ello, resulta pertinente retomar las palabras de Sholette quien delimita que "...lo que ninguna práctica artística (...) jamás podrá hacer por sí sola es avanzar de un acto de representación comprometida, o incluso desde hábiles momentos de intervención táctica, hacia la esfera política directa sin la existencia de un movimiento social más amplio."¹⁶⁹

En cuanto al movimiento feminista, la relación de las creadoras con las redes de ONGs, instituciones públicas como el *Inmujeres DF* o las instancias académicas como el *PUEG*, además de la presencia de

¹⁶⁹ Sholette, 2007, p. 118.

ciertas/os artistas, historiadoras/es o críticos/as de arte con consciencia de las desigualdades jerárquicas de género o abiertamente feministas, colaboran en fomentar estas prácticas y en generar una transformación, lo cual se asemeja un poco a lo que decía Lippard: crear redes, centros educativos, “espacios de exposición, publicaciones y asociaciones feministas que permitan a las mujeres artistas llegar al público en general, pero desde la defensa de unos valores radicalmente diferentes de los del *establishment* artístico. Se trata de trabajar desde afuera del sistema, pero sin perder de vista la necesidad de infiltrarse y socavar constantemente las bases de ese mismo sistema”.¹⁷⁰

Actualmente se han generado algunos avances al respecto que han favorecido la difusión y el diálogo entre mujeres como se muestra en los casos de Wolffer y Barrios principalmente, en ese sentido la organización *Semillas* ha fungido un papel importante con la iniciativa del *Museo de Mujeres Artistas Mexicanas* y el financiamiento de proyectos como el de Barrios.

V.4 Otro mundo posible y necesario

La transformación social que buscan las artistas va desde los micro poderes en el caso de Wolffer hasta la colaboración en fomentar procesos de organización y de lucha más amplios para la transformación del sistema político, económico, y social actual, como en el caso de Rodríguez.

Algunas de estas creadoras hablan de resistencia, resistir al capitalismo duro, al neoliberalismo, a la censura, al individualismo, al mercantilismo; refutar la manera hegemónica de hacer arte, resistir los modelos impuestos y el control del cuerpo, evidentemente su resistencia no es sinónimo de aguantar sino de luchar.

La mayoría de estas artistas pretende, como el efecto mariposa del que habla Ross, incidir con su trabajo a través de la poesía y de los lenguajes metafóricos, de la experiencia vivencial artística con señalamientos claros en generar conciencia, cuestionar la forma de pensar, proponer otras ideas y crear cambios pequeños pero profundos como decía Barrios.

¹⁷⁰ Citada por Mayayo, 2003, p. 102.

Por otro lado, en todas estas artistas se aprecia una idea, aunque ciertamente no muy definida, sobre la utopía que se encuentra en su pensamiento y que guía su acción, en la cual -en algunos casos de manera más evidente- no sólo se lucha por el reconocimiento y la emancipación de las mujeres como grupo o contra la inequidad de género, sino por un cambio más amplio en el que está presente una conciencia clara de la explotación y opresión de las mayorías a nivel sistema capitalista, y del neocolonialismo estadounidense, sobre todo en Rodríguez, Barrios y Ross.

El objetivo último de todas, al parecer, es colaborar en la generación de otro mundo a través de sus prácticas artísticas. Si trato de conjuntar sus posiciones, sería uno menos individualista, sin injusticia social, sin discriminación, sin tanta violencia y represión, igualitario, sin pobreza, sin racismo, sin soldados, sin explotación, sin fronteras, sin transnacionales, con equidad entre hombres y mujeres, con respeto a los derechos humanos, lleno de creatividad y expresiones artísticas diversas. Me parece curioso que aunque se hable de igualdad ninguna menciona la palabra socialismo, y prácticamente nadie define el sistema al cual se quisiera aspirar con claridad, tan sólo se esbozan los elementos que lo constituirían. Quizás esto se relaciona con el pensamiento único que permea en la actualidad -y de manera notoria en nuestro país- en donde la palabra socialismo está prácticamente vetada.

Para finalizar, quisiera decir que considero factible hablar de la colaboración de todas estas artistas en la construcción de una contrahegemonía, como decía Gramsci, ya que se toma en cuenta la importancia de la acción de los sujetos para cuestionar las condiciones de vida existentes, con el fin de contribuir a la toma de conciencia y crear una nueva cultura que finalmente propicie las condiciones para la toma del poder y el cambio de sistema. Pues como se ha visto, se llevan a cabo alianzas solidarias entre estas creadoras con las mujeres y hombres de los grupos que tienen en común ser parte de la clase explotada, oprimida, o bien, con mujeres violentadas. Asimismo, están presentes relaciones solidarias con instituciones políticas estatales de izquierda, ONGs, feministas académicas y simpatías o pertenencia directa -como en el caso de Jesusa- con movimientos de izquierda a nivel nacional que buscan un cambio del sistema económico, político, social y

cultural neoliberal, aunque hay que resaltar que el lopezobradorismo es el único -de estos movimientos a los que hacen referencia las creadoras- que busca la toma del poder estatal.

CONCLUSIONES

En esta investigación me propuse responder a los siguientes interrogantes: cuáles son las prácticas artísticas contrahegemónicas que han llevado a cabo las artistas feministas Lorena Wolffer, Elizabeth Ross, Inti Barrios, Jesusa Rodríguez y las integrantes del Colectivo M'artes en México en el periodo que va del año 2000 al 2009 para colaborar en una transformación social, así como qué ideas, posiciones políticas, formaciones y motivos delimitan sus prácticas y cuáles son los factores que obstaculizan y posibilitan el arte contrahegemónico que realizan.

Las prácticas que ejercen las artistas feministas que colaboraron en este estudio, dentro de lo que he concebido como un continuum de arte contrahegemónico en el que existen gradientes, distintos tonos e intensidades son: arte crítico, arte activista y arte activista radical.

Una de las estrategias que la mayoría de ellas comparte es el incidir en el espacio cotidiano, a través de la experiencia vivencial, optan por la toma del espacio público y en algunos casos intervienen espacios destinados a la iniciativa privada y los convierten en espacios públicos de protesta. Además, varias de las artistas trabajan con sectores específicos de la población especialmente vulnerados como son: mujeres indígenas, obreras, mujeres violentadas y niñas/os.

El tipo de práctica que decide y que puede realizar cada artista se relaciona con la formación que tienen, sus posiciones políticas, el tipo de transformación que buscan, el estado de los movimientos y su vínculo con los mismos. El estar en contacto con realidades más opresivas que las suyas, también es un factor que incide en su quehacer. Ellas poseen una posición política de izquierda y en general buscan una sociedad más igualitaria. A través de su trabajo intentan sacudir conciencias, denunciar el orden social injusto en el que vivimos y en algunos casos ayudar a generar procesos de organización más amplios y, sólo en uno de ellos colaborar en una organización que se plantea la toma del Estado.

Asimismo, encuentro que la identidad es un factor importante que favorece el tener una posición política frente a la opresión y al neocolonialismo, así como para llevar a cabo acciones solidarias entre las

mujeres y evidentemente se relaciona con su actuar feminista. Pero en general, resaltan de manera categórica, los movimientos sociales y políticos como posibilitadores del arte contrahegemónico.

Como se evidencia, el feminismo como movimiento social y político ha incidido en sus vidas y en sus prácticas artísticas, pues, la mayoría de ellas realiza un arte feminista de manera consciente, aunque, algunas rechazan nombrarse a sí mismas como tales. Además, la radicalización de las propuestas de las artistas está relacionada con las alianzas que han logrado establecer y/o con su participación en organizaciones y movimientos tanto feministas como en otros más amplios de izquierda que luchan contra el neoliberalismo y que buscan un cambio macro social a nivel nacional. También, en varios casos es posible detectar que las instituciones y espacios que ha ganado la izquierda en el Estado, la presencia de ciertas personas dedicadas a la creación, la investigación o la difusión del arte con consciencia de las desigualdades de género, o abiertamente feministas, así como el contacto con organizaciones feministas, de derechos humanos u otras, nacionales e internacionales, contribuyen a que las artistas logren conseguir recursos y difundir sus obras, alejándose de los paradigmas hegemónicos del arte.

Si nos situamos en el contexto mundial, me parece que habrá que reconocer que los movimientos que se han llevado a cabo en otras partes del mundo en contra de la globalización neoliberal, los Foros Sociales Mundiales y los procesos de la izquierda en algunos países de Latinoamérica, como Venezuela y Bolivia, han despertado esperanzas renovadas en cuanto a la posibilidad de construir otro mundo, posible y necesario, cuestionando al pensamiento único y sus discursos sobre el fin de la historia. En México, las desigualdades y la inconformidad social que engendra este sistema ha propiciado el surgimiento y la continuación de movimientos de izquierda, entre los que resaltan el zapatismo y el lopezobradorismo, mismos que han forjado procesos importantes de politización en la sociedad, y han logrado visibilizar principalmente las injusticias de etnia y de clase, así como la manera en que funciona el poder político y económico en México. Estos procesos sociopolíticos juegan un papel notable en el interés de las artistas por participar en lo social, como lo hacen algunas de estas creadoras.

Y aunque la mayoría de las artistas se mueve en el campo de lo político, y algunas de ellas no insertan sus prácticas en movimientos sociales, y desconfían de la política con mayúscula para lograr la transformación social, varias son simpatizantes feministas de dichos movimientos. Es decir, los movimientos sociales afectan las subjetividades de las artistas. De esta manera, se abren posibilidades de acción aún en los casos en los que las creadoras no se vinculen de manera estrecha con los mismos como por ejemplo, en el caso del Colectivo M'artes o de Elizabeth Ross.

Es posible afirmar que realizar tanto arte político crítico, como activista y más todavía activista radical en la actualidad no es nada sencillo. Hoy en día el sector cultural se basa en un modelo “apolítico” y privatizador permeado por el pensamiento único como ideología hegemónica que estigmatiza cualquier postura política a favor de un cambio de sistema. En este contexto el arte es concebido como una mercancía de élite o medio de entretenimiento sujeto su rentabilidad económica. Por lo tanto, el arte que busca incidir en lo social con una postura política crítica clara encuentra menores posibilidades para su producción, difusión y consumo, cuando no se enfrenta al intento de censura o al franco acoso, aunque es necesario mencionar que algunas de estas artistas han alcanzado conseguir financiamientos del aparato cultural estatal federal o local. No obstante, es posible afirmar que, como bien sostenían teóricos marxistas como Juan Acha, la clase y los grupos dominantes merman las producciones que buscan incidir en lo social y propiciar la toma de conciencia de las opresiones y la explotación que genera el sistema capitalista, ahora en su fase neoliberal, lo cual se ha agravado en México con la llegada de la derecha al poder, como lo constatan el grupo de creadoras que colaboraron en este estudio. Aunado a ello hasta el momento, los movimientos de izquierda no se encuentran articulados y padecen de manera frecuente el acoso, la represión policiaca y la censura o estigmatización de los medios de comunicación.

Asimismo, sostengo que las cosas se ponen aun más complicadas si se es mujer, ya que la desigualdad jerárquica de género persiste en todos los ámbitos de la vida social, política y económica, y por consiguiente, también en el sector cultural artístico, misma que se refleja en la dificultad que tienen las artistas, independientemente de sus posiciones políticas, para financiar y difundir su trabajo, además de que en

algunos casos se enfrentan al rechazo hacia su capacidad reproductiva específica. En ese sentido, ciertas artistas proponen algunas ideas para lograr que el sector cultural sea más equitativo, plantean que sería deseable impulsar políticas de paridad y crear fondos destinados para las mujeres artistas, así como exigir derechos laborales y sociales para los y las creadores/as. La desigualdad de género que persiste en la sociedad también se percibe en las producciones de las artistas, pues ellas justamente están impugnando la subordinación, los roles estereotipados asignados a las mujeres y la violencia que se ejerce en contra de las mismas como grupo social.

Por otro lado, es preciso mencionar que el arte crítico aquel que dirige sus cuestionamientos por medio de la temática representada cuyo campo de acción está dentro del sistema del arte, se está moviendo en un espacio importante que se busca transformar y, por supuesto, que es en sí una acción y una intervención. Considero relevante que haya posiciones críticas en todos los campos, para visibilizar las problemáticas a las que nos enfrentamos y quizá también de esa manera se logre incentivar a otras y otros artistas a inmiscuirse más en lo que sucede en su sociedad. Como bien lo muestra el caso de M'artes o la iniciativa del *Museo de Mujeres Artistas Mexicanas*, el juntarse para ir abriendo espacios para las mujeres en los circuitos del arte, se nos presenta todavía como una necesidad impostergable.

Pienso que la lucha debe darse en todos los frentes, tanto en la impugnación de las representaciones estereotipadas que normalizan y así colaboran en la reproducción de las injusticias sociales y económicas, pasando por la denuncia o el cuestionamiento de problemáticas sociales en cuanto a la temática representada, como a través de llevar a cabo acciones sociales y políticas directas. Pero tomando en cuenta el momento histórico actual, considero que es preciso ser cautelosas aún como artistas en no caer en estar “demasiado ocupadas(os) analizando las imágenes que se proyectaban en la pared para advertir que habían vendido hasta la pared misma”.¹⁷¹ Por ello, desde mi punto de vista, hoy en día las acciones sociales y políticas directas resultan especialmente necesarias en un país como el nuestro, de hecho, considero que el arte activista y radical son las prácticas contrahegemónicas más eficaces para contribuir a una transformación social, ya que

¹⁷¹ Klein, 2001, p. 161.

logran llegar a públicos más amplios, no sólo visibilizan las injusticias sino que intentan incidir en ellas directamente.

Aunado a ello, me parece espacialmente trascendente una política feminista que establezca alianzas solidarias con los hombres y movimientos que están buscando una transformación económica, social y política, que favorecería los procesos de emancipación de todas y todos.

Dentro de esa lógica destaca de manera especial el trabajo que realizan Inti Barrios y Jesusa Rodríguez pues su activismo creativo se encuentra vinculado directamente en movimientos sociales más amplios e incide no sólo en la causa de las mujeres, sino en la franca denuncia de un sistema económico y político aberrante que crea condiciones de vida sumamente injustas. Sus casos logran delinear algunas posibilidades concretas de articulación entre los movimientos mixtos de izquierda y el feminismo.

Es posible percibir cómo el participar en un movimiento de izquierda que no tiene como principal objetivo las reivindicaciones feministas, colabora en la toma de conciencia de las mujeres sobre las opresiones de las que son objeto como grupo social y también, se alcanza a observar que la participación de mujeres feministas en movimientos más amplios de izquierda favorece la visibilización, la discusión y la denuncia de las problemáticas de género en los movimientos.

Ahora bien, considero que el arte activista radical es el que se enfrenta con condiciones menos favorables para su generación en la actualidad, ya que el compromiso que implica el poner el arte a favor del cambio social como máxima, inmerso en un movimiento social y político que busca refundar la República, y que se aleja de los circuitos del arte, se contrapone en demasía a la idea del arte por el arte que prima en el campo, al individualismo, a la difusión del ser apolítico que está en boga, y a la deslegitimación del Estado como referente para la transformación social.

Como menciona Samir Amin, tradicionalmente, antes de la posguerra en el mundo "...la vida y las luchas políticas se desarrollaban en el marco de Estados políticos cuya legitimidad no se cuestionaba (podía cuestionarse la de un gobierno pero no la del Estado)"¹⁷² en cambio, ahora el Estado ha perdido legitimidad.

¹⁷² Amin, 2003, p. 191. Sin embargo, habría que señalar que el anarquismo siempre ha estado en contra del Estado.

Asimismo, Amin sostiene que actualmente: “Hay una estrategia política global de la gestión mundial. El objetivo de esta estrategia apunta a la máxima disgregación de las potenciales fuerzas antisistema mediante el apoyo a la fragmentación de las formas estatales de organización de la sociedad. (En donde)...la utilización y hasta la manipulación de las reivindicaciones de identidad son bienvenidas.”¹⁷³

Por lo tanto, desde mi perspectiva una impugnación radical al sistema económico, político, social y cultural neoliberal, implica no sólo la batalla de las ideas y las representaciones, la organización, y el cambio desde abajo, sino también tener como uno de los objetivos la toma del poder del Estado, y es también por eso que considero a dicha práctica político-creativa activista como radical, pues es una herramienta que colabora con ese sentido de lucha.

Y consciente de que la relación entre la izquierda mixta y partidaria con el feminismo ha sido cuando menos tensa, creo que sería necesario trabajar con mayor ahínco en la construcción de un núcleo común que en su articulación permita acciones compartidas contundentes en contra de un modelo económico y político que perjudica a la mayoría de la población y al planeta en su conjunto.

Resulta evidente que mis aseveraciones parten de una posición política en la que preponero la solidaridad de las luchas a favor de un cambio en el sistema económico y político pues, desde mi punto de vista, ningún tipo de equidad real podrá alcanzarse en un sistema capitalista y menos aún en su modalidad neoliberal. Si bien en la actualidad lamentablemente, tal vez ni siquiera es posible divisar a lo lejos el poder llegar a construir un Estado socialista y plural en nuestro país, sería un gran avance el dar pasos firmes hacia una sociedad más igualitaria.

Por otro lado, pienso que en esta investigación quizás hubiera sido pertinente para contrastar visiones, intenciones y prácticas, el entrevistar a artistas, funcionarios/as, maestros/as, promotores/as culturales, gestores/as, directores/as de instituciones artísticas que comparten la visión hegemónica que prevalece en el campo del arte, no obstante, ellos ya tienen bastantes espacios para hacer oír sus voces, por lo cual preferí enfocarme sólo en estas creadoras. Sin embargo, para futuros estudios sería interesante conocer directamente

¹⁷³ *Ibidem*, pp. 191-192.

las experiencias de quienes han visto las obras o participado en las acciones, ya que en esta investigación me dirigí sólo a la visión de las productoras.

Aún así, considero que existen elementos con los cuales es posible afirmar que el arte contrahegemónico, aquel que tiene una posición política crítica clara sea a nivel de representación o mediante la acción social y política directa es una herramienta de lucha que, al menos en México, colabora en denunciar un orden social injusto, impugnar las representaciones hegemónicas y visibilizar a los movimientos sociales y sus reivindicaciones. De esta manera, todas estas artistas y sus prácticas son parte de, y participan en la construcción de una contrahegemonía, la cual, como afirmó Gramsci, es crucial para lograr una transformación de largo aliento y tomar el poder del Estado. El trabajo de estas artistas feministas, aunque desde posiciones y estrategias distintas, contribuye en propiciar una toma de conciencia y en algunos casos colabora en fomentar procesos de organización que tal vez posibiliten en un futuro, esperemos no muy lejano, el cambio social, político y económico a nivel nacional que muchas/os buscamos.

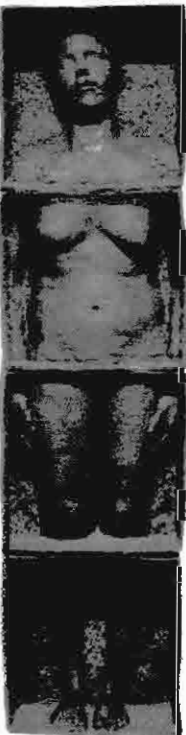
ANEXOS I: Imágenes



Lula Lewis
Haz la cuenta y date cuenta
 Mixta, 2005
 Foto: David Williams.



Lourdes Lewis
La novia desvestida
 Instalación, 1998
 Foto: archivo de la artista.



Carmela Castrejón
Encubada,
 de la serie "Encajonadas"
 Adobe, 2007
 Foto: archivo de la artista.



Lula Lewis
 Mixta, 2005.
 Foto: archivo de la artista.



ELIZABETH ROSS y 5 CÉLULA



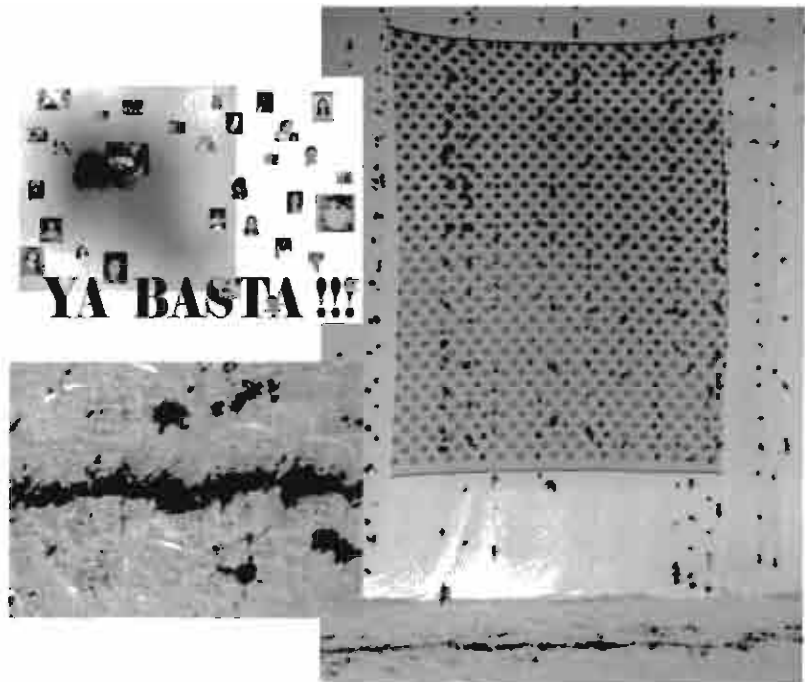
Y seguirán naciendo... porque la muerte es mentira
Acción realizada en la Plaza de Mayo
Buenos Aires, Argentina, 2007
Foto: archivo de la artista.



Las cartas, Florinda
Nómada, las mujeres se mueven
2008-09
Foto: archivo de la artista.



Madre de agua
Cerámica, 2004
Foto: archivo de la artista.



¡Ya basta!
Instalación ofrenda
Krems, Austria, 2006.
Fotos: archivo de la artista.



INTI BARRIOS y LAS COSTURERAS DE SUEÑOS



Foto: archivo de las artistas.



Foto: archivo de las artistas.



Foto: archivo de las artistas.

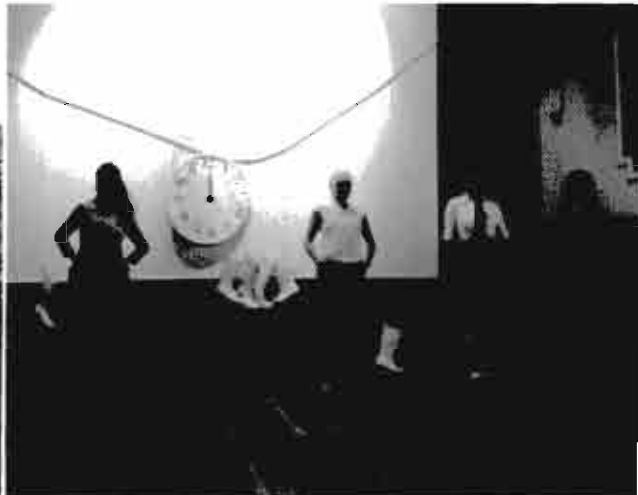


Foto: Citalli Cruz, La Jornada.



JESUSA RODRÍGUEZ Y LA RESISTENCIA CIVIL CREATIVA



**Protesta Centro Comercial Santa Fe
México, D.F., 2006**
Foto: María Meléndez Parada, La Jornada.



**Miss Realidades
2007**
Foto: Marco Peláez



**Parodia a Carlos Salinas de Gortari
2006**
Foto: Mará Luisa Severino, La Jornada.



**Jesusa disfrazada de mujer conservadora
en Guadalajara, Jal., 2008**
Movimiento en Defensa del Petróleo
Foto: Arturo Campos Cedillo, La Jornada.

II. Síntesis curricular de las artistas y/o colectivos

Colectivo M'artes, *Mujeres en las artes* (Tijuana, Baja California, 1997) en este colectivo han participado artistas como Lourdes Lewis, Lula Lewis, Mely Barragán, Irma Sofia Poeter, Tania Candiani, Silvia Galindo, Rosa Osuna, Gabriela Escarceaga, Mónica y Melissa Arreola, Lidice Figueroa, Carmela Castrejón y Laura Castanedo, entre otras. Cada una de ellas posee una trayectoria artística personal, sin embargo, como grupo han organizado las siguientes exhibiciones: *La casa* que se llevó a cabo en el CECUT en 1997, en ese mismo año presentaron *El alma*, en la Casa de cultura de Baja California, en 1998 *Mujeres a la 8va*, en la Esquina Bodegas Ensenada B.C., en 1999 muestran *Zona libre de tortura*, en la Galería de la ciudad de Tijuana, B.C. Para el año 2000 organizan *Imágenes para el más allá*, en el ICBM Tijuana, B.C, en el 2001 *Tapetes 01*, en el CECUT, en el 2002 *Manualidades*, en la UABC, Tijuana, B.C., en 2005 presentan *Muertas globales*, en Pasillos del Arte, Televisa, B.C. para el 2006 *Tapetes 02*, en el CECUT y en 2007 *Jala-das, Instalación gráfica*, en el espacio cultural *El sótano de Rita*, Tijuana, B.C. posteriormente en el año 2007 con motivo del 10º aniversario del colectivo exhiben *Mi tema*, en el Vestibulo del Museo de las Bajas Californias, Tijuana, B.C., finalmente en el 2008 participan en un proyecto con el Museo de Mujeres Artistas Mexicanas. Sitio recomendable:
<http://colectivomartes.blogspot.com>

Lorena Wolffer (México D.F, 1971) su obra ha sido presentada en diversos foros y museos de México, Francia, Estados Unidos, Hungría, República Checa, Canadá y España, entre otros. En el año 2007 es becada por el Sistema Nacional de Creadores de Arte, FONCA, en 1999 recibe la beca del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, FONCA, asimismo, en 1998 es acreedora de la Beca del Zellerbach Foundation for the Arts, San Francisco, California, EUA y en 1992 recibe el Primer Premio, Mes del Performance, del Museo Universitario del Chopo, México DF., México. Además de ello, Lorena Wolffer ha realizado varias curadurías e impartido diversos talleres y cursos de performance; por otro lado, ha trabajado en radio y televisión como conductora, co-guionista y co-creadora en proyectos con la UNAM, el IPN, el IMER y la SEP. Wolffer cuenta también con una amplia trayectoria en promoción cultural, en 2004-2007 fue asesora de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, es co-fundadora y fue directora de Ex-Teresa Arte Alternativo del INBA (1994-1996). Ha sido jurado de las becas Artes por todas partes (Secretaría de Cultura, 2005); el Programa de estímulos a la creación, difusión, investigación y formación artística y cultural (Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Morelos, 2002) y Jóvenes Creadores en la categoría de Medios Alternativos (FONCA, 1997-1999); y del festival Performagia (Museo Universitario del Chopo, 2003) forma parte del consejo consultivo del Museo de Mujeres Artistas Mexicanas (virtual)

fundado en el año 2008 por Lucero González de la organización, *Sociedad Mexicana Pro Derechos de la Mujer, Semillas A.C.* Sitio recomendable: www.lorenawolfffer.net

Elizabeth Ross (México D.F, 1954) su obra se ha exhibido en diversos países tales como México, Argentina, Cuba, Venezuela, Estados Unidos, Alemania, Noruega, entre otros. Ha sido seleccionada en la I Bienal Olga Costa de Pintura y Escultura (1998), en la II Bienal de Arte en Cerámica, Monterrey, así como en el II Encuentro Internacional de Mujeres en el Arte, México DF (2002). También ha realizado residencias artísticas en Macedonia (2010), Noruega (2009), España (2004), entre otras. En el 2006 fue becaria por el Gobierno de la Baja Austria, para realizar obra con el tema de los feminicidios en Ciudad Juárez. En el año 2007 funda y dirige en Morelia, Michoacán el colectivo 5célula, *arte y comunidad*, “por un arte sin conservadores” conformado por Erika Durán, Martha González, Marta Rial, Lenin Fajardo, Alonso y Amadís Ross y Cristina Fernández entre otros-as, asimismo su consejo de asesores está integrado por diversas personalidades entre las que destacan Gustavo Pérez y Carlos Blas Galindo. Elizabeth ha sido creadora y/o coordinadora de proyectos como *Identidades: Encuentro Internacional de Artistas Independientes* y también ha coordinando en Morelia, Michoacán el SELAI, la Semana Latinoamericana de Arte Independiente. En 2008 realiza acciones artístico-participativas en el centro de la ciudad de Morelia, financiadas por la Secretaría Michoacana de la Mujer. En el año 2008-09 crea el proyecto *Nómada: las mujeres se mueven*, proyecto global sobre mujeres y migración, BCN, Gijón, Stavanger, Stuttgart, Boston, Morelia. Ha colaborado en organismos estatales para la participación ciudadana en Michoacán e impartido cursos de investigación y práctica del feminismo, sacralidad femenina, mitología y autoestima. Asimismo, participó en dos talleres de empoderamiento para la mujer indígena y campesina del Instituto Michoacano de la Mujer, con Jesusa Rodríguez y su equipo. Sitio recomendable: www.5celula.org

Inti Barrios (Tehuacán, Puebla, 1975) es licenciada en Comunicación por la Universidad Iberoamericana plantel Puebla, asimismo, es egresada de la carrera en actuación de la escuela Casa Azul Artes Escénicas Argos (2002-2005) ha participado en más de 25 obras tales como *La guarda Cuidadosa* (2006) *Terror y Miserias del Tercer Reich* (dirigida por Enrique Singer), *Romeo y Julieta* (dirigida por Jorge Ávalos), y recientemente en la obra *Podrías llamarme Antígona* (dirigida por Gabriela Ynclán, 2009) puesta en escena apoyada por el Inmujeres, DF que trata sobre las mujeres viudas en la mina *Pasta de conchos* y las injusticias que ahí se han sufrido. Barrios es cofundadora junto con Iván González, actor y director teatral, del colectivo de teatro *Proyecto Dos*, al cual pertenece el colectivo escénico de mujeres *Costureras de sueños* fundado por Barrios en el año 2006, ambos actualmente están relacionados con *Tepalcates producciones* asociación civil formada por escritoras, actores y directores/as de teatro, del cual Barrios

también es co-fundadora. Es directora, autora, guionista y actriz de la obra *Monólogos de la Maquila. Ensamble escénico de historias azules* (2006). Esta obra se ha presentado en diversos estados del país, tanto en espacios públicos, como en los foros Contigo América, Teatro la Capilla, Festival de la *Digna rabia* 2008, *Festival barroquísimo Puebla* 2009 y en países como Nicaragua y el Salvador. *Monólogos de la maquila* es un proyecto autogestivo que desde el 2007 ha sido financiado por la Organización civil *Sociedad Mexicana Pro Derechos de la Mujer, Semillas AC*. Asimismo, Barrios se ha dedicado al trabajo con organizaciones no gubernamentales de derechos humanos, indígenas, campesinos, migrantes y obreros/as, así como al guionismo en radio y ha impartido cursos de teatro, voz y expresión corporal. Sitio recomendable: [http:// monologosdelamaquilaunahistoriaazul.blogspot.com](http://monologosdelamaquilaunahistoriaazul.blogspot.com)

Jesusa Rodríguez (México, D.F, 1955) estudió en el CECUT de la UNAM (1971). Entre los reconocimientos que ha recibido se encuentran el premio a la mejor actriz por *Concilio de Amor* en el Festival de las Américas, Montreal, Canadá (1989), la beca Gugenheim (1990) la beca *Arts and Humanities* de la fundación *Rokefeller* (1994-1997) y en el año 2000 recibió junto con Liliana Felipe -destacada compositora, pianista y cantante- el premio *Obie Award* otorgado por el periódico *Voice de New York*. Rodríguez ha llevado a cabo múltiples puestas en escena a nivel nacional e internacional tanto de cabaret político como adaptaciones de obras de autores como Shakespeare o Margueritte Yourcenar. Jesusa y Liliana Felipe han fundado algunos espacios de teatro independiente en la Ciudad de México como *El fracaso* (1980) y posteriormente *El Habito-La Capilla* (1990-2005) en ese recinto Jesusa dirigió más de 300 puestas en escena. Algunas de las obras que montó, actuó y dirigió en ese entonces son *Juicio a Salinas, Víctimas del pecado neoliberal y el derecho de abortar, La Coatlicue y La Malinche* por mencionar algunas. Asimismo destacan obras como *Sor Juana en Almoloya* (1994), *Strip Tease de Sor Juana* (2003) y recientemente *Primero sueño* (2008) y *Diálogos entre Darwin y Dios* (2009). También creó y formó parte de colectivos de teatro, como *Grupo Divas A.C.*, (1998) y la *Compañía de Comedia Mexicana La chinga* (1997). Es colaboradora, junto con Liliana Felipe, en la publicación *Debate feminista*. Asimismo, ha impartido cursos de teatro en lugares como el FARO de oriente en el DF dirigido a jóvenes con bajos recursos, y desde el año 2001 al 2004 realizó un taller junto con Liliana de creatividad y empoderamiento para mujeres indígenas y campesinas en diversos estados del país. Desde el año 2006 participa en el movimiento lopezobradorista como dirigente voluntaria de la Resistencia civil creativa. Sitio recomendable: www.resistenciacreativa.org.mx

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica*, México, Ed. FCE, 1979, 323 pp.
- Aguilar Zinser, Luz Emilia. "El ciudadano y el arte" en *Nexos*, vol. XXVIII, núm. 345, México, septiembre 2006.
- Alario, Teresa. "Mujer y Arte" en Ana González y Carlos Lomas (coords). *Mujer y educación, educar para la igualdad, educar desde la diferencia*, Barcelona, Ed. Graó, 2002, pp.77-93.
- Alcázar, Josefina. "Mujeres y performance, el cuerpo como soporte", Pronencia para el congreso Latin American Studies Association, Washington DC, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, México, septiembre, 2001,
<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/AlcazarJosefina.pdf>
- Alzate, Gastón. "La disidencia política: Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe" en *Teatro de Cabaret: Imaginarios Disidentes*, Irvine, Ed. Gestos, 2002.
- Amador Tello, Judith. "El caso de Vela, una cortina de humo", *Proceso*, México, 2 de Marzo 2008, en www.foromexicanodelacultura.org
- "Retroceso, ceder al PAN la Comisión de Cultura" en *Proceso*, núm. 1718, México, 4 de octubre 2009.
- Amin, Samir. *Más allá del capitalismo senil. Por un siglo XXI no norteamericano*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 2003, 293 pp.
- y François Houtart (eds.). *Globalización de las resistencias. El estado de las luchas 2003*, Barcelona, Ed. Icaria, 2003, 371 pp.
- Arce, Yissel. "Tensiones de la nación: exploración desde las artes visuales, Narraciones de la nación: aproximaciones a las propuestas estéticas de Fernando Alvim y Antonio Olé", en Raymundo Mier (comp.), *2º Congreso Internacional de Comunicación y Política*, Posgrado en Comunicación y Política México, UAM Xochimilco, 2005. pp. 86-97
- Arizpe, Lourdes y Guiomar Alonso. "Cultura, comercio y globalización" en Daniel Mato (comp.) *Cultura, política y sociedad: perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Ed. CLACSO, 2005 pp.107-126.
- Barbosa, Araceli. *Arte feminista en los ochenta en México, una perspectiva de género*, México, Ed. Casa Juan Pueblos/UAEM, 2008, 175 pp.
- "La cultura feminista y las artes visuales en México" en *Inventio*, núm. 2, 2005, pp.77-83,
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2540844>
- "El discurso de género en las artes visuales, una nueva expresión de la cultura femenina", *Triple jornada*, núm. 31, México, 5 marzo 2001.
- Bartra, Eli. *Frida Kahlo, mujer, ideología y arte*, Barcelona, Ed. Icaria, 3ª edición, 2003, 117 pp.

- y otras. *El feminismo en México, ayer y hoy*, México, Ed. UAM, Colección Molinos de Viento, núm. 130, 2ª edición, 2002, 125 pp.
- , "Perfil de Jesusa Rodríguez" en *Topodrilo*, México, septiembre- noviembre 1997, pp. 77-78.
- Benjamín, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos*, Buenos Aires, Ed. Taurus, 1989. pp. 17-57.
- Brito, Sara. "México está que arte", 27 diciembre 2006, www.cnnexpansion.com
- Caponi, Orietta. "Política y cultura en Antonio Gramsci", en *Poliética*, año. I, núm. 2, Caracas, 2008, pp. 28-34. www.polietica.com.ve/polietica2/politica_cultura.pdf
- Contreras, Javier. "Reforma del Estado y crisis política en México" en Ana Alicia Solís de Alba y otros (coords.) *Reformas estructurales, crisis de gobernabilidad y ascenso de los movimientos sociales*, México, UAM Iztapalapa, 2008, pp. 133-148.
- de Ávila, José Juan y Juan Solís. "Gana diversidad cultural en la UNESCO", *El Universal*, México, 21 octubre 2005.
- de Miguel, Ana. "Feminismos" en Celia Amorós (dir), *10 palabras clave sobre mujer*, Estella, Ed. Verbo Divino, 1995, pp. 217-255.
- Debroise, Olivier y otros. *Catálogo: La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, MUCA CU, México, Ed. UNAM, 2007, 469 pp.
- del Valle, Teresa (coord.). "Marco teórico y metodología", en Teresa del Valle (coord.) *Modelos emergentes en los sistemas y relaciones de género*, Madrid, Ed. Narcea, 2002, pp.19-48.
- Delgado, Álvaro. "La 'intelligentsia' panista" en *Proceso*, núm. 1583, México, 4 marzo 2007.
- Dietz, Mary. "Las discusiones actuales de la teoría feminista" en *Debate feminista*, año 16, vol. 32, México, octubre 2005, pp. 179-211.
- Dubiel, Helmut. *¿Qué es el neoconservadurismo?*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1993, 149 pp.
- Echeverría, Bolívar (comp). *La americanización de la modernidad*, México, Ed. Era/Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 2008, pp. 17-49.
- Eder, Rita. "Las mujeres artistas en México" en *fem*, vol. IX, núm. 33, México, 1984, pp.7-11.
- Estefanía, Joaquín. *Contra el pensamiento único*, Madrid, Ed. Taurus, 2ª edición, 2000, 474 pp.
- Espinosa, Gisela. *Cuatro vertientes del feminismo en México. Diversidad y cruce de caminos*, México, Ed. UAM, 2009, 314 pp.
- Expósito, Marcelo. "Arte: la imaginación política radical", Introducción, en *Brumaria, prácticas estéticas artísticas y políticas*, "La imaginación radical", vol. 5, Madrid, verano 2005, <http://eipcp.net/transversal/0106/brumaria/es>

- Fajardo Fajardo, Carlos. "Estetización de la cultura", 31 agosto 2006, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/estetiz.html>
- Flores Castillo, Eduardo. "Arte en el borde: derecho a la memoria y políticas de la imagen en el arte de América Latina". Ponencia para el coloquio *Arte Hoy en América Latina*, Bogotá Colombia, 6 mayo 2005. www.geocities.com/xabo_jubaa
- Foster, Hal y otros. *La posmodernidad*, México, Ed. Kairos, 1988, 238 pp.
- "Reconfiguraciones: lo político en el arte" en Paloma Blanco, Marcelo Expósito y otros. *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, pp. 95-124.
- García Canclini, Néstor y Carlos Juan Moneta (coords.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, México, Ed. Grijalbo, 1999, 398 pp.
- y Ernesto Piedras Feria. *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, México, Ed. S.XXI, IBERO, FLACSO, 2006, 128 pp.
- García Canal, María Inés. *Foucault y el poder*, México, Ed. UAM-X, 2005, 110 pp.
- Garduño, Blanca y José Antonio Rodríguez. *52 mujeres en el arte mexicano: una visión social y de género*, México, Ed. SEDESOL: CONACULTA: INAH, 2005, 141 pp.
- Giménez, Gilberto. "Materiales para una teoría de las identidades sociales", Instituto de investigaciones Sociales, UNAM, docentes2.uacj.mx/museodigital/.../teoria_identidad_gimenez.pdf pp. 1-25.
- González Rosas, Blanca. "Arte, mercado, instituciones" en *Proceso*, núm. 1643, México, 27 abril 2008.
- Guasch, Anna María. *El arte último del siglo XX, del posmodernismo a lo multicultural*, Madrid, Ed. Alianza Editorial, 2000, 597 pp.
- Harding, Sandra. "¿Existe un método feminista?" en Eli Bartra (comp.), *Debates en torno a una metodología feminista*, México, Ed. UAM-X/UNAM PUEG, 2ª edición, 2002, pp. 9-33.
- Hijar Serrano, Alberto. *Frentes coaliciones y talleres. Grupos visuales en el México del siglo XX*. México, Ed. CONACULTA/Juan Pueblos, 2007, 543 pp.
- Hijar, Cristina. *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, México, Ed. UAM-X/CONACULTA, 2008, pp. 10-23.
- Hopenhayn, Martín. "Integrarse o subordinarse. Nuevos cruces entre política y cultura", en Daniel Mato (comp.) *Cultura, política y sociedad: perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Ed. CLACSO, 2005, pp.17-40.
- Jameson, Frederic. *El Posmodernismo o lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Ed. Paidós, 1991, 128 pp.

- Jiménez, Lucina. *Políticas culturales en transición: retos y escenarios de la gestión cultural en México*, México, Ed. CONACULTA, 2006, 274 pp.
- Juanes, Jorge. *Más allá del arte conceptual*, México, Ed. CONACULTA, 2002, 85 pp.
- Klein, Naomi. *No logo*, Barcelona, Ed. Paidós, 2001, pp.19-28, 141-161.
- Lamas, Marta. "Feminismo y americanización. La hegemonía académica de *gender*", en Bolívar Echeverría (comp.) *La americanización de la modernidad*, Ediciones Era/Centro de Investigaciones sobre América del Norte, México, 2008, pp. 215-241.
- Lara, Magali. "Un comentario sobre el arte y las mujeres" en *fem*, vol. IX, núm. 33, México, 1984, pp. 33-34.
- Lau Ana. "El nuevo movimiento feminista mexicano a finales de milenio" en Eli Bartra, y otras. *El feminismo en México, ayer y hoy*, México, Ed. UAM, Colección Molinos de Viento, núm. 130, 2ª edición, 2002, pp. 12-41.
- Lippard, R. Lucy. "Some propaganda for propaganda" en Hilary Robinson, *Visibly Female, Feminism and Art today an Anthology*, Nueva York, Ed. Universe Books, 1988, pp. 184-194.
- Longoni, Ana. "Vanguardia y revolución ideas-fuerza en el arte argentino 60/70" en *Brumaria, prácticas artísticas, estéticas y políticas. "Arte y revolución"*, vol.8, Madrid, primavera 2007, pp. 60-77.
- López Cuenca, Alberto. "Resistirse y morir. El arte mexicano contemporáneo como espectáculo" en *Resistencia: Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte contemporáneo*, México, Ed. PAC, Isabel Dueñas, enero 2004, pp. 137-144.
- Marchan Fiz, Simon. *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Ed. Akal, 7ª edición, 1997, 482 pp.
- Martínez, Carolina. Entrevista con Jesusa Rodríguez, Barcelona, marzo 2007, <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=73>
- Marx, Carlos y Federico Engels. *Obras escogidas*. Moscú, Ed. Progreso, 1976, 831 pp.
- Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Ed. Cátedra, 2003, 291 pp.
- Mayer, Mónica. "Un breve testimonio sobre los ires y venires del arte feminista en México durante la última década del siglo XX y la primera del XXI" en *Debate feminista*, año 20, vol.40, México, 2009. pp. 191-205.
- *Rosa Chillante. Mujeres y Performance en México*, México, Ed. Conaculta/Pinto mi raya, 2003, 90 pp.
- "Propuesta para un arte feminista en México" en *fem*, vol. IX, núm. 33, México, 1984, pp.12-15.
- "Clase, género y arte. Que no las veamos no quiere decir que no estén" en *Primer Coloquio Arte y Género*, México, Ed. INMUJERES, 2002, pp. 85- 91.

- McCaughan, Edward. "Gender, Sexuality, and Nation in the Art of Mexican Social Movements", en *Nepantla: Views from South*, vol. 3, Issue. 1, 2002, pp. 99-143, <http://muse.jhu.edu/journals/nepantla/v003/3.1mccaughan.html>
- "Navegando pelo labirinto do silêncio: artistas feministas no México" en *Revista Estudos Feministas*, vol.11, núm. 1, Santa Catarina, Brasil, junio 2003, http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2003000100006&script=sci_arttext
- *Vital Signs: The Art of Social Movements in Mexico and Aztlán*, Manuscrito, 2008, 250 pp.
- Méndez. E y R. Garduño. "Aprueban dictamen en favor del derecho a la cultura", *La Jornada*, México, 11 de septiembre 2008.
- Michaud, Yves. "Arte y política: resistencia y recuperación", en *Resistencia: Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte contemporáneo*, México, Ed. PAC, Isabel Dueñas, enero 2004, pp.59-68.
- Millan López, Paola Giovanna y Araceli Paez Linarez. "Políticas culturales en el sexenio de Vicente Fox Quezada: Diagnostico del programa Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA, perteneciente al Programa Nacional de Cultura 2000-2006", tesis de licenciatura, México, Licenciatura en Política y Gestión Social, UAM Xochimilco, 2007.
- Mohanty, Chandra. "De vuelta a Bajo los ojos de Occidente: la solidaridad feminista a través de las luchas anticapitalistas" en Liliana Suárez y Rosalva Aída Hernández (eds), *Descolonizando el feminismo*, Madrid, Ed. Catedra, 2008, pp. 407-463.
- Moreno Sardá, Amparo. "La subjetividad oculta de la objetividad o la esquizofrenia académica" en *Duoda, Revista d'Estudis Feministes*, Centro d'Investigació Històrica de la Dona, núm.4. Barcelona, 1993 pp. 15-29.
- Nivón, Eduardo. "Malestar en la cultura. Conflictos en política cultural mexicana reciente" en *Pensar Iberoamérica Revista de cultura*, núm. 7, septiembre-octubre 2004, www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric07a01.htm
- (coord.). *Políticas culturales en México, 2006-2020*, México, Ed. Porrúa, 2006, 116 pp.
- Nochlin, Linda. "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?" en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Ed. UIA/UNAM PUEG, 2007, pp. 17 -43.
- Owens, Craig. "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo" en Hal Foster y otros, *La posmodernidad*, México, Ed. Kairos, 1988, pp. 93 - 124.
- Paredes Pacho, José Luís. "Industrias culturales, culturas emergentes y subculturas" en Mara Robles y Alfredo Rodríguez Banda, (comp.), *Políticas culturales 2006-2020 en México. Hacia un plan estratégico de desarrollo cultural*, México, Ed. Universidad de Guadalajara, 2006. pp. 93-107
- Parreño, José María. *Un arte descontento: arte compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo*, Murcia, Ed. Cendeac, 2006, pp. 13-16, 55-73.

- Peraza, Miguel y Josu Iturbe. *El arte del mercado del arte*, México, Ed. Porrúa UIA, 2ª Edición, 1998, 140 pp.
- Pollock, Griselda. "Visión, voz y poder: Historias feministas del arte y marxismo" en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Ed. UIA/UNAM PUEG, 2007, pp. 45 -79.
- and Roziska Parker. "Old mistresses: Women, Art and Ideology" en Hilary Robinson, *Visibly Female, Feminism and Art Today an Anthology*, Nueva York, Ed. Universe Books, 1988, pp. 201-220.
- Portelli, Hugues. *Gramsci y el Bloque histórico*, México, Ed. Siglo XXI, 22ª Edición, 2003, 162 pp.
- Rivera, Diego. *Arte y política*, México, Ed. Grijalbo, 1979, 460 pp.
- Robles, Mara y Alfredo Rodríguez Banda, (comps.). *Políticas culturales 2006-2020 en México, Hacia un plan estratégico cultural*, Guadalajara, Ed. Universidad de Guadalajara, 2006, 175 pp.
- Sáenz, Inda. "La supuesta "neutralidad" en las artes plásticas en México: Falacia que invisibiliza a las artistas", Sección *Triple Jornada*, *La Jornada*, México, 2 de abril 2001.
- Scott, Joan. "El género: una categoría útil para el análisis histórico" en Marysa Navarro y Catherine R. Stimpson, (comps.) *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires, Ed. FCE, 1999, pp.37-75.
- Sánchez, Germán. "El asalto neoliberal", en Francisco López Segrera, (ed), *Los retos de la globalización. Ensayo en homenaje a Theotomio Dos Santos*, Caracas, UNESCO, 1998, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/unesco/sanchez.rtf>
- Sepúlveda, Luz María. *Breve panorama del arte actual en México*, México, Ed. Publidisa, 2006, 86 pp.
- Sholette, Gregory. "Arte y revolución en la era de la cultura empresarial" en *Brumaria, prácticas artísticas, estéticas y políticas*. "Arte y revolución", vol.8, Madrid, primavera 2007. pp.115-132.
- Solis de Alba, Ana Alicia y otros (coords.). *Reformas estructurales, crisis de gobernabilidad y ascenso de los movimientos sociales*, México, Ed. UAM Iztapalapa, 2008. 319 pp.
- Tarrow, Sydney. *El poder en movimiento: los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*, Madrid, Ed. Alianza, 1999, 369 pp.
- Tibol, Raquel. *Ser y ver, mujeres en las artes visuales*, México, Ed. Plaza&Janes, 2002, 307 pp.
- Valdés Estrella, Mercedes. "La feminización de la pobreza. Un problema global" en *Revista de Salud de las Mujeres Latinoamericanas y del Caribe* RSMLAC, abril 2005, pp.73-80, www.agendadelasmujeres.com.ar/pdf/estrella.pdf
- Villegas Morales, Gladys. "La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas: una perspectiva no androcéntrica", tesis doctoral, Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la

Expresión Plástica, Universidad Complutense, 2001.

Wolff, Janet. "Teoría posmoderna y práctica artística feminista" en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Ed. UIA/UNAM PUEG, 2007, pp. 95-109.

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 de maestría, México, Maestría en Estudios de la mujer, UAM -Xochimilco, 2002.