



Autora: Nallely Ruiz Rogel

Rompiendo todo. Prácticas y procesos creativos de mujeres generadoras de imágenes insumisas

Maricela Márquez Villeda*

Resumen

Este documento es una contribución al reconocimiento de las prácticas insumisas de mujeres que con su trabajo en el arte y el diseño gráfico, se han atrevido a romper viejos y no tan viejos cánones de representación gráfica femenina; para mediante dicha ruptura, configurar nuevas formas de concebir lo femenino. Así, desde los materiales gráficos de propaganda utilizados por los grupos sufragistas femeninos ingleses para exigir el derecho al voto para las mujeres en las postrimerías del siglo XIX e inicios del XX; y las obras de pintoras precursoras del constructivismo ruso, en las que ya mostraban la apremiante necesidad de configurar nuevas formas de representación gráfica de las mujeres que se separaran de la tradicional y aplanante imagen femenina del arte decimonónica; hasta el trabajo de diseñadoras, ilustradoras y artistas de diversas nacionalidades, quienes con su trabajo han hecho eco de los reclamos femeninos a la sociedad y a los gobernantes de un siglo XXI de avanzada en diversos aspectos, pero violento, misógino, patriarcal y estancado en muchos de los temas fundamentales en relación con las mujeres. Así, la irreverente práctica de la representación y reconfiguración de la imagen femenina deviene en importante bastión para continuar con

el desmontaje de los discursos patriarcales no solo gráficos, sino de todos los que conforman el andamiaje socio político y económico históricamente establecido en nuestras sociedades en siglo XX, y cuya impronta un siglo después, sigue siendo una fuerte influencia en la forma de configurar lo femenino.

De esta manera, “Rompiendo todo” es un eje temático para indagar en las prácticas y procesos discursivos puestos en marcha por mujeres que mediante su trabajo gráfico, se han colocado al frente de las demandas de justicia, igualdad, empatía, seguridad y respeto para las mujeres; y con ese objetivo, han tenido que ser insumisas y disruptivas en el uso de símbolos, iconos e índices, para apropiarse, de-construir y resignificar conceptos, ideas y discursos, llegando incluso al resquebrajamiento, a la ruptura y al “borramiento” de lo ortodoxo para empezar de cero en la construcción de nuevas formas simbólico-discursivas de lo femenino.

*Doctora en Comunicación, Programa Internacional, adscrita a la Universidad Iberoamericana, es maestra en Artes Visuales y licenciada en Diseño de la Comunicación Gráfica por Universidad Autónoma Metropolitana.

Mail: medusagraficos@gmail.com

Introducción

Arte, diseño gráfico y activismo han sido tres cuestiones vinculadas desde principios del siglo XX para apoyar acciones en favor de distintas causas sociales de las mujeres; para mejor ejemplo, el trabajo de las sufragistas¹ en diferentes países, pero principalmente el de *The Suffragettes*² en Inglaterra, cuyo activismo en los tres primeros lustros del siglo XX, respaldado con carteles, emblemas, revistas, incluso bordados y artículos del hogar, dio cuenta de una urgente necesidad de las mujeres de reafirmarse como entes políticos que tenían interés y derecho a formar parte activa de la esfera pública y no solamente de las cuestiones domésticas. El trabajo gráfico desarrollado por *The Suffragettes*, a la par de fuertes movilizaciones y activismos³, fue realizado entre otras por Hilda Dallas, Sylvia Pankhurst, y Janie Terreno, integrantes de la *Women's Social and Political Union (WSPU)*⁴ en una hostil atmósfera de estira y afloja para conseguir primordialmente, el derecho al voto femenino. En este contexto, las autorepresentaciones gráficas que llevaron a cabo, hicieron frente a fuertes y agresivas imágenes femeninas que en contraparte se hacían de ellas, mostrándolas como dementes, neuróticas, y sin control. Por tal motivo, Dallas, Pankhurst y Terreno, tuvieron que afianzar la imagen de una heroína basada en la mitológica figura de Juana de Arco⁵, que vistiera los colores del movimiento sufragista (verde y morado), y se presentara equilibrada, pero valiente en el centro de una portada de revista propagandística de la WSPU (fig. 1). Es decir, *The Suffragettes* recurrieron como estrategia de batalla a la afirmación de la feminidad para reinventarla como moderna y valerosa; y en esta reinvención utilizaron la emblemática figura de Juana de Arco, adecuándola a la imagen de una elegante y bella mujer que porta un uniforme miliciano, un estandarte y una espada; retomando de esta manera estereotipos preestablecidos de imágenes femeninas para aplicarlos a su causa, y revertir los mensajes negativos de las campañas anti-sufragio de las autoridades.

Es así que el movimiento sufragista femenino inglés sirve como introducción para este documento, ya que deviene paradigmático al evidenciar cómo se articulan lo social, lo gráfico y lo simbólico en la construcción de nuevas identidades femeninas; además de mostrar la irreverente forma en que *The Suffragettes*, plantaron la imagen de una santa heroína miliciano, a manera de auto representación, entre un orden gráfico simbólico donde imperaban por un lado las representaciones de mujeres ensañadas, voluptuosas y de poca voluntad que generaban muchos de los pintores decimonónicos;⁶ y por otro, las imágenes de mujeres neuróticas, regañonas y poco atractivas que se generaban por encargo de las autoridades patriarcales que no veían con buenos ojos el avance político de las mujeres.

1) Desde finales del siglo XIX, se formaron muchas organizaciones de mujeres que demandaban el derecho a votar y a contender por cargos políticos; a dichos grupos y a las mujeres que en ellos participaban se les conoció como sufragistas (N/A).

2) En Inglaterra, el Movimiento Sufragista se dividió en dos alas: *The Suffragists* eran el ala moderada y *The Suffragettes* eran el grupo de mujeres militantes del ala más radical (McQuiston, 1997:36).

3) *The Suffragettes* fueron encarceladas en múltiples ocasiones por realizar huelgas de hambre, interrumpir discursos de ministros, acometer pequeños actos de sabotaje como, romper cristales de edificios oficiales, incendiar comercios o destrozarse escaparates, insultar a políticos y policías, atacar los domicilios de destacados miembros del parlamento, y realizar pequeños atentados contra la propiedad, sin nunca llegar a lastimar a personas; simular votaciones en colegios electorales, encadenarse en lugares públicos, etc. (Castaño, 2016:9).

4) *The Women's Social and Political Union (WSPU)*, era liderada por Emmeline Pankhurst, quien dirigió desde la cárcel el famoso plan de la huelga de hambre, en el cual las mujeres presas se negaron a comer, hasta que sus demandas fueran cumplidas (Márquez, 2009:76).

5) Heroína francesa beatificada y canonizada, nacida en el siglo XV, y quien por sus hazañas militares tuvo un papel crucial en la restauración de la corona francesa en la Guerra de los Cien Años contra Inglaterra; a la postre fue enviada a la hoguera acusada de herejía. *The suffragettes*, la nombraron la santa patrona del movimiento sufragista (ibidem:75).

6) Uno de los mejores ejemplos es la serie "Bañistas" pintada por Pierre Auguste Renoir en las últimas décadas del siglo XIX y primera del XX; donde las mujeres con sus cuerpos rollizos, gráciles y redondeados responden a la mirada masculina de deseo, representada por el autor (Mayayo, 2003:137).

Es así, que *The Suffragettes* encendieron una mecha que se expandió con potencia a diferentes países del mundo, donde otras militantes del movimiento sufragista hicieron eco de su gráfica y la aplicaron a sus propias demandas, como quedó de manifiesto en los carteles realizados por diversas autoras que enarbolaron la causa sufragista en las siguientes décadas del siglo XX.⁷

Desarrollo

Si bien los movimientos sufragistas y su activismo gráfico, fueron fundamentales en la configuración de nuevas identidades femeninas con presencia y participación en el ámbito público; paralelamente, los movimientos sociales en pro de los derechos de las mujeres también recibieron una fuerte influencia del trabajo de mujeres artistas, quienes desde sus trincheras, en el corazón de los movimientos de vanguardia en la década de los 20, generaron imágenes transgresoras que a la vez se insubordinaban al sistema simbólico visual que dominaba en el mundo del arte, y que incuestionablemente era liderado por hombres, blancos, anglosajones y protestantes, es decir el famoso WASP (White, Anglo-Saxon and Protestant) que hasta la fecha ha ostentado el poder económico, social y político en muchas partes del mundo occidental.

De esta manera las pintoras rusas Lyubov Popova y Varvara Stepanova, muestran en sus obras gráficas “autorretrato” (fig. 2) y “Figura humana” (fig. 3) respectivamente, generadas en el corazón del Movimiento Ruso Constructivista,⁸ y bajo los preceptos ideológicos de “la mujer nueva”,⁹ claros ejemplos de un proceso en desarrollo hacia la instauración de otras formas de representar a las mujeres en acuerdo con las modernas derivas de lo femenino. Por otra parte, Tamara de Lempicka con sus representaciones de mujeres empoderadas conduciendo autos, o usando pantalones en la década de los XX y en un paisaje industrializado, configura la imagen de la mujer moderna, independiente y activa que rompe estereotipos de indumentaria, sale del ámbito privado del hogar e irrumpe en el paisaje

industrial, otrora un ambiente exclusivo de lo masculino (fig. 4).

Paralelamente Georgia O’Keffe mediante sus pinturas explícitas de flores exóticas, a manera de metáforas de los genitales femeninos (fig. 5) revierte el mensaje oficial del arte pictórico, y de alguna manera se atreve a manifestarse consciente de su sexualidad, en un tiempo en que el tema de la sexualidad femenina sólo era abordado por los varones;¹⁰ de ahí que se puede decir que las obras de O’Keffe, quizá de forma un tanto circunstancial, muestran la urgencia que había de que las mujeres intervinieran en el terreno de su cuerpo y su sexualidad, ya que, como afirma Patricia Mayayo (2003:126), era ahí donde se centraba en gran medida el proceso de reconfiguración social de la identidad de las mujeres.

De manera todavía más radical y en plena conciencia artística y social, la dadaísta Hanna Hoch con sus controvertidos collages, especialmente el titulado “Belleza extraña” (fig. 6), además de que transmite una idea de la situación social y anímica en la que se encontraban las mujeres de entre guerras, reinventa su imagen, ya que en dicha obra muestra una concepción del cuerpo femenino y de los valores de género cambiantes en ese

7) El voto femenino se fue consiguiendo paulatinamente en los diferentes países: en Inglaterra 1918, Estados Unidos 1920, México 1953; los más recientes Afganistán 2003 y Kuwait, 2005.

8) El Movimiento Constructivista Ruso, nació en paralelo con la Revolución Bolchevique y tuvo el apoyo de Lenin, con el objetivo de llevar a cabo experimentaciones con respecto a nuevas formas de representación en el arte y el diseño (Woods, 2000).

9) En su libro *La mujer nueva y la moral sexual*, Alejandra Kolontay utiliza el término la “mujer nueva” para designar a la mujer que emerge en paralelo a la construcción del socialismo en la Europa del Este en la primera década del siglo XX (1922:11).

10) Habría que recordar que las flores han sido un elemento recurrente en la imaginería masculina para referirse a las mujeres, por ejemplo, los surrealistas utilizaron el dual mujer-flor: virgen niña, para manifestar que el artista podía contemplar a su mujer, cosecharla, cortarla, respirarla y comerla (Villegas, 2000:87).

período, aunque siempre con un toque de ironía y tratando de mezclar los rasgos europeos con los de culturas exóticas, al mismo tiempo que fusiona elementos masculinos y femeninos, en un empeño de conciliación entre razas y géneros; es decir en un “borramiento” de categorías.

El trabajo de estas artistas, que como muestra se han tomado para evidenciar la constante ruptura de ideas, estereotipos y esquemas gráficos discursivos, también hecha luces en la necesidad de “desaplanar” las formas de representación de las mujeres en el siglo XX; ya que si lo femenino devenía tan diverso y multifacético, no habría porque permitir el encasillamiento ni las categorizaciones; mucho menos porque estas provenían principalmente de la mirada de los hombres, en su papel dominante.

Es así, que estas imágenes realizadas en las primeras dos décadas del siglo XX escamparon el camino para los movimientos y reclamos que se desprenderían de los conflictos bélicos, especialmente después de la Segunda Guerra Mundial, ya que en un contexto en el que medio mundo estaba destruido y con las economías hundidas, se hicieron necesarias fuertes campañas para rescatar dichas economías; y en estas campañas las mujeres se convirtieron en las “reinas de las casas” y de los enseres electrodomésticos¹¹.

Es decir, a los estereotipos de monja hogareña y vampiresa o *female fatale*¹¹ que ya se habían acuñado desde finales del siglo XIX, se sumaba la categoría del “ama de casa feliz”¹² y consumista; que no era más que un reforzamiento de la monja hogareña, pero revitalizada por el boom de los medios masivos de comunicación, revistas, películas, radio y sobretodo el nuevo y poderoso invento: la televisión. En consecuencia, con el paso del tiempo, y con la imagen del “ama de casa feliz”, apareciendo por todos lados, las mujeres de la década de los 50 terminaron realmente agobiadas y envueltas en un establishment que se encargó de encasillar sus aspiraciones en torno a conseguir un marido, casarse, tener hijos y tener la casa ideal; todo esto únicamente como preludio para la comercialización

de lo último en tecnología doméstica y productos en general para el hogar. De acuerdo con Betty Friedan,¹³ fue la soledad y el sentimiento de desilusión de la generación de mujeres de los años 50 lo que encendió las primeras chispas del movimiento feminista de los 60.

En este contexto, los movimientos feministas de los 60 y 70 entraron a escena “rompiendo todo”, en principio porque se inicia con una serie de movilizaciones donde diferentes reclamos sociales se hacen presentes; las nuevas generaciones se rebelan contra lo preestablecido y se manifiestan por construir un nuevo orden social más incluyente y menos autoritario; las minorías raciales emprenden también la batalla para vindicar la igualdad de derechos y el alto a las vejaciones de las que han sido víctimas por parte de los blancos; los grupos lésbico-gays reclaman visibilidad y respeto para la diferencia de las orientaciones sexuales; y las mujeres, quienes se cobijaron en el llamado *Movimiento de Liberación Femenina*, adoptaron una serie de filosofías y actividades enfocadas en contrarrestar la opresión femenina. Entre las principales demandas de los grupos feministas estaban: libertad repro-

11) Brham Dijkstra (1994:258 y 289) clasificaría en su libro ídolos de perversidad los estereotipos femeninos de la época como la monja hogareña y la vampiresa o *female fatale*. La “monja hogareña” representaba a la mujer ideal que nunca buscaría confrontarse con el hombre y se mantendría siempre abnegada en la esfera del espacio privado, el hogar, los jardines y los balcones, y cuya imagen serviría de distintivo a las revistas de moda para las mujeres de clase media y alta. Y la “vampiresa”, era una mujer de moral cuestionable que irrumpe en los espacios públicos, y cuyo mejor ejemplo fue encarnado por Mata Hari, exótica bailarina asesinada a finales de la primera guerra mundial, acusada de traición.

12) El “ama de casa feliz” solo pensará en cocinar, coser, aspirar y comprar muchos productos; una mujer que solo buscará realizarse como esposa y como madre, olvidándose de la educación, el trabajo y de sus derechos políticos (McQuiston, 1997:76).

13) Betty Friedan, fue una teórica y líder del movimiento feminista estadounidense de los años 60 y 70. En 1963 escribió el ensayo *La mística de la feminidad*, en el que critica el rol femenino en la sociedad contemporánea, ya que provoca numerosas formas de alienación. Este ensayo influyó profundamente al movimiento feminista los siguientes años (*idem*).

ductiva (incluyendo control de natalidad y aborto); derecho a la salud y a expresar y disfrutar su propia sexualidad; así como la división de las labores domésticas, igualdad de oportunidades e igualdad de salario en el medio de trabajo y la erradicación de cualquier forma de violencia hacia las mujeres.

Muchas de esas demandas, se reflejaron eloquentemente en diferentes medios gráficos, como se puede ver en el cartel “Protest” (fig. 7), atribuido al *See Red Women’s Poster Collective*;¹⁴ dicho cartel fue en principio una manera de manifestarse en contra del certamen de belleza *Miss América* por considerar que era una de las formas mediáticas más denigrante de usar la imagen femenina. En el cartel, podemos ver el rostro verde de una mujer que vomita pequeñas figuras femeninas en traje de baño; mientras rayos de color se desprenden de su roja cabellera; representando así el hartazgo de varias generaciones de mujeres y la ruptura con una forma institucionalizada, normalizada y aceptada de categorizar a las mujeres, en la que se alude directamente a sus características corporales.

Para llevar a cabo dicha ruptura, fue preciso desarrollar todo un sistema de medios impresos, donde el simbolismo gráfico se tornó imprescindible, ya que permitió el surgimiento de uno de los emblemas fundamentales del movimiento feminista, el cual nació de la intención de deserotizar la imagen de las mujeres, por lo que se sustituyó la imagen del cuerpo femenino por su signo biológico. Signo que a la vez había sido tomado de la representación del planeta Venus, y que en las mitologías griega y romana se utilizaba para representar a Afrodita y a Venus respectivamente. En ambos casos estas diosas eran la alegoría del amor, la belleza y la fertilidad, y debido a esto las feministas de los 60 se lo apropiaron y lo convirtieron en el emblema de su movimiento, sintetizando en él identidad, presencia y fortaleza (fig. 8).

El simbolismo gráfico y pictórico de este periodo sin duda fue irreverente y obtuvo mucho rechazo por parte de los grupos más conservadores; y es que artistas como Mónica Sjöö, Niki de Saint Phalle y Judy Chicago, entre otras, no tuvieron re-

paro en apropiarse de cualquier tipo de simbolismo, ya fuera religioso, biológico o político, para elaborar discursos desde el arte con alto contenido social y plagados de una enorme intención activista. En el caso de Sjöö, trastocó el orden icónico religioso al afirmar que Dios, tenía senos y daba a luz por la vagina, es decir, que Dios era mujer¹⁵ (fig. 9); paralelamente, Saint Phalle, denuncia la situación de opresión de las mujeres y el establecimiento de clichés sexuales mediante su escultura “Hon” (ella) (fig.10); la cual se trata de una mujer embarazada, reclinada, de 28 metros de largo, a manera de montaña abierta, cuya vagina es una gran puerta a través de la cual los visitantes podían entrar y explorar sus diferentes espacios interiores. Con esta obra, la artista enlaza nuevamente el mito de la Madre Tierra con la figura femenina; y desmitifica el cuerpo femenino a través de la ironía y la exageración de los atributos físicos femeninos que la artista le imprime a la obra. Así “Hon”, logró contagiar a las mujeres de los 70 con un espíritu de fuerza y confianza en sí mismas a través de la liberación y afirmación del cuerpo de la mujer; de la misma forma en que se vislumbra en ella un intento de reconciliación con la vida y con un feminismo triunfante.

Judy Chicago¹⁶ por su parte, en su obra-instalación “La cena” (fig. 11), evoca con una mesa en forma de triángulo invertido la región púbica femenina; y mediante 39 platos que se disponen en dicha mesa, rememora a 39 mujeres sobresalientes

14) Fue un colectivo de carteles feministas fundado en Londres en 1974 ex estudiantes de arte y colaboradoras del *See Red Women’s Workshop*, que surgió de un deseo compartido por combatir las imágenes sexistas de mujeres, y crear alternativas positivas y desafiantes. Mujeres de diferentes orígenes se unieron para hacer carteles y calendarios que abordaran temas de sexualidad, identidad y opresión. Con humor y gráficos audaces y coloridos, See Red expresó las experiencias personales de las mujeres, así como su papel en las luchas más amplias por el cambio (<https://seeredwomensworkshop.wordpress.com/>).

15) Esta obra y su autora fueron perseguidos tanto por las autoridades civiles como por las religiosas, acusándoles de obscenidad y blasfemia; pero fueron precisamente estos factores los que convirtieron dicha imagen en un icono importante del feminismo (Márquez, 2009:111).

en el arte, la ciencia y la política; es decir, en esta obra Chicago refuerza la intención de trabajar con símbolos en sustitución de la imagen femenina, ya que además del triángulo invertido, presenta, sobre todo en el decorado de los platos, una serie de espirales, volutas y círculos concéntricos, como variantes de la representación de los genitales femeninos; de hecho, en 1973, Judy Chicago y Miriam Shapiro publican en la revista *Womanspace Journal* un artículo titulado en el que reivindican la existencia de una imaginería femenina a la que dan el nombre de “iconología vaginal” (Mayayo, 2003:91).

Por lo tanto, se puede decir que la apropiación simbólica de los genitales femeninos fue en esta fase del movimiento feminista un recurso importante en la construcción de la nueva identidad femenina. Y mucha de su intención era que las mujeres recuperaran el control sobre sus cuerpos; y además trabajaron a partir de una de las consignas más importantes del feminismo *Lo personal es político*, con lo que las feministas de los 60 y 70 trataban de traer hacia los ojos públicos, cuestiones que hasta entonces eran consideradas del ámbito privado. Es decir, con la generación de estas auto-representaciones femeninas alternativas, se busca una ruptura con las definiciones normativas del cuerpo femenino, y se revalorizan ciertos aspectos de la experiencia corporal de las mujeres tradicionalmente desdeñados como la menstruación, la sexualidad y la maternidad. En consecuencia, temas considerados privativos de la vida de las mujeres salen del ámbito privado, incidiendo en principio, en un significativo descenso en las muertes por aborto y por cáncer en los genitales y de mama.¹⁷

Lo anterior demuestra la relevancia de las consignas femeninas de la época y su impacto en importantes aspectos de la vida de las mujeres; pero también es cierto que dichas consignas provenían primordialmente de mujeres blancas, y en ese sentido, la obra de la artista de origen cubano Ana Mendieta, contribuye en la ampliación del espectro de las consignas femeninas incorporando las voces de las mujeres de las periferias. Y en su obra “Imagen de Yagul” (fig. 12) en la que se puede ver a la

propia artista recostada sobre la tierra, desnuda y semi cubierta por vegetación, Mendieta se apropia de dos elementos históricamente estereotipados: el cuerpo femenino y la tierra;¹⁸ y a través de la yuxtaposición de los mismos, expone el cuerpo femenino conectado con la tierra, representando de esta manera una feminidad vinculada a la narrativa literaria, histórica, religiosa sobre diosas de la fertilidad, la naturaleza, los ritos sagrados y los mitos; y mediante un juego de contrarios, origen y destino, fertilidad y muerte, identidad y otredad, tierra y nación, masculino y femenino, utiliza las metáforas que ha heredado del pasado, las altera y se rebela contra ellas, reclama voz, libertad e identidad para las mujeres, al mismo tiempo que desde su subjetividad, reclama voz y libertad para las minorías exiliadas, colonizadas o desterritorializadas.

De esta manera, ya para los 80 y 90 muchas manifestaciones feministas de las periferias -que si bien ya existían desde tiempo atrás, no habían tenido gran presencia, ya que se encontraban reprimidos por los esquemas de las ideas dominantes-, empiezan a surgir con fuerza acompañadas de imágenes femeninas marginales que enuncian bien

16) Chicago junto con Miriam Shapiro fundaron el Programa de Arte Feminista del Instituto de Arte de California en 1970; al mismo tiempo que Sheila de Breteville inició el Programa de Diseño de las Mujeres del mismo instituto; ambos programas, derivaron después en la constitución del Edificio de las mujeres (*The woman's building*). Desde este espacio, se buscó en primera instancia que artistas y diseñadoras produjeran un nuevo tipo de imaginería visual en aras de construir la nueva identidad femenina (Mayayo, 2003:91).

17) En Estados Unidos, *El movimiento feminista contra el cáncer de mama* comenzó en los años 70. Las activistas feministas montaron centros de recursos y servicios de apoyo; lucharon por un aumento de los fondos destinados a la investigación y una mejora de los servicios de atención médica; utilizaron las artes visuales y la palabra para cuestionar la invisibilidad generalizada de las mujeres con cáncer de mama; y revelaron los vínculos basados en el lucro entre los valores y la práctica de la “industria” del cáncer de mama y una serie de riesgos -en gran medida no reconocidos-, en concreto, los riesgos medioambientales (Batt, 1994:194).

18) Para Mendieta la tierra es un útero, sexual y materno, la fuente fundamental de la vida, una patria, un origen prehistórico, una nación, la naturaleza, un paisaje, un vínculo con los ancestros, un sitio funerario y un ser sensible (citado en Blocker, 2007:377).

lo que Omar Calabrese (1994:109) definió como “los monstruos contemporáneos”, ya que dichas imágenes lejos de adaptarse a cualquier homologación de las categorías de valor establecidas, las suspenden, las anulan, las neutralizan; y se alinean con la aparición de una *Tercera Ola Feminista*¹⁹ que entre otras cosas plantea que la representación gráfica de las mujeres debe de ser el resultado de promover la diversidad, alentar la femineidad de género y brindar espacios a las mujeres que habían permanecido en la marginalidad.

En este contexto, los medios gráficos y las formas de representación femenina, empiezan a incorporar nuevos ingredientes discursivos, caracterizados entre otras cosas por incorporar rasgos negros e indígenas, y/o mujeres con orientación sexual diferente; como se puede ver en el poster británico “Soy una mujer”, atribuido al colectivo *ISIS*, en el cual una mujer negra levanta el brazo con fuerza, reafirmando como tal (fig. 13); y en la intervención que el colectivo grafitero *Saatchi & Soameone*, llevó a cabo en el espectacular de la marca *Benneton*, en el cual aparecen una mujer blanca y una mujer negra teniendo en brazos un niño oriental, ahí, el colectivo sustituyó la leyenda *United Colors of Benneton*, por el símbolo del lesbianismo y una frase que decía “Mamás lesbianas están por todas partes” (fig. 14). Si bien el movimiento lésbico empezó a gestarse en los 60, y el de las mujeres negras incluso desde principio de los 50, es hasta estos momentos, bajo el paraguas de los Estudios de Género, que dichos temas alcanzan una mayor relevancia, inciden directamente en la resignificación del concepto de lo femenino, y empiezan a colocar sus temas en las agendas de discusión.

Hasta aquí, podemos deducir que históricamente las mujeres han llevado a cabo una serie de activismos para luchar por derechos y demandas, y que casi ningún derecho de los que las mujeres gozamos actualmente nos ha sido dado gratuitamente, más bien ha tenido que ser arrebatado a través de acciones apoyadas con representaciones gráficas que han desafiado el *statu quo* simbólico; en ese sentido la transgresión ha sido constante

porque las nuevas representaciones femeninas se revelan como una doble monstruosidad que desafía cualquier simbolismo anquilosado o normalizado, e incluso se manifiestan contra planteamientos esencialistas de los primeros feminismos occidentales que ya habían encontrado un lugar cómodo en el imaginario colectivo; es decir las nuevas imágenes femeninas desestabilizan todo y ponen, como buen monstruo, otra vez en peligro el sistema jerárquico social y simbólico.

Es así, que empezamos a ver representaciones de mujeres indígenas con una estructura simbólica que rompen con los parámetros occidentales universalizantes, donde casi siempre eran representadas como lo exótico o lo menor de edad, socialmente hablando; por el contrario en muchas de estas nuevas representaciones, no se niegan, ni estilizan las características físicas étnicas, ni su indumentaria y sus tradiciones, y se incluye una aceptación de la maternidad y del fuerte vínculo con la naturaleza, especialmente con la tierra como elementos importantes de lo indígena femenino; como se puede ver en el cartel de *Jane Ray* (fig. 15) en el que una mujer de rasgos indígenas porta un vestido donde se inscriben una serie de sucesos de la vida cotidiana de las mujeres chilenas, reivindicando con eso la importancia de lo femenino indígena periférico; y recordando la función de las “arpilleras”,²⁰ (tejidos y bordados) como herramienta de resistencia política a través de la que las mujeres chilenas pudieron narrar y manifestar en su momento su repudio a los trágicos acontecimientos producto de las políticas represoras del gobierno de Pinochet.

19) Andrea Biswas plantea el término en su ensayo “La Tercera Ola Feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta” (2004:67).

20) ...combinación de bordado y tejido sobre telas brillantes con detalles y sucesos que representan la vida diaria. Las mujeres crearon las imágenes como reflejo su de vida diaria bajo la dictadura de Pinochet. Usaron el cobre, la lana, y el cuero, y otros materiales que ellas podían encontrar para compartir su vida con otro, incluso llegaron a usar trapos que encontraban en la basura, o a veces utilizaron trozos de tela de sus propias ropas o hasta sus cabellos (McQuiston, 1997:208-210).

Asimismo, en el caso de las mujeres zapatistas en México, quienes después de siglos de opresión se manifestaron y dieron a conocer sus demandas de género a través de la *Ley Revolucionaria de Mujeres*;²¹ y rompieron los esquemas socio políticos al reclamar mejores condiciones para su reproducción económica, social y cultural; y poner a prueba la capacidad democrática comunitaria al exigir categóricamente cambiar “el costumbre”, refiriéndose con ese vocablo a los usos y costumbres de su comunidad, con los cuales se les ha oprimido históricamente. Las mujeres zapatistas expresaron todo lo anterior en sus bordados (fig. 16), y las imágenes que en ellos plasmaron devienen reconocimiento y reafirmación de las diferencias como aporte sustancial en la construcción de nuevas identidades femeninas dentro de contextos periféricos diversos, marcados por las complejas interrelaciones entre lo étnico, lo racial, lo nacional y el enfoque de género.

Conclusiones

Así las cosas, el siglo XXI llegó cargado de diversas consignas de género; y el escenario gráfico se redimensionó con nuevos ejercicios de reapropiación de la apropiación, de resignificación de la significación y de deconstrucción de la construcción; ya que en este siglo, paradigmático y controversial, por sus grandes avances en ciencia y desarrollo social, pero estancado en muchos temas de género; las feministas nos manifestamos nuevamente con demandas que se vienen arrastrando desde las últimas décadas del siglo XX sobre todo en países como México; como el derecho a la interrupción legal del embarazo, y el derecho a una vida sin miedo y sin violencia; porque sorprendentemente, el aborto sigue siendo penalizado y férreamente atacado sobre todo por los grupos conservadores poderosos; y en cuanto a la violencia, en países como el nuestro, los feminicidios se han convertido en una práctica constante,²² y hay una normalización de la violencia hacia las mujeres en todas las esferas sociales, empezando por la familia.

Por lo anterior, los activismos femeninos de este siglo, sin duda se tornan hostiles y lo quieren

romper todo, incluyendo las pesadas lozas de los monumentos en los que se esconde una ideología misógina, hipócrita y represora; si bien la expresión “rompiendo todo” implica un hecho violento, esta deviene en una fuerte metáfora, para explicar que los nuevos feminismos quieren romper los preceptos ortodoxos que se alinean con una idea de desarrollo blanqueado y conservador; quieren romper los enca-sillamientos, los estereotipos, las categorizaciones, la poca empatía, la brecha de género y desigualdad, la impunidad y la injusticia, el abuso y el hostigamiento de cualquier índole. Y para eso se apoyan en una gráfica feminista cargada de irreverencia, furia, y toques de burlona ironía, como lo podemos ver en el cartel “Mi pelo pica pero no a mí” (fig. 17) de la ilustradora Jone Bengoa “Sastraka” en el cual, mediante la imagen de una joven mujer que sin pudor muestra el vello de sus axilas, afirma que ese vello no le pica a ella, sino que le pica a los demás como cualquier paso fuera de los cánones establecidos de cómo debe ser y comportarse una mujer; y su exhibición es una manera de mostrarse libre de preceptos patriarcales. En esa misma línea, B Gervilla y su arte urbano vuelve a desafiar los cánones de la belleza y mediante sus viñetas y stickers de figuras femeninas “gorditas” (fig. 18), diseminados en Madrid y Nueva York, establece un discurso de diversidad, libertad sexual, y body positive;²³ a la vez que se manifiesta contra el acoso y el maltrato.

En una apropiación y resignificación del concepto “Vándalas”²⁴ el movimiento feminista en Chile, quienes pusieron cuerpo, expresión artística

21) Publicada en El Despertador Mexicano, Órgano Informativo del EZLN, México, No.1, diciembre 1993.

22) En 2020 se registraron 969 feminicidios en México, más de dos por día en promedio, según cifras del Gobierno (El financiero, 2021).

23) Se trata de visibilizar lo que se ha escondido y querido tapar por décadas, las realidades del cuerpo humano y del ser humano: orientación sexual, estrías, celulitis, acné, sobrepeso, enfermedades, cicatrices etc. (N/A).

24) *Vándalas* es un colectivo de Gráfica Feminista Chilena Callejera, cuyo trabajo fue presentado en noviembre del 2020 en el Museo del Chopo, CDMX, para ver el catálogo completo: <http://www.chopo.unam.mx/01ESPECIAL/artes-visuales/VANDALAS.pdf>

y protesta política en las calles y especialmente en los muros; denunciaron mediante sus pintas la desigualdad que viven las mujeres, criticaron la educación sexista y visibilizaron la violencia de género, que incluía acoso y abuso sexual en espacios académicos y en la sociedad en general; al mismo tiempo confrontan y señalan sin miramiento a los perpetradores de la violencia y el abuso con su consigna “el violador eres tú” (fig. 19), como se puede ver en la intervención gráfica del mismo nombre instalada frente al monumento de la policía nacional, Carabineros de Chile.

En esta misma forma de interpelación directa, Rotmi Enciso, con su trazo xilográfico forma el desafiador rostro de una mujer que mira de frente, señala, y con la frase “si tocas a una respondemos todas”, interpela y advierte acerca de una sororidad²⁵ y un acompañamiento entre mujeres (fig. 20); porque los feminismos del siglo XXI también quieren romper el viejo mito patriarcal que difunde la idea de enemistad, competencia y desconfianza entre mujeres; y en lugar de eso generar una hermandad de mujeres que te ayuden, que te protejan y que te crean: Yo sí te creo.²⁶

Finalmente, aludo a uno de los carteles de la compilación *El feminismo me salvó: 10 testimonios de mujeres valientes supervivientes de violencia de género* (Estrada, 2020), en el que mediante la ilustración de una joven mujer que levanta el puño izquierdo y mira con seguridad al horizonte (fig. 21), se manifiesta el testimonio de una mujer que apunta: “Me acerqué al feminismo como manera de sanar, de tejer redes entre mujeres para fortalecernos, comprendernos, ser más empáticas y unirnos para tirar el patriarcado, machito por machito”,²⁷ dejando clara otra premisa de los nuevos feminismos, que consiste en romper el pacto patriarcal que se hereda como forma de saberes, de generación en generación; y para romperlo, es preciso reeducarnos, romper tradiciones, dichos, refranes, piropos, que aludan cualquier forma de violencia y humillación hacia las mujeres y que en contrapartida ensalzen las características machistas de los hombres.

Como cierre, puedo decir que las mujeres que marchan, se manifiestan, gritan consignas, generan imágenes irreverentes y van por ahí “rompiendo todo” son aquellas que eventualmente han conseguido muchos de los derechos de los que actualmente gozamos las demás mujeres. Y dichos derechos la mayoría de las veces han sido tomados por la fuerza, porque una gran parte de las sociedades contemporáneas siempre está en contra de que las mujeres seamos individuos en igualdad de derechos; y además, como parte de una violencia sistémica, se normaliza que se nos puede humillar, maltratar y matar; creo que esas dos razones son suficientes para pelear desde diferentes trincheras para que las cosas cambien; y en ese sentido, y a partir del breve recorrido gráfico llevado a cabo en este documento, podemos dar cuenta del poder discursivo de las imágenes y la influencia que estas han tenido para que las cosas cambien. Las mujeres insubmisas del diseño y el arte, no han tenido miedo de trastocar órdenes simbólicos y romper paradigmas, más bien se han arriesgado con sus propuestas; y con su trabajo representan un factor de cambio en las sociedades, ya que las imágenes deben ser fieros recursos para transformar el mundo y no solo un reflejo anquilosado.

25) Marcela Lagarde define el concepto como “una forma cómplice de actuar entre mujeres” y considera que es “una propuesta política” para que las mujeres se alíen, trabajen juntas y encabecen los movimientos (citado en De Grado, 2019).

26) “Yo sí te creo” es la consigna, a manera de lazo de solidaridad, que las feministas han utilizado para demandar las constantes violaciones hacia mujeres y niñas, y evidenciar la débil o indiferente respuesta de las autoridades (N/A).

27) Parte del testimonio de Tamara Mares (Estrada, 2020).

Referencias

- Batt, S. (1994). *Patient no more: The politics of breast cancer*. Charlottetown, PEI: Gynergy books.
- Biswas, A. (2004). La Tercera Ola Feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta. *Revista Casa del tiempo*, México, UAM, septiembre 2004, Págs. 65-70.
- Blocker, J. (2007). Tierra. En Cordero, K y Saénz, I. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana.
- Calabrese, O. (1994). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Castaño, D. (2016). El feminismo sufragista: entre la persuasión y la disrupción. En *Polis, Revista Latinoamericana*, 43:1-18. Disponible en: <http://journals.openedition.org/polis/11600>
- De Grado, L. (2019). Sororidad, la alianza entre mujeres que lo cambia todo, en *Efeminista*. Disponible en: <https://www.efeminista.com/sororidad-mujeres/>
- Dijkstra, B. (1994). *Ídolos de perversidad*. Madrid: Debate.
- El Financiero (2021). *En 2020 se registraron 969 feminicidios, más de dos por día en promedio, según cifras del Gobierno*. Disponible en: <https://www.elfinanciero.com.mx/nacional/feminicidios-aumentan-0-1-en-2020-secretaria-de-seguridad>
- Estrada, A. (2020). El feminismo me salvó: 10 testimonios de mujeres valientes supervivientes de violencia de género, en *Animal MX*. Disponible en: <https://animal.mx/2020/11/violencia-contra-la-mujer-testimonios-feminismo/>
- Kolontay, A. (1922). *La mujer nueva y la moral sexual*. Buenos Aires: Claridad.
- La Red 21 (2021). Países con sufragio femenino (por fecha de aprobación). Disponible en: <https://www.lr21.com.uy/mujeres/371172-paises-con-sufragio-femenino-por-fecha-de-aprobacion>
- Lippard, L. (1976). *From the center: Feminist Essays on Women's Art*. Estados Unidos: A Dutton Paperback.
- McQuiston, L. (1997). *Suffragettes to she-devil: women's liberation and beyond*. Madrid: Cátedra.
- Márquez, M. (2009). *La mujer nueva, la mujer salvaje y la mujer monstruo. Tres momentos en la imagen de las mujeres en la propaganda social del siglo XX*. Tesis de maestría; Academia de San Carlos, UNAM, México.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Palomares, A. (2018). Estas 17 ilustradoras nos demuestran que el arte también es una forma de feminismo, en *Tendencias*. Disponible en: <https://www.tendencias.com/feminismo/estas-17-ilustradoras-nos-demuestran-que-arte-tambien-forma-feminismo>
- Villegas, G. (2000). "Mujeres y surrealismo", compilado en Cao, M. *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea Ediciones.
- Woods, A. (2000). *El marxismo y el arte. Introducción a los escritos de Leon Trotsky sobre arte*. Fundación Federico Engels. Disponible en: http://www.engels.org/cuader/5_arte/ma1.html



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

Imágenes

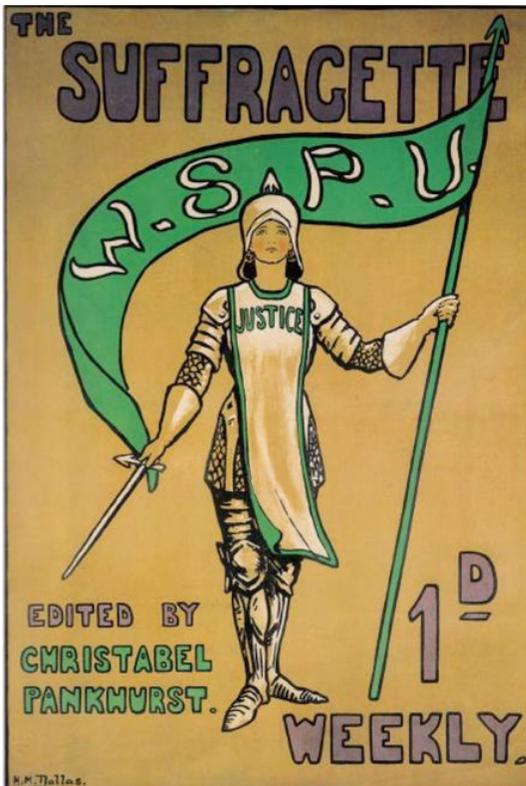


Fig. 1. Portada de la publicación *The suffragette* (WSPU), Hilda Dallas, Londres, 1912.



Fig. 2. Pintura "Autorretrato", Lyubov Popova, Moscú, 1915.

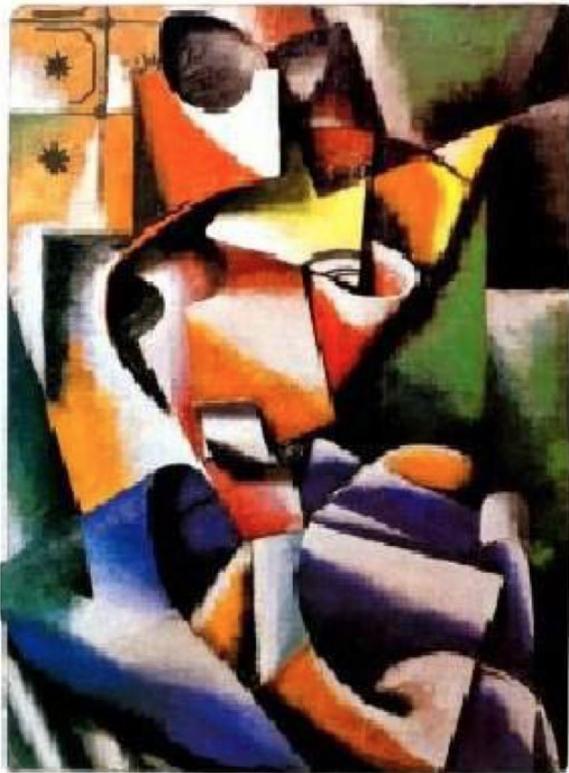


Fig. 3. Pintura "Figura humana", Varvara Stepanova, Moscú, 1920.



Fig. 4. Pintura "Retrato de la duquesa de Salle", Tamara de Lempicka, París, 1923.



Fig. 5. Pintura "Cana roja", Georgia O'Keeffe, Estados Unidos, 1924.

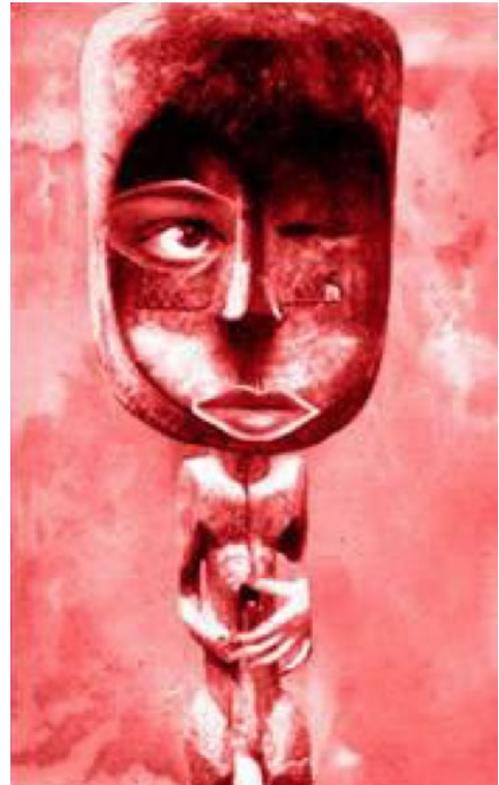


Fig. 6. Collage "Belleza extraña", Hanna Hoch, Berlín, 1929.

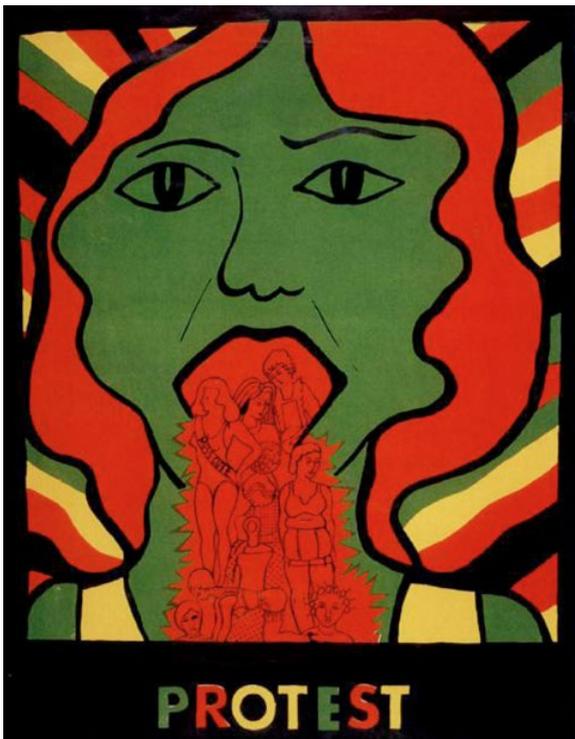


Fig. 7. Cartel "Protesta", atribuido al See Red Women's Poster Collective, Estados Unidos, 1970.

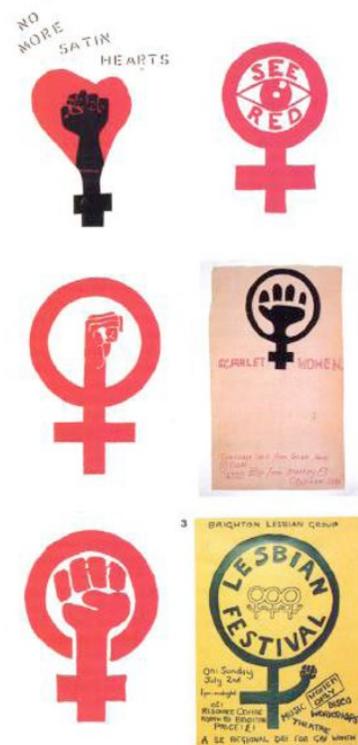


Fig. 8. Diversas variantes del símbolo de Liberación Femenina derivado del signo de Venus, Estados Unidos, décadas 60 y 70.

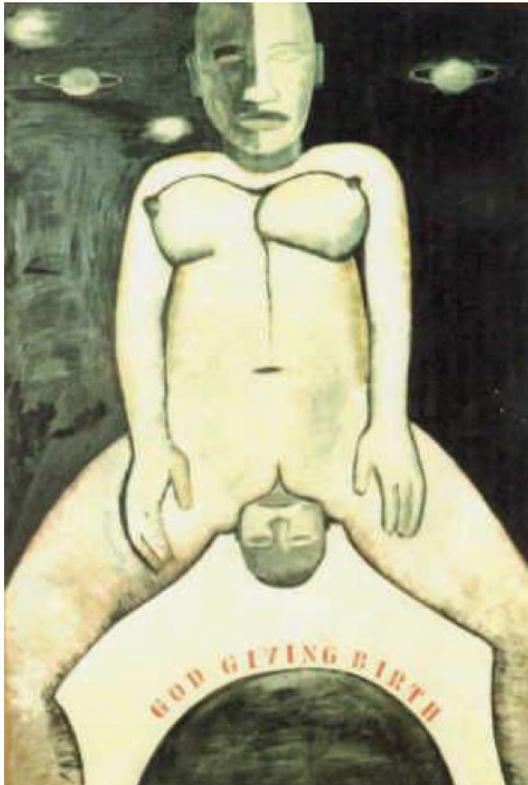


Fig. 9. Cartel “Dios dando a luz”, Mónica Sjöö, Gran Bretaña, 1968.



Fig. 10. “Hon”, escultura de la serie, de la serie “Nanas”, Niki de Saint Phalle, Estocolmo, 1966.



Fig. 11. “La cena” (instalación completa a la izquierda y detalle de tres diferentes platos a la derecha), Judy Chicago, Estados Unidos, 1974-1979.



Fig. 12. Arte acción "Imagen de Yagul, Ana Mendieta, México, 1973.

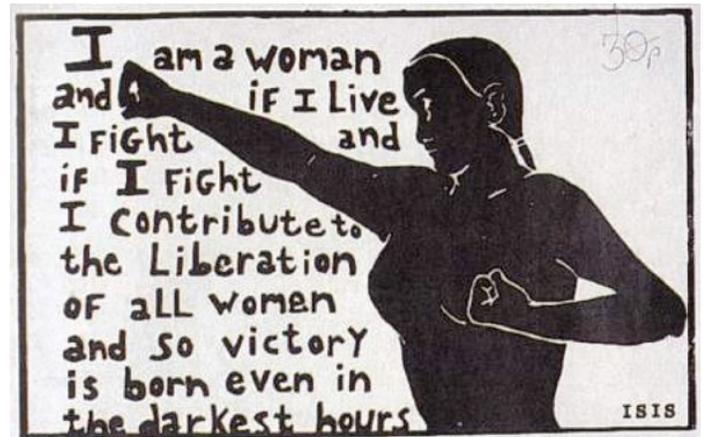


Fig. 13. Cartel "Soy una mujer...", Colectivo ISIS, Inglaterra, mediados de los 80.

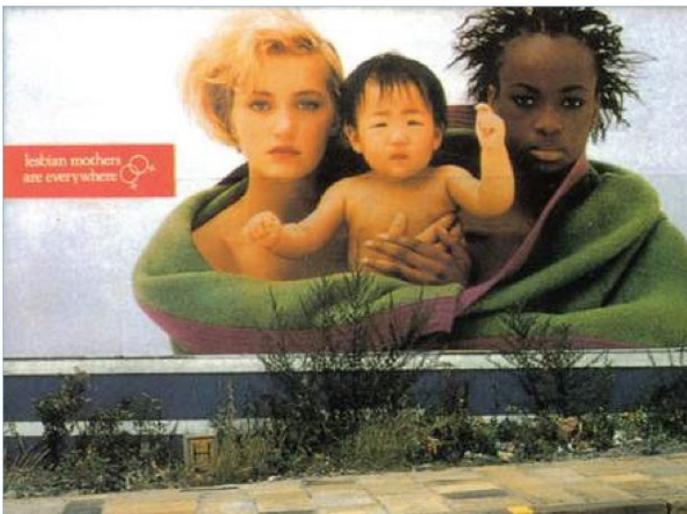


Fig. 14. Intervención "Mamás lesbianas están por todas partes", Colectivo Saatchi & Someone, bajo el diseño original de United Colors of Benneton, Inglaterra, 1990-1991.



Fig. 15. Cartel "Chile Solidarity", Jane Ray, Londres, 1985.



Fig. 16. Bordados artesanales hechos por mujeres indígenas de San Cristóbal de Las Casas, México, 2000.



Fig. 17. Cartel, “Mi pelo pica pero no a mí”, Jone Bengoa “Sastraka”, País Vasco, España, 2020.



Fig. 18. Sticker de B Gervilla, Madrid y Nueva York, 2017.



Fig. 19. Paste up, “El violador eres tú”, de la serie “Vándalas”, Santiago de Chile, 2019.

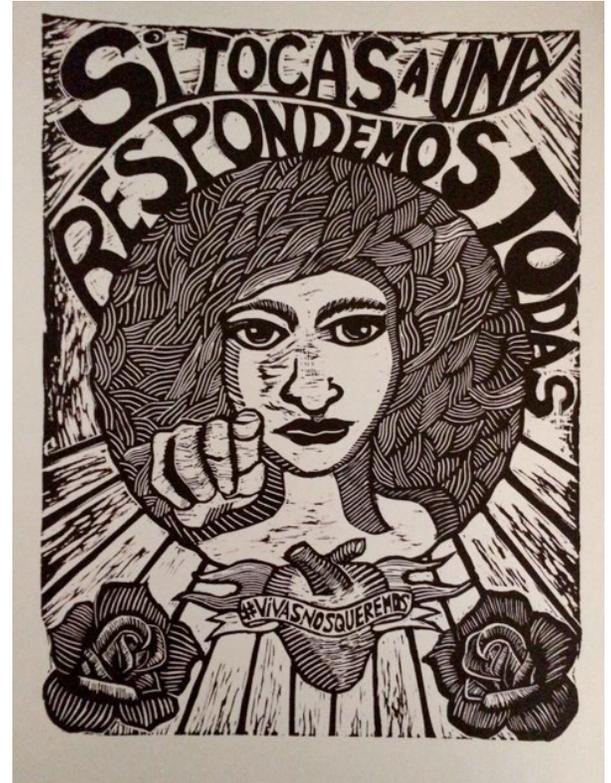


Fig. 20. Xilografía “Si tocas a una respondemos todas”, Rotmi Enciso, Ciudad de México, 2018.



Fig. 21. Ilustración “Me acerqué al feminismo...” Driu_ Paredes, Ciudad de México, 2020.

