

---

LA

# MUJER

EN EL ARTE: SU OBRA Y SU IMAGEN



---

UNA REVISIÓN DE SU QUEHACER, EN EL MARCO  
DE LOS 50 AÑOS DE INICIO DE LOS ESTUDIOS DE  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO EN LA UNAM

---



UNAM  
FACULTAD  
DE ARTES  
Y DISEÑO

UN/M  
POSGRADO  
Artes y Diseño



dgapda

MUCA  
campus

UNAM  
La Universidad  
de la Nación

**La mujer en el arte: su obra y su imagen. Una revisión de su quehacer, en el marco de los 50 años de inicio de los estudios de Posgrado en Artes y Diseño en la UNAM.**

**D.R. © UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, CDMX.

Primera edición: 27 de septiembre de 2019.

**ISBN: 978-607-30-2271-2**

© FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Av. Constitución600, Barrio La Concha, Xochimilco, 16210, CDMX.

Diseño de portada: Departamento de Publicaciones de la Facultad de Artes y Diseño.

Este libro forma parte del proyecto "Trayectoria de la mujer en la Academia en los siglos XVIII, XIX y XX: modelo, alumna, docente y artista". suscrito al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT IN403218) adscrito a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), cuyo apoyo hizo posible su realización.

Responsable Académico. Elizabeth fuentes Rojas

Corresponsable: Julio Frías Peña

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Publicación gratuita. Prohibida su venta.

Este libro fue financiado con recursos del Posgrado de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Impreso y hecho en México

ISBN 978-607-30-2271-2



9 786073

022712

022712



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



# DIRECTORIO

## UNAM

**Dr. Enrique Graue Wiechers**  
Rector

**Dr. Leonardo Lomelí Vanegas**  
Secretario General

**Dr. Luis Agustín Álvarez Icaza Longoria**  
Secretario Administrativo

**Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa**  
Secretario de Desarrollo Institucional

**Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo**  
Secretario de Prevención, Atención  
y Seguridad Universitaria

**Dra. Mónica González Contró**  
Abogada General

**Dr. William Henry Lee Alardín**  
Coordinador de la  
Investigación Científica

**Dr. Domingo Alberto Vital Díaz**  
Coordinador de Humanidades

**Dr. Jorge Luis Volpi Escalante**  
Coordinador de Difusión Cultural

**Mtro. Néstor Martínez Cristo**  
Director General de Comunicación Social

## FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**Dr. Gerardo García Luna Martínez**  
Director

## DGAPA

**Dr. Carlos Arámburo de la Hoz**  
Director General

## EN ESTA EDICIÓN

**Dra. Elizabeth Fuentes Rojas**  
Compiladora y Coordinadora General

**Mtra. Araceli Sánchez Villaseñor**  
Diseño editorial y formación

**Gilberto Antonio Nava Rosales**  
Edición y corrección de estilo

**Departamento de Publicaciones  
de la Facultad de Artes y Diseño**  
Diseño de portada

**Mtro. Sergio Carlos Rey**  
Fotografías de artículo: "Afluencia de la  
mujer en el ámbito académico en el siglo  
XX: dibujos de Esther Hernández Olmedo".

# ÍNDICE

---

<i>Presentación</i> <i>Julio Frías Peña</i> .....	8
<i>Introducción: La mujer en el arte: su obra y su imagen</i> <i>Elizabeth Fuentes Rojas</i> .....	11
<i>Afluencia de la mujer en el ámbito académico en el siglo XX: dibujos de Esther Hernández Olmedo</i> <i>Elizabeth Fuentes Rojas</i> .....	17
<i>Magia y ensueño en la obra de María Izquierdo</i> <i>Julieta Ortiz Gaitán</i> .....	45
<i>La narrativa mural de Fanny Rabel: muros contenidos, la apropiación de la historia</i> <i>María de las Mercedes Sierra Kehoe</i> .....	57

<i>Creadoras en la ruptura de la lógica patriarcal. La producción plástica de las mujeres en la revisión del sujeto no objeto</i> <i>Soledad Garcidueñas López</i> .....	73
<i>Patricia Aridjis: una fotógrafa de grandes profundidades</i> <i>Rebeca Monroy Nasr</i> .....	91
<i>Semblanzas de las autoras</i> .....	109
<i>Memoria Gráfica</i> .....	114

## PRESENTACIÓN

Uno de los objetivos de la Universidad Nacional Autónoma de México es realizar investigación que nos permita comprender los diversos fenómenos que inciden en el desarrollo de las artes, la cultura y las humanidades, así como en las ciencias y la tecnología, entre otras disciplinas. El entendimiento de esta fenomenología nos permite construir nuestra cultura e identidad, a la vez que nos prepara para enfrentar los complejos retos que actualmente se nos plantean como sociedad.

En este sentido, el libro *La mujer en el arte: su obra y su imagen* contribuye al entendimiento del papel que ha tenido la mujer en el desarrollo del arte mexicano, a través de su producción como artista plástica, y como imagen, en la expresión de dibujantes, pintores, escultores y grabadores.

El presente volumen se compone de cinco artículos diferentes, pero relacionados entre sí, sobre la mujer en el arte. El primer artículo "Afluencia de la mujer en el ámbito académico en el siglo xx: dibujos de Esther Hernández Olmedo", escrito por la doctora Elizabeth Fuentes Rojas, trae a la luz datos importantes sobre una de las alumnas de la Academia de San Carlos, quien a inicios del siglo xx realizó una serie de dibujos de su etapa formativa y antecedente de las obras producidas en su madurez. El aporte de esta investigación es trascendental, ya que a más de tres siglos de ser fundada la Academia no se había realizado investigación alguna sobre cuál había sido el papel de la mujer ahí, particularmente desde el quehacer de una de sus alumnas.

El segundo artículo "Magia y ensueño en la obra de María Izquierdo" fue escrito por la doctora Julieta Ortiz Gaitán; en esta investigación se puede observar la obra de María Izquierdo, quien no sólo tuvo que enfrentar el mundo compulsivo y cambiante de finales de la Revolución Mexicana, sino que también debió luchar por abrirse paso en un medio artístico dominado por hombres condicionados social y artísticamente por el México de inicios del siglo xx.







masculino como al género femenino. Muchas otras mujeres se adhieren a proyectos culturales independientes y concretan su formación en el camino con experiencias enriquecedoras.

Todas estas instituciones y espacios culturales abrieron un amplio espectro de posibilidades en torno a las cuales la mujer se fue aglutinando; así, con el fin de revisar diferentes aspectos de los procesos multidisciplinares, se planteó abordar algunos de estos temas en un Coloquio denominado La mujer en el arte: su obra y su imagen.

La memoria de este coloquio es un testimonio de la presencia de cinco académicas <sup>1</sup> que ofrecen una mirada, desde diferentes ángulos, al quehacer de varias mujeres, artistas, pintoras, fotógrafas, e ilustradoras. Este libro es un producto del proyecto PAPIIT IN403218, "Trayectoria de la mujer en la Academia de San Carlos en los siglos XVIII, XIX y XX: modelo, alumna, docente y artista", financiado por DGAPA-UNAM.

La que suscribe ha dedicado especialmente su investigación a los acervos artísticos concentrados en la Antigua Academia de San Carlos; en el presente coloquio aborda el estudio de la "Afluencia de la mujer en el ámbito académico: dibujos de Esther Hernández Olmedo", una alumna de la primera década del siglo XX, de la que se localizaron 17 dibujos en el acervo, lo cual constituye algo excepcional. En ese periodo proliferó el ingreso oficial de mujeres a los cursos, especialmente de dibujo, no obstante los problemas que ocasionaron y las polémicas que se generaron por su asistencia a la copia de desnudo natural femenino y masculino. Se empieza a detectar la presencia de las mujeres en la Escuela Nacional de Bellas Artes cuando, durante la huelga de 1911, intervienen en el movimiento con cartas de apoyo a sus compañeros de Bellas Artes. En la Escuela de Pintura al Aire Libre de Churubusco se concentró un grupo considerable de mujeres de la clase media. Todas estas circunstancias favorecieron un cambio en la educación artística de las mujeres que empezaron a tener mayor afluencia en el ámbito académico.

---

1 Dos académicas que fueron ponentes en dicho coloquio no participarán en ésta publicación, la Dra. Angélica Velázquez Guadarrama del Instituto de Investigaciones Estéticas y la Dra. Marina Garone Gravier del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM.



Las aportaciones de estas académicas sobre las mujeres, a pesar de producirse en diferentes contextos, se suman y proporcionan una mirada que destaca la importancia de vincular su quehacer a los avatares de un espacio en el tiempo, lo cual permite conocer, en cada caso particular, el entorno que las rodeaba y la complejidad que implicaba tratar de forjar su camino en el ámbito académico. Las autoras se formaron en diferentes espacios universitarios, tales como el Instituto de Investigaciones Bibliográficas, la Facultad de Artes y Diseño, la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán de la UNAM y la Dirección de Estudios del INAH, desde donde han realizado sus investigaciones y han aportado una visión diferente sobre el desempeño del género femenino en el arte.

*Elizabeth Fuentes Rojas*  
México, 2019





# AFLUENCIA DE LA MUJER EN EL ÁMBITO ACADÉMICO EN EL SIGLO XX: DIBUJOS DE ESTHER HERNÁNDEZ OLMEDO

*Elizabeth Fuentes Rojas*

## **Resumen:**

En la primera década del siglo xx, varias circunstancias determinaron un cambio en la Antigua Academia de San Carlos, en ese tiempo Escuela Nacional de Bellas Artes; entre ellas, una muy importante fue la proliferación paulatina del ingreso oficial de las mujeres a los cursos, quienes tuvieron que enfrentar múltiples dificultades para poder tener acceso a una educación formal y lidiar con las restricciones al modelo desnudo femenino y masculino; otra fue la famosa huelga de 1911, crisis social y académica que afectó su trayectoria, en la que las mujeres empezaron a participar como grupo, aunque de manera indirecta; también, el rompimiento con la enseñanza tradicional y el interés en las vanguardias europeas modificó la dinámica de la educación artística y se crearon las Escuelas de Pintura al Aire Libre, a las que el género femenino tuvo un mayor acceso, particularmente a la de Churubusco. La revisión de la obra dibujística de Esther Hernández Olmedo, quien fue alumna de este periodo, permite conocer su participación y presencia en la antigua Academia.

## **Palabras Clave:**

Academia de San Carlos, Escuela Nacional de Bellas Artes, Facultad de Artes y Diseño, Mujer, Dibujos, Educación Artística, Arte, Colecciones.

## **LA MUJER EN LA ACADEMIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX**

Desde el origen de la Real Academia de San Carlos no se consideró en los estatutos, publicados en 1785, la posibilidad de acceso al alumnado femenino, siempre se contempló solamente el ingreso de alumnos, ya sea de españoles o de indígenas. No había manera de que la mujer tuviera una educación artística oficial, reconocida por la sociedad de la época. Sin embargo, desde un principio se establecieron concursos abiertos

en los que podía participar cualquier persona, con “obras remitidas de fuera de la Academia”, incluso las mujeres; además, se llevaban a cabo sin que se diera a conocer el nombre del participante, lo que abría la puerta a la competencia a todos los que desearan hacerlo.

En la población estudiantil había alumnos que tenían la intención de instruirse en alguno de los ramos artísticos, grabado, escultura, pintura y arquitectura, lo cual les tomaba regularmente más de una década, y otros que, como los artesanos, sólo querían perfeccionar sus oficios con el estudio del dibujo y asistían por un año como alumnos numerarios. Esta posibilidad propició la presencia de un grupo, regularmente mayoritario, que asistía a la Academia y luego desaparecía sin dejar rastro, eventualmente dejaban como testimonio algunos dibujos.

La presencia de mujeres en los primeros años de la Academia, detectada en la colección de dibujo de figura, fue muy escasa y se debió a donaciones de las primeras obras premiadas en las que concursaron. Los profesores de la Academia algunas veces daban clases particulares a estas damas, pero no contaban con el material didáctico de la institución, lo que causaba serias desventajas y carencias en su formación.

Hasta mediados del siglo XIX hubo varias solicitudes de mujeres para incorporarse formalmente a los cursos, verbigracia desde 1841 Isabel Ruiz hizo la solicitud para inscribirse en la academia, sólo en un curso: “Deseando instruirme en el laborioso rramo (sic) de dibujo suplico a V: E: se digne admitirme en el número de alumnos, de lo que recibiré repetidas gracias”.<sup>1</sup> Si bien no se localizó referencia posterior a dicho documento, sí empezaron por estas fechas a fluir peticiones de mujeres para incorporarse a alguna clase, sobre todo de dibujo. Tres años más tarde, Ysabel (sic) Jiménez solicitó respetuosamente, con una actitud sumisa, inscribirse también al curso de dibujo y de aritmética y logró hacerlo.<sup>2</sup> Por varios años las mujeres asistieron solamente a cursos aislados, principalmente al de dibujo.

Resulta interesante revisar los documentos relativos a la Segunda Exposición de Bellas Artes de San Carlos, programada para celebrarse del 1 al 15 de enero de 1850, en los que citan en la lista a “24 Pintoras” y además

1 Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1801-1843*, (México: IIE, UNAM, 1972), 214.

2 Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1844-1867*, (México: IIE, UNAM, 1976), 51.



La publicación de esta nota de 1878 en donde se menciona “El plantel de gran escala”, se refería por supuesto, a la prestigiada Academia de San Carlos y, por otro lado, la limitación temática que enfrentaban era la ausencia de modelos escultóricos en tres dimensiones, aquellos a los que sólo la Academia tenía acceso, lo que reducía su ejercicio a la copia de estampas de bodegones, retratos, o paisajes. Estas obras eran las que las mujeres presentaban a las exposiciones.

La opinión de una mujer periodista, Leopolda Gasso y Vidal, en 1885, plantea un enfoque diferente y atribuye el rechazo que padecen las mujeres al acceso a la educación artística al problema que implica el estudio del modelo natural en los programas escolares. Comenta que para ejercer con éxito la carrera de pintura es preciso que “... se abran clases en donde la mujer copie a la mujer, en las que dibuje el antiguo griego como fuente perenne de belleza, y en que se explique la anatomía pictórica...”<sup>7</sup>, si bien no incluye en su defensa la copia del modelo masculino natural que aún estaba restringido para este grupo. En 1898, las autoridades de la institución resolvieron organizar un curso especial para señoritas, en el que se facilitaran los ejercicios de copia de figura humana –aunque no varió mucho la selección de temas–, el cual se redujo a la copia de partes del cuerpo de estampas y de esculturas, así como a modelo vestido.

A principios del siglo xx, aun cuando ya había mayor afluencia de mujeres, no asistían a la copia de modelo natural, frente a este inconveniente el director, en ese entonces, el arquitecto Rivas Mercado exigió que tomaran el curso de manera obligatoria. Los padres de familia se opusieron rotundamente a esta disposición y protestaron ante el presidente de la República, por lo que se decidió establecer de nuevo un curso especial, esta vez exclusivamente de modelo desnudo.<sup>8</sup>

Es importante mencionar que la representación de la figura humana en dibujo de modelo vivo o natural cambió drásticamente a fines del siglo xix, se abordó la figura de una forma más realista, se utilizaron modelos autóctonos, de hombres con rasgos de mexicanos, con los cuerpos pesados o frágiles, algunas veces con el vientre sobresaliente y con un mayor conocimiento del aspecto de músculos y huesos bajo la piel.

7 “La mujer artista”, *El Álbum de la mujer*, en Rodríguez Prampolini, *La crítica...* vol.III, 192.

8 Salvador Moreno, *El pintor Antonio Fabrés*, (México: UNAM, 1981), 59.



signatarios...” de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Para ello le envió el informe que entregó al director de dicha escuela, Antonio Rivas Mercado. En dicho documento, Vergara Lope se refirió a los comentarios de los alumnos que pidieron una reforma al método de enseñanza de la clase de Anatomía. En esa carta firmaron cuarenta y tres alumnos y el profesor Vergara hizo varias aclaraciones al respecto: dijo que veintisiete no pertenecían a su clase; otros no eran alumnos de la escuela; sólo dieciséis pertenecían a su grupo y algunos no asistían y eran desaplicados. El profesor explicó además cómo impartía su curso, en el cual los alumnos tomaban apuntes, ilustraba sus clases con dibujos que ejecutaban en el pizarrón con colores o copiaban el modelo vivo.

Cabe señalar que en este punto el profesor se refirió expresamente a la alumna Esther Hernández Olmedo y comentó al respecto: “Buena prueba de la eficacia y resultados de estos ejercicios son por ejemplo, los dibujos y composición ejecutados por la señorita Hernández Olmedo y por el señor García Cabral, que se conservan en la clase como modelos originales”.<sup>11</sup> Al revisar los programas de Vergara Lope se advierte que había mujeres inscritas en su curso desde 1891, cuando fue nombrado asistente adjunto de la clase de anatomía. Se mencionó además que, al no poder concurrir al anfiteatro de la Escuela de Medicina, como antes se hacía en este curso, las señoritas inscritas debían estudiar los músculos y arterias en los libros de la biblioteca.<sup>12</sup> Seguramente los dibujos realizados por Esther, que mencionó el profesor, no ingresaron al acervo, puesto que el curso de Anatomía artística lo tomó en 1909 y todos los dibujos que se conservan sobre dibujo de figura pertenecen al año anterior.

Los estudiantes invitaron a la prensa a la sesión que se llevó a cabo con el profesor de anatomía y con el director Rivas Mercado. El profesor Vergara Lope expuso “... lo que acontece, es un remedo de la fábula del águila y el escarabajo; yo he dado de comer a muchos de estos perversos, que he visto hambrientos con ellos he compartido mi pan ...” y agrega “...he necesitado hacer apuntes... porque los libros... son muy costosos, están escritos en francés, por lo que la mayoría no puede leerlos, pues no sólo no conoce ese idioma, sino que ni siquiera el lenguaje nacional...”.<sup>13</sup>

11 “El profesorado de la Escuela de Bellas Artes”, *El Demócrata Mexicano*, 27 de abril de 1911, en Xavier Moyssén, *La crítica...* vol. I, 498.

12 Archivo de la Facultad de Arquitectura, AAASC, Programa de Estudios de Anatomía de las Formas del Cuerpo Humano de la Escuela Nacional de Bellas Artes en el año escolar de enero de 1891, 2 fs.

13 “Las quejas de los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *El Demócrata*



de estudiantes en Bellas Artes, ...el número de huelguistas asciende a trescientos... hemos declarado la huelga.... para hacer patente nuestro descontento y solicitar... la destitución del director... don Antonio Rivas Mercado... Los de arquitectura... proponen una terna... arquitectos Nicolás Mariscal, Jesús Acevedo, e ingeniero Manuel Ituarte".<sup>16</sup>

En cambio, los artistas de Bellas Artes propusieron la terna con el pintor Joaquín Clausell, Juan de Dios Fernández y Alfonso (¿Alfredo?) Ramos Martínez. La prensa siguió publicando artículos sobre los acontecimientos entre las autoridades y los huelguistas. Los profesores se dirigieron a los alumnos huelguistas y les comentaron: "La escuela tendrá para ustedes sus puertas abiertas... y a su director vivamente interesado por el bien de ustedes...". Ante los graves acontecimientos los profesores en tono conciliatorio pretendieron apagar el fuego y se agruparon dieciocho, entre ellos: Leandro Izaguirre, Mateo Herrera, Andrés Ríos, A. Unzueta, Miguel Portillo. M. A. Saldaña, Daniel del Valle, Enrique Guerra, Patricio A. Quintero, Manuel Espejel, S. Herrán, Emiliano Valadez, G. Arguelles, Antonio Cortés, German Gedovius, José Tovar, José María Velasco, Ignacio Rosas.<sup>17</sup>

Ante los inconvenientes de la huelga, los alumnos empezaron a trabajar fuera del edificio, en jardines y parques, en la Academia Libre, como la denominaron. Si bien, la situación se agravó sensiblemente cuando los alumnos atacaron a Rivas Mercado y a su esposa, al llegar a la Academia, con piedras, huevos crudos, jitomates y otras verduras. Los alumnos de arquitectura protestaron enérgicamente por este atropello y los alumnos agresores fueron detenidos por dicho escándalo.<sup>18</sup>

El estado de las cosas se complicó de tal manera que se contempló clausurar el establecimiento, motivo por el cual las alumnas que habían permanecido un poco a la expectativa de los acontecimientos, decidieron participar con un documento en el que manifestaron su postura al respecto:

16 "La Escuela de Bellas Artes debe ser dividida en dos: una para arquitectos y otra para pintores", *El Demócrata Mexicano*, 1 de julio de 1911, en Xavier Moyssén, *La crítica...* vol. I, 509.

17 "La Escuela de Bellas Artes debe ser dividida en dos: una para arquitectos y otra para pintores", *El Demócrata Mexicano*, 1 de julio de 1911, en Xavier Moyssén, *La crítica...* vol. I, 512 y 517.

18 "Se agrava la huelga de los estudiantes de Bellas Artes, armados de huevos y verduras hicieron al director del plantel una escandalosa recepción", *El Imparcial*, 29 de agosto de 1911, en Xavier Moyssén, *La crítica...* vol. I, 512 y 517.



Altamente indignadas por las injurias y afirmaciones calumniosas que los alumnos de arquitectura lanzan contra nuestros compañeros de pintura y escultura... protestamos contra el proceder incalificable de los arquitectos, al esgrimir armas que pugnan con la cultura de que presumen; y les damos las gracias por la parte que nos toca en las injurias vertidas, pues somos también alumnas de pintura de la Escuela de Bellas Artes, y hemos apoyado la actitud de nuestros compañeros huelguistas por estar de acuerdo con sus ideas. Asentamos lo anterior, porque sabemos de buena fuente que la señora esposa del director no fue ofendida en manera alguna y porque creemos a nuestros compañeros incapaces de hacerlo.<sup>19</sup>

Vale la pena mencionar a las alumnas que firmaron dicha carta: Jovita G. E. de los Monteros, Emma Winckelman, Esther H. Olmedo, Guadalupe C. y Soto, Irene Rangel, Celia Cortés, Margarita Rangel Ocariz, Matilde Poulat, Margarita Mendoza, Concepción Romero, Margarita M. Rangel, María S. Villoro, Berta Villoro. Un total de quince alumnas, entre ellas Esther, por supuesto al apoyar a sus compañeros no podían aprobar lo ocurrido con la esposa del director, por lo que estuvieron dispuestas a suponer que tal cosa no era cierta.

Posteriormente un grupo considerable de profesores manifestaron su actitud en contra de los alumnos huelguistas, quienes mencionaron que no tenían conocimiento de que sus compañeros estuvieran "provistos de proyectiles", así como de que son pocos los alumnos huelguistas y hay clases regulares como siempre. Aclaran que sus clases han permanecido cerradas. Por otro lado, en la prensa se comenta sobre el rumor de "... que las señoritas alumnas de Bellas Artes van a efectuar una manifestación de protesta en contra de los alumnos de arquitectura que firmaron una carta... plagada de falsedades. Esta manifestación de protesta la encabezarán las señoritas a que hemos hecho referencia y la secundarán los alumnos de las escuelas profesionales".<sup>20</sup>

Por lo visto el grupo de señoritas seguía activo y presente en este conflicto de los estudiantes huelguistas, quienes planearon varias actividades para recabar fondos: primero una exposición con obras realizadas por alumnos, luego un centro artístico y varios festivales. Para promover las actividades realizaron carteles, en los que lógicamente se evidenciaban los conflictos. Vale la pena mencionar el cartel de Francisco Romano

---

19 "Cartas de las alumnas de Bellas Artes", *Nueva Era*, 1 de septiembre de 1911, en Xavier Moyssén, *La crítica...* vol. I, 535.

20 "La huelga de los alumnos de Bellas Artes", *El Demócrata Mexicano*, 2 de septiembre de 1911, en Xavier Moyssén, *La crítica...* vol. I, 536-538.

Guillemin, en el que incluyó a tres mujeres representando las Artes Plásticas "...tres preciosas jovencitas... una de ellas de pelo rubio y tez blanca, luciendo la belleza de sus formas esculturales... una caricatura de la cabeza del director Arq. Antonio Rivas Mercado y el Dr. Daniel Vergara Lope... a quienes se les veía atravesados por filosos puñales..."<sup>21</sup>

En las noticias de la prensa se advierte la complacencia de los profesores y alumnos por la presencia de las mujeres en la institución, pero no sólo ellos lo manifestaban, también los cronistas hacían referencias amables a ellas; en una noticia que refiere la visita del presidente a la Academia de San Carlos se comentó: "Los alumnos derrocharon aplausos con el entusiasmo que los caracteriza; había entre ellos guapas muchachas de la clase de dibujo y pintura, formando valla en los corredores"<sup>22</sup> En realidad la presencia de un grupo mujeres en las instalaciones de la escuela no pasaba inadvertida y era celebrada por todos.

Los problemas se terminaron cuando finalmente el director Rivas Mercado renunció y fue sustituido por Manuel Gorozpe, como director interino. Al poco tiempo fue nombrado oficialmente como director de la Academia el ingeniero Jesús Galindo y Villa. Además, se autorizó al pintor Alfredo Ramos Martínez para que dirigiera la nueva Academia en Pintura y Escultura.

El rompimiento con la enseñanza tradicional y la apertura a las vanguardias europeas a través del establecimiento de las Escuelas de Pintura al Aire Libre que se derivaron de la gestión de Alfredo Ramos Martínez trascendieron en la educación de las mujeres, que tuvieron mayores posibilidades de educación en estas escuelas en las que se suprimió la rigidez de la enseñanza; particularmente la Escuela de Churubusco que estaba integrada en su mayoría por señoritas de la clase media mexicana. Esto puede verse en las fotografías de la exposición de 1925, sobre todo en la de Churubusco, en la que se observa la presencia de mujeres, la mayoría jóvenes adolescentes bien vestidas. En el resto de estas escuelas es escasa la asistencia de mujeres.<sup>23</sup>

21 Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire libre y Centros Populares de Pintura*, (México: INBA-CENIDIAP, 1987), 41.

22 "El presidente en la Academia de San Carlos", *Nueva Era*, 20 de septiembre de 1911, en Xavier Moyssén, *La crítica...* vol. I, 546.

23 Secretaría de Educación Pública, *Monografía de Las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, (México: Editorial Cultura, 1926), 14.



Las calificaciones fueron emitidas en marzo de 1916, lo cual permite considerar que la alumna Esther se mantuvo activa por nueve años, a partir de 1907, algunos años con más actividad que otros, pero con cierta periodicidad, con excepción del año de 1910 en el que no se inscribió en ninguna clase. Las calificaciones eran emitidas por tres profesores que en el caso de Esther fueron excepcionales, ganó un primer premio, obtuvo ocho menciones, seis de perfectamente bien y varios de muy bien.

Después de 1916, Esther no vuelve a aparecer en la documentación escolar, posiblemente dio por terminada su preparación y dejó de asistir a la Escuela. Ciertamente, ella fue una alumna distinguida que destacó en las clases en las que participó; desafortunadamente no se menciona a los profesores de dichos cursos, pero se puede saber quiénes fueron algunos de ellos.

Precisamente existe una relación de alumnos y trabajos presentados para concurso en la clase de Artes Decorativas del Departamento de Escultura y firma José Tovar en octubre de 1914. Las concursantes fueron Esther Hernández Olmedo, Margarita Navarro, Ángela Ochoa, Matilde Poulat, Juan de Dios Arellano, Herminia Salas y Matilde Orellana.<sup>26</sup> A dicha clase asistieron siete alumnas; seguramente fue establecida sólo para mujeres, como era común en ese tiempo.

Leonor Cortina comenta al respecto que “las señoritas de clase acomodada toman clases de pintura con maestros extranjeros y las más audaces ingresan a la Academia... se entregan con seriedad al oficio, pero aun así anteponen sus responsabilidades de familia a la pintura y se mantienen al margen de los movimientos artísticos...”<sup>27</sup>, además menciona a Esther Hernández Olmedo entre las alumnas de Germán Gedovius y compañera de Saturnino Herrán. Aunque no se menciona el año, es factible que haya sido en el curso de Colorido que impartía Gedovius, y que ella tomó en 1911.

Seguramente Esther ya conocía a Gedovius antes de asistir a su curso, pues aparece en una fotografía que el profesor se tomó con su grupo en 1910, en el que se encuentra rodeado de sus alumnos en el patio de la Academia y Esther fue identificada por su familia en el grupo de mujeres

26 Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1910-1914*, (México: UNAM, IIE, 2003), 226.

27 Leonor Cortina, “Las místicas, las dóciles, las rebeldes”, en *La mujer mexicana en el arte*, (México: BANCRESER, 1987), 146.



Leonor Cortina apunta que estos juicios fueron hechos a la ligera y dice que no todas eran de clase acomodada y ninguna se había dedicado a las labores que se menciona, si bien algunas habían dedicado breve tiempo a la pintura, otras si produjeron un número considerable de obras, entre ellas menciona a Esther Hernández Olmedo, Pilar Calvo y a Dolores Ortega. Además, agrega que si fueron constantes en la pintura y que si no destacaron fue por "... las limitaciones propias de su condición de mujeres y del medio que les tocó vivir".<sup>31</sup>

En 1920 se vuelve a tener noticia de Esther por su participación en una exposición de la Escuela. Entre los cuadros recibidos para la xxv Exposición Nacional de Bellas Artes realizada en 1920 se encuentran varias de sus obras. Además de incluir los títulos de las piezas y la técnica, regularmente hacían un avalúo de las mismas; en las que citan de Esther no incluyen este dato, sólo mencionan que entregó 10 cuadros, con los siguientes títulos: *La china del perico*, óleo; *El puente*, óleo; *Cúpulas del Carmen*, óleo; *Interior*, acuarela; *Patio*, acuarela; *Jardín*, acuarela; *Naturaleza muerta*, acuarela; *Cabeza de estudio*, acuarela; *Oaxaqueña*, pastel; *Cariátide Maya*, yeso.<sup>32</sup>

En el catálogo de la xxv Exposición en donde se mencionan las obras expuestas, se dividieron por técnicas y en la "Sección de pintura en sus diversos procedimientos y dibujo. Grabado" incluyeron de Esther: *El Jardín*, *El Patio*, *El Interior*, *La mujer del perico*, *Las flores*, *La india*, *otras flores y un retrato*. En la sección de Escultura citan varias obras de Esther: *Cariátide*, *San Francisco*, *Dolor y tres retratos*.<sup>33</sup> En otra fuente se menciona además en la sección de escultura: *El Sacerdote Maya*, *San Francisco de Asís* y cuatro retratos en bajo relieve.<sup>34</sup>

Las obras se repiten en las listas con nombres diferentes, si bien al revisarlas se cuentan nueve obras pictóricas (tres óleos, cinco acuarelas, un pastel) además de seis esculturas (dos exentas y cuatro bajorrelieves). Tal parece que Esther se mantuvo activa y prosiguió trabajando fuera de las aulas. Después de ese año no se volvió a localizar información sobre Esther en los archivos de la Academia, pero Leonor Cortina nos aporta el dato de que en 1921 contrajo matrimonio y a partir de entonces afirma que su

31 Leonor Cortina, *Las discípulas...*, 7.

32 Eduardo Báez Macías, *Guía... 1910-1914*, 325.

33 Eduardo Báez Macías, *Guía... 1910-1914*, 330-336.

34 Elizabeth Fuentes Rojas, *Catálogo de los Archivos Documentales de la Academia de San Carlos 1900-1929*, (México: ENAP, UNAM, 2000), 86-90.



No obstante que por las calificaciones nos enteramos que Esther entró formalmente a estudiar en el año de 1907, existe un dibujo con fecha de 1905 de un prisma piramidal que muestra que Esther asistió a un curso como alumna de manera extraoficial. Posiblemente, ella habría asistido eventualmente a un curso de Yeso Elemental y Objetos Usuales, en donde se copiaban objetos y se aprendía a través de formas geométricas el trazo de sombras y el trazo de la perspectiva. En la fotografía de la clase de Yeso Elemental y Objetos Usuales se pueden observar una serie de objetos que copiaban los alumnos, como el prisma localizado en la parte superior junto a la cruz, que fue el primer ejercicio realizado por Esther. Precisamente la implementación del método dibujístico francés, conocido como Pillet, en 1903 había causado mucho revuelo en la Academia. Se habían suprimido nueve galerías de escultura para aprovechar los espacios y adaptarlos con un mobiliario especial, con la finalidad de impartir los cursos, que consistía en respaldadores para dibujar, bancos, lámparas personales y objetos de pequeño formato, los cuales eran los modelos que utilizaban los alumnos; además, se había entrenado a un grupo de profesores para la enseñanza teórico práctica de este sistema dividido en preparatorio y superior.

En 1907, Esther estaba inscrita en el curso de Dibujo de Ornato Elemental y es factible que estos dos dibujos de objetos sean ejercicios de este curso: uno de un jarrón de forma ovoidal con base y boca circular, y otro que forma parte de una estructura arquitectónica con arcadas, que parece ser la sección superior de una torrecilla (Fig. 1). Ésta era una manera de entrenar a los alumnos en la copia de objetos usuales en "bulto", tales como jarrones, molduras y mesas que pertenecían al uso cotidiano.

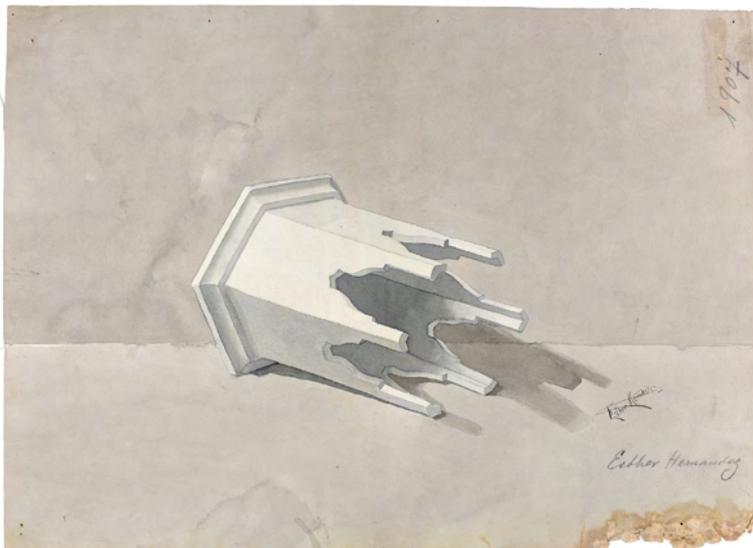


Fig. 1 Esther Hernández Olmedo, *Sección superior de una torre*, 1907, Dibujo, 34 x 46 cm., Col. FAD/UNAM.

Otros tres dibujos que provienen de la materia de Dibujo de Perspectiva, son tres paisajes que abordan la perspectiva en un río, en una construcción y en una marina. El primero es el dibujo de un río ligeramente encañonado, tomado desde la rivera del lado derecho, que se pierde en un punto de fuga, está flanqueado por un bosque cerrado y árboles aislados del otro; se trata de un dibujo al carbón, fue copiado de una estampa, según se advierte en la leyenda junto a la firma (Fig. 2).



Fig. 2 Esther Hernández, *Paisaje*, 1907, Dibujo, 31.5 x 42 cm., Col. FAD/UNAM.

El segundo es una construcción de varios niveles en un terreno accidentado en el campo. El ejercicio de perspectiva de una edificación en un terreno a desnivel con un fondo arbolado, de aspecto caótico, también es una copia de estampa, realizada al grafito y carbón. El tercero es un excelente dibujo de una marina con un acantilado, el mar agitado y con una enorme roca en primer plano donde chocan las olas con fuerza. Seguramente es copia de estampa, aunque no tiene la especificación como en los otros (Fig. 3).



Fig. 3 Esther Hernández, "Paisaje", *Dibujo de paisaje*, 1907, 33 x 26 cm., Col. FAD/UNAM.

El resto de los diez dibujos, que Esther llevó a cabo en el año 1908, fue en el curso de Yeso Superior, en el que se practicaba la copia de piezas escultóricas en uno de los talleres más espléndidos y mejor equipados, con el mobiliario colocado en medio círculo y surtido de un conjunto importante de ejemplares de pequeño formato al centro: la Cabeza del David de Miguel Ángel, el Dorífero y la Venus Inclorada; varios relieves en el muro; y una repisa con las cabezas de emperadores, filósofos y dioses grecorromanos. Todos los dibujos muestran no sólo el año de 1908, sino también los meses, por lo que se puede ver la secuencia del aprendizaje, en el que se avanza paulatinamente en la complejidad de los mismos. En el primero del 24 de marzo, copia un fragmento de la cabeza de un niño; destaca el perfil del niño de mejillas mofletudas del fondo gris, con una sombra más oscura en la base (Fig. 4).



Fig. 4 Esther Hernández, *Fragmento de cabeza de niño*, 1908, Dibujo, 45.5 x 42 cm., Col. FAD/UNAM.

El segundo, del 18 de mayo, es un ejercicio muy similar, la copia de un rostro de un niño de frente, iluminado también frontalmente desde arriba, con un fondo gris. El tercero, del 2 de junio, es una cabeza de un joven sonriente, colocado en tres cuartos de perfil con la luz del lado izquierdo, con las sombras proyectadas en el rostro y atrás de la pieza en el muro. El cuarto es un ejercicio de copia de un busto de Pietro Mellini, un rico mercader florentino, realizado en 1474 por el escultor italiano Benedetto da Maiano. En este dibujo del 26 de julio se representa el busto en tres cuartos de perfil, con el rostro de un hombre maduro, surcado de arrugas. La ejecución representa un mayor reto, no sólo por la cara del anciano, sino por la textura de la tela de su vestimenta (Fig. 5).

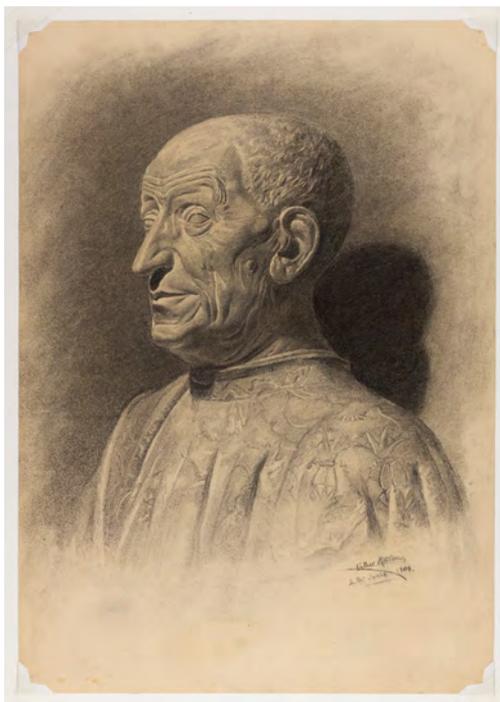


Fig. 5 Esther Hernández, *Busto de Pietro Mellini*, Dibujo copia de yeso, 1908, 63.4 x 44 cm., Col. FAD/UNAM.

En el mismo mes de julio, el 10 y el 24, Esther copió dos esculturas que se distinguen por su aspecto de deterioro, uno es el Torso de Hércules, centrado de frente, con un fondo gris que rodea la figura y la proyección de fuertes contrastes de sombras en un lado (Fig. 6).



Fig. 6 Esther Hernández, *Torso de Hércules*, Dibujo copia de yeso, 1908, 59 x 39 cm., Col. FAD/UNAM.

La otra es la escultura *Diana*, iluminada por el flanco izquierdo con un fondo gris y con la sombra también con un tono muy oscuro. En este periodo, las piezas clásicas han perdido su valor y su significado para la comunidad académica, se relacionan con la idea de anquilosamiento en la enseñanza y dejan de ser respetadas.

Algunas de las esculturas a las que se recurrió constantemente para copiarlas fueron las figuras los Monjes Llorones de la Tumba de Felipe el Atrevido, que por ser de pequeño formato podían trasladarse fácilmente a los talleres, además no mostraban el rostro y los dobleces de los paños de los hábitos, eran un buen ejercicio para las alumnas. Existe un dibujo del 14 de agosto en el que se observa la postura de perfil del monje que sostiene un libro en las manos, en el que de acuerdo a la posición de la alumna se proyecta la sombra de la figura con una mancha que destaca del fondo (Fig. 7).



Fig. 7 Esther Hernández, *Monje llorón*, Dibujo copia de yeso, 1908, 60 x 35 cm., Col. FAD/UNAM.

El dibujo (Fig. 8) del 4 de septiembre de la figura completa de una Venus, cubierta por un paño con numerosos pliegues desde la cintura para abajo, vista de frente e iluminada de igual manera, constituía uno de los ejercicios más importantes para las alumnas. Era la única manera de acercarse a la figura femenina, ya que, aunque la copia del natural ya podía llevarse a cabo, las mujeres como Esther pidieron que se les permitiera no hacerlo. Consiste en un excelente dibujo con fuertes contrastes característicos de la primera década del siglo xx.



Fig. 8 Esther Hernández, *Venus*, Dibujo copia de yeso, 1908, 64 x 39.5 cm., Col. FAD/UNAM.

El 1 de diciembre de 1907, Esther realizó el dibujo de un anciano en postura sedente, la figura de Voltaire de Jean Antoine Houdon (Fig. 9), que la Academia poseía en pequeño formato. Los trazos de las luces y sombras destacan la vestimenta de un fondo plano.



Fig. 9 Esther Hernández, *Voltaire*, 1908, Dibujo, 40 x 34 cm., Col. FAD/UNAM.

Otro dibujo (Fig.10) ejecutado el 15 de diciembre implica un reto por la complejidad de la escultura Perseo con la cabeza de Medusa, o el Perseo de Benvenuto Cellini. En ella, Perseo lleva en su mano derecha una espada y en la izquierda la cabeza de Gorgona, tomada por la cabellera, que derrama sangre de su cuello; está parado sobre el cuerpo contorsionado de la Medusa, lleva un casco alado y las sandalias también aladas. La fuente de luz al frente de la pieza permite apreciar el talento y habilidad de Esther para representar el cuerpo del joven que se destaca del fondo oscuro burdamente realizado.

Existe un dibujo más sin fecha, que no fue terminado, el cual representa a la figura del joven Antíno; su cuerpo luce borroso y el fondo también muestra rayones realizados muy de prisa. Posiblemente este es el último que ejecutó en esa clase, ya que registra el año de 1908, pero sin el dato del día y mes que llevan el resto de los dibujos.



Fig. 10 Esther Hernández, *Perseo de Cellini*, Dibujo copia de yeso, 1908, 64 x 39 cm., Col. FAD/UNAM.

La producción de las mujeres en la Academia no ha sido estudiada con profundidad, este acercamiento a una de las alumnas activas en la primera década del siglo xx permite visualizar la trayectoria de su paso en la institución. La presencia de Esther Hernández Olmedo fue puntual y asidua en los cursos durante la primera década del siglo xx, y se distinguió por su talento. Resulta algo inusual la concentración de diecisiete dibujos de una sola persona en las colecciones. Si bien, además de la exposición de 1920, se desconoce su participación en el ámbito académico y artístico. Seguramente, al contraer matrimonio siguió la ruta de las mujeres que se dedicaban a cumplir con sus labores domésticas en sus hogares y sólo en el seno de sus familias continuaban con su arte. La única manera de conocer a estas mujeres que permanecen en el anonimato es a través de una búsqueda en los archivos familiares que conservan sus obras. Es preciso indagar en exposiciones subsecuentes, fuera del medio académico, o en colecciones particulares para localizar sus trabajos, generalmente la mayor parte de la producción de estas artistas se conserva en el entorno familiar, lejos del alcance del escenario cultural y artístico mexicano.





# MAGIA Y ENSUEÑO EN LA OBRA DE MARÍA IZQUIERDO

*Julietta Ortiz Gaitán*

## **Resumen:**

Al hablar del contingente de pintoras que poblaron de riqueza creativa y personalidad la escena cultural del México del siglo xx, resulta imprescindible referirnos a María Izquierdo (1902-1955), cuya obra transita por las veredas de mundos sutiles e intimistas, en un contexto todavía convulso por las últimas arremetidas de la revolución y en el cual las mujeres tenían que enfrentar numerosos obstáculos, no para llevar a cabo grandes proyectos de realización personal, sino simplemente para salir adelante y sortear las adversidades con medios dignos de ganarse la vida.

**Palabras claves:** Pintoras, magia, ensueño, mujeres, arte mexicano.

Agradezco la invitación para participar en este evento y hablar aquí de la obra de María Izquierdo, una de las siete cabritas de Elena Poniatowska, pintora relevante en la historia del arte mexicano no sólo por su obra pictórica sino porque pertenece a ese contingente de mujeres muy especiales que configuraron como protagonistas, compañeras o musas el ambiente cultural rico y vibrante de la primera mitad del siglo xx. Alguna vez, Octavio Paz mencionó que María Izquierdo parecía una diosa prehispánica.

Mucho hay de nostalgia en el oficio de historiar: se habla del rescate de tal o cual documento, de procesos sociales, de objetos... y tal vez sea en la historia del arte donde buscamos con más evidencia esta recuperación amorosa del pasado, cuando encontramos en las obras de arte una belleza cambiante que nos habla de visiones de mundos perdidos, a veces intangibles, ya desaparecidos para siempre. El universo entrañable de María Izquierdo, pletórico de evocaciones, se ubica en la memoria colectiva, en las íntimas batallas de la condición femenina, en las ensoñaciones de un poeta surrealista.

Si hablamos de un tiempo totalizador, omnipresente, éste se encuentra en la obra de María Izquierdo, en ese espacio pictórico ilusionista, estático, eternizado, donde todo sucede y nada cambia, de seres inmovilizados que susurran secretos en continuo tránsito entre lo visto y lo soñado,

sin un lugar definido pero donde se reconocen los rincones del alma femenina, de la cotidianidad de manteles albeando y loza colocada en alacenas; donde se da el entorno más íntimo y la grandeza de espacios lejanos e infinitos.

María Cenobia Izquierdo Gutiérrez pertenece a un pasado remoto de México, cuando la vida transcurría con placidez y sin percatarse aún de los tiempos acelerados de la implacable modernidad. Su obra nos entrega un repertorio de objetos y de imágenes a veces empolvadas de nostalgia y evocación, pero no por ello exentas de complejidad, al mostrar el tránsito entre la premodernidad y el ambiente dinámico y contrastante de la urbe en expansión. Estas expresiones artísticas han dado material abundante para la investigación histórica, así como para la creación de ensueños, de mundos alternos donde la condición de ser mujer no puede soslayarse en el análisis de sus trabajos.

El México de la primera mitad del siglo xx continúa aportando piezas para armar la gran puesta en escena de la representación de toda una época, en la que personajes como Izquierdo transitaron dejando huella de su afán por expresarse, por trascender, por hablar en el lenguaje universal de los colores y las formas, que contribuyó a la construcción de "lo mexicano" en un arte joven todavía carente de estereotipos; una época en que las sacudidas violentas de la revolución abrieron rendijas que serían puertas y ventanas hacia la posibilidad de otros escenarios de mayor bienestar social que se anunciaban como un milagro para nuestro país.

La muerte del padre dejó a la madre y a la hija en una situación de desamparo, como sucedía en estos casos cuando las mujeres dependían del sostén familiar masculino, situación agravada por las aún más difíciles circunstancias de la violencia revolucionaria. Buscando ganarse la vida, atrás quedó el pequeño pueblo de San Juan de los Lagos, donde María había nacido el 30 de octubre de 1902. Se habla de su infancia pueblerina como el sustento de una obra pictórica de la que surgen candorosas imágenes de interiores domésticos, de objetos cotidianos sobre mesas o alacenas, o bien, de escenas de circos ambulantes que seguramente maravillaban con sus funciones a la recogida población de San Juan. Así debió llevarse María todas estas visiones y muchas más de ese lugar recóndito y apartado, santuario de peregrinación, pletórico de voces y murmullos que con el viento cantaban una música narrada por Rulfo en aquellos llanos de Jalisco.



Esta libertad de los planes de estudio orientó a María hacia la búsqueda de una expresión pictórica espontánea y sin preocupaciones formales por la corrección de los preceptos académicos. Encontró, hasta en sus maestros más tradicionales, como Germán Gedovius, condescendencia en su formación, dadas las cualidades de originalidad que el maestro veía en su alumna. Su dibujo y la concepción misma del espacio pictórico se relacionaron desde el principio con ciertos rasgos arcaizantes del primitivismo vanguardista; sus follajes exuberantes del trópico y la ingenuidad de los personajes remiten a la utopía de las selvas del Aduanero Rousseau, donde sólo en sueños pueden convivir tales apariciones en semejantes paisajes.

El nombramiento de Manuel Toussaint como director en aquel año de 1929, cuando María ingresó a la Academia, provocó una reacción furibunda en grupos como el ¡30-30! que finalmente llevó a Diego Rivera a la Dirección de la Escuela. María pronto obtuvo el aval y una aceptación de peso a su trabajo, en el mismo año, nada menos que del polémico director y ya por entonces reconocido pintor afirmó que “no hay en el trabajo de María ni el halago fácil de la improvisación graciosa, ni el pintoresco de buen gusto; tampoco la desviación literaria capaz de atraer simpatías extrañas a la plástica”.<sup>1</sup>

Es entonces cuando Izquierdo expone por vez primera sus trabajos en la Galería de Arte Moderno del Teatro Nacional,<sup>2</sup> que en 1934 se convertiría en el Palacio de Bellas Artes. El texto del catálogo de dicha exposición fue escrito por el propio Diego Rivera. Esta distinción provoca, en sus compañeros y en el ámbito académico en general, reacciones adversas que pueden pensarse como una actitud prejuiciada ante las mujeres artistas. Sin embargo, poco tiempo después, recibe la invitación de Frances Flynn Payne para presentar su obra en el Art Center de Nueva York y con ello internacionaliza su trayectoria al lado de Rufino Tamayo.

El desinterés de María por el aprendizaje académico, su temperamento mismo y la ebullición que caldeaba a la Academia, por entonces Escuela

1 Diego Rivera, *María Izquierdo*, Presentación de la exposición en la Galería de Arte Moderno del Teatro Nacional, 1929, recopilado en *María Izquierdo*, (México, Casa de Bolsa Cremi, S.A., 1986), citado por Olivier Debroise, “María Izquierdo” en *María Izquierdo*, (México, Centro Cultural de Arte Contemporáneo A.C., 1988), 31

2 Germaine Gómez Haro, “María Izquierdo, pasión y melancolía”, *La Jornada Semanal*, núm. 970, 6 de octubre de 2013, <http://www.jornada.com.mx/2013/10/06/sem-germaine.html>. Consultado: 03/09/2018.



Se ha afirmado que la temprana valoración de Diego Rivera sobre el carácter mexicanista de su pintura fue definitiva en las apreciaciones de la crítica posterior. Pero también se dieron otras opiniones que contribuyeron a concretar esta idea, aunque desde una perspectiva distinta. En 1936 llegó el poeta y dramaturgo Antonin Artaud, buscando en las expresiones artísticas de México la fuerza expresiva y la supuesta espontaneidad que le faltaba al arte europeo. Artaud pensaba que en el mundo de las comunidades indígenas, y la posible aproximación a ellas por medio de sustancias alucinógenas, encontraría los elementos originales del arte mexicano. Sin embargo, pronto halló decepcionante la situación general: por un lado, las expresiones de un arte inmerso en la función ideológica del nacionalismo revolucionario y por el otro, una valoración excesiva y repetitiva de los modelos europeos. La perspectiva en la que se ubican los juicios de Artaud se refiere a la paradoja existente entre las reivindicaciones sociales fundamentadas, principalmente en las culturas autóctonas, y la escasa participación de éstas en los programas oficiales. Un poeta francés que viene a México en busca de la frescura y autenticidad de lo que él llamaba el primitivismo del arte indígena, muestra su desconcierto ante las semejanzas que encuentra con el arte canónico europeo.

Por su parte, María Izquierdo, que se convirtió en amiga entrañable del atormentado poeta, se inició, como vimos, representando los esquemas mentales que guardaba de las vivencias infantiles, ciertamente propias del medio rural de pueblos pequeños, conservadores, alejados de la homogeneización de los centros urbanos; inicios que marcaron su obra con objetos, personajes y paisajes que la signaron como “clásicamente mexicana”, según Rivera y otros críticos que lo reafirmaron posteriormente. Sin embargo, como hemos dicho, su producción se concentró en el conocimiento, práctica y experimentación de lenguajes más universales, estimulada por su convivencia con Tamayo en el taller que compartieron hasta 1933.

Lo paradójico, de todo ello consiste en que frente a estas dos modalidades en la obra de Izquierdo, Artaud se decantó por “lo mexicano” puesto que él buscaba esquemas originales no europeos en la otredad. Así lo expresa el poeta francés:

Yo he venido a México buscando el arte indígena, no una imitación del arte europeo. Pues bien, las imitaciones del arte europeo, en todas sus formas, abundan; pero el arte propiamente mexicano no se le encuentra. Únicamente de la pintura de María Izquierdo se desprende una inspiración verdaderamente india. Es decir, que en medio de las manifes-



Izquierdo no puede ni quiere abstenerse de participar en el clima de compromiso social de aquellos años porque en su misma naturaleza estaba implícita esa determinación. Ejerció como maestra en los variados programas de la recién fundada Secretaría de Educación Pública y participó en las actividades de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, antecedente del Taller de la Gráfica Popular, instituciones y grupos exponentes de los postulados artísticos de la época.

En este sentido, María tuvo la intención de realizar un encargo de pintura mural cuando en 1945 el Regente del Departamento Central del entonces Distrito Federal, Javier Rojo Gómez, contrató a la pintora para que realizara varios murales en el plafón y el cubo de la escalera del Antiguo Palacio del Ayuntamiento. Se conocen los temas que trataría ya que el proyecto de pintura mural se publicó en la prensa.<sup>7</sup> En esencia, el proyecto de Izquierdo se inscribía en los lineamientos temáticos e ideológicos de la época, en un momento en que el muralismo llegaba a una etapa en que perdía su capacidad de expresar los puntos básicos de la lucha social que le dio origen y sustento en años anteriores.

Sin embargo, la oposición a su proyecto no provino de estas circunstancias, sino de las críticas de los propios pintores, como fue el caso de Francisco Eppens quien afirmaba que la obra de María estaba bien para pequeños formatos con “mucho sabor popular”, pero una cosa es hacer “pequeños gouaches y otra cosa –muy distinta– es pintar murales”.<sup>8</sup>

Afirmaciones similares a la de Eppens constituyeron los argumentos de más peso de la oposición, con los cuales estuvieron de acuerdo sus detractores. Antonio Rodríguez recogió las reflexiones de varios pintores como Manuel Rodríguez Lozano, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, José Chávez Morado, Santos Balmori, Antonio Ruiz, Diego Rivera y concluye lo siguiente:

María Izquierdo no posee el mínimo de las condiciones indispensables para poder llevar a cabo una obra de tan grande envergadura como la decoración del edificio del Departamento Central. [...] María Izquierdo no es más que una maravillosa pintora popular,

7 Para lo referente a este tema véase María del Carmen Martínez Navarrete, “Lo que no pudo ser. María Izquierdo y su intento fallido por incursionar en el muralismo en 1945”, (México, Tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, 2014).

8 Martínez Navarrete, “Lo que no pudo ser”, 45.



## EPÍLOGO

En los requerimientos del encargo mural del Antiguo Palacio del Ayuntamiento se establecían los propósitos del discurso grandilocuente, y ciertamente confuso, de la clase política gobernante que buscaba en la pintura mural una justificación histórica a través de la fuerza expresiva del arte:

[Los murales tendrán] un sentido altamente patriótico [ya que] engloban, además, sentimientos universales. En los nueve plafones estarán representadas las Artes, pero dentro de una visión racial, pues en el concerniente a la Música, María sublimará a la Canción Mexicana. Estos plafones adornarán la escalera monumental. Y para el muro del segundo piso, veremos escenas del trabajo en el campo y la ciudad. En la escalera monumental, habrá otro fresco representando el México prehispánico, esencialmente escenas de Tenochtitlán, unidas por un reloj de arena como símbolo del tiempo transcurrido, hasta la Ciudad de México actual.<sup>10</sup>

El sentido “altamente patriótico” requerido en la confusión de propósitos expuestos en la convocatoria, lo encontramos en el trabajo de María Izquierdo transmutado por su magia en un carácter silencioso e íntimo, verdaderamente universal en el lenguaje permanente del arte. Y viene al caso un poema de Rosario Castellanos que expresa en palabras, fragmentos de lo dicho hasta aquí sobre María Izquierdo y los enigmas, que no lo son tanto, implicados en su obra:

A veces, tan ligera como un pez en el agua,  
me muevo entre las cosas feliz y alucinada.  
Feliz de ser quien soy, sólo una gran mirada:  
ojos de par en par y manos despojadas.  
Seno de Dios, asombro  
lejos de las palabras.  
Patria mía perdida,  
recobrada.<sup>11</sup>

10 “Notas de Arte” en *Esto*, 20 de mayo de 1945, 2a. Sección, 3, en Martínez Navarrete, “Lo que no pudo ser”, 34

11 Rosario Castellanos, “Misterios gozosos”.





# LA NARRATIVA MURAL DE FANNY RABEL; MUROS CONTENIDOS, LA APROPIACION DE LA HISTORIA

*María de las Mercedes Sierra Kehoe*

## **Resumen:**

El pensamiento creativo de Fanny siempre estuvo ligado a su proceso de desarraigo, pero bajo una visión propia de su identidad, donde interiorizaba cada momento y cada espacio lo hacía suyo, convirtiéndolo en parte de su esencia de vida.

**Palabras claves:** Pintora, mujer, arte, muralismo, historia, La Esmeralda.

Desde los lejanos tiempos en que nuestra escuela constaba solamente de un terroso corralón, donde unas cuantas construcciones dispersas servían de salones de clase y 'oficinas directivas', desde esos tiempos, en la llamada 'Escuela Nacional de Pintura y Escultura', en la calle de La Esmeralda, asistí a la clase de dibujo que, en el primer año impartía Raúl Anguiano. En los años 40, en ese mismo salón, al terminar una materia, se instalaban los caballetes para el taller de pintura que impartía José Chávez Morado.

FANNY RABEL

Fanny Ravinovich nació el 27 de agosto de 1922 en la provincia de Łódź, Polonia, dentro de una familia judía situándose con una herencia histórica al margen de la sociedad. (Fig. 11).



Fig. 11 Fanny Rabel, Autor: desconocido, Archivo Fanny Rabel, Universidad Iberoamericana.

De acuerdo con esta situación de vida en algún momento Fanny escribió:

Si hay algo tradicional entre los judíos, es su situación como judío errante, el viajero que va desde un país a otro. El ser inmigrante es típicamente judío. Cuando no se hallan en un país se van a otro con todo y familia, y unos a otros se ayudan. Son muy gregarios, van formando grupos en el lugar donde llegan. Esto debe ser un resto de defensa, de protección.<sup>1</sup>

Sus padres, actores ambulantes, recorrían provincias de Europa acentuando con ello el sentimiento de desarraigo albergado dentro de ella. Gran parte de su infancia la pasó de tren en tren, y cuando llegaba a algún sitio las horas pasaban jugando entre bastidores camerinos y ropajes.

1 Fanny Rabel, "La conciencia del emigrante" en *Semanario para ver leer y pensar, Mira* vol 3, N° 106, México, 9 de marzo de 1992, 40.



El aglutinamiento de ideas que permearon en la obra de Fanny Rabel, en un momento como el que Félix Palavicini comenta, sustenta la posibilidad de entender y transformar el México de los años treinta, el cual planteó el fortalecimiento del nacionalismo y otorgó preferencia a la inmigración española, lo cual generó la incorporación del indio a la civilización occidental.

De tal forma que México entró a un proceso donde se polemizó sobre las propuestas culturales frente a la promoción del patriotismo, dejando atrás el pensamiento Vasconcelista.

El proceso de Fanny Rabel frente a esta realidad la coloca en un escenario que logra captar la “estética mexicana” de una manera diferente, por lo que mezcla en su impronta las carencias de una sociedad como la mexicana y las de su niñez.

## LA APROPIACIÓN DE LA HISTORIA

Fanny adoptó la nacionalidad mexicana en 1946, siempre reconoció que México la recibió con los brazos abiertos. Encontró en esta nación toda clase de facilidades para llevar a cabo su vida cotidiana y su desarrollo plástico; hizo uso del conocimiento profundo de la historia del arte occidental, por lo que fue consciente de la necesidad de girar su desarrollo plástico alrededor del hombre como un ser social, y en atención a las clases más desprotegidas.

...durante muchos años, pinté al ser humano con amor, en sus expresiones más conmovedoras. Miré y retraté al ser humano en todo su desamparo y angustia, a través de mi propia angustia y con solidaridad.

Después de su imagen se diluyó en mi lente, haciéndose cada vez mas confusa e inasible; ya no era tan sencillo de captar como antes, tan definido y de una pieza...

Mas allá de la obra de caballete que realizaba Fanny, la construcción y deconstrucción de la narrativa en grandes proporciones se gestaría con el paso del tiempo, pues en este espacio ofrece matices poco vistos en otros muralistas.



**1945** *Unidad de las madres solteras para solucionar su problema.* Temple. 66m<sup>2</sup>.

Lavaderos públicos, Calle Tepalcatitla, Coyoacán, D.F.

**1952** *Alfabetización.* Vinilita. 35m<sup>2</sup>.

Etiquetas e impresos, Prolongación de Ayuntamiento 83, Coyoacán, México, D.F.

**1957** *Sobrevivencia de un pueblo.* Acrílico. 125 m<sup>2</sup>.

Salón de Fiestas del Centro Deportivo Israelita. J. Gutiérrez de Mendoza 76, Col. Del Periodista, México, D.F.

**1960** *Alfabetización.* Acrílico. 40 m<sup>2</sup>. Pabellón de la Revolución Mexicana en la Cuarta Feria del Libro, México, D.F.

**1964** *Ronda en el tiempo.* Acrílico. 20 x 25 m. Sección escolar del Museo Nacional de Antropología, México, D.F.

**1982** *Hacia la salud,* Acrílico, Hospital Infantil de México.

**1983 -1984** *La familia mexicana,* Registro Público de la Propiedad, 12 x 6.20 74m<sup>2</sup>, Acrílico sobre repellado fino.<sup>4</sup>

En 1943 Rabel participó en un colectivo bajo la invitación de Frida Kahlo para la decoración de la fachada de un negocio de pulques ubicado muy cerca de su hogar.

Por ser un colectivo, el proceso de selección de la narrativa fue decidido por la propia Kahlo, por lo que los proyectos ganadores fueron los presentado por Arturo Estrada, Guillermo Monroy y Vázquez Landecci, para la realización de este mural.

Sin embargo, se muestra el boceto con el cual participó Rabel.<sup>5</sup> (Fig. 12).

4 Orlando S. Suárez, *Inventario del Muralismo Mexicano* ( México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972), 253-255. Ésta fue una publicación de gran importancia en la cual se han sustentado infinidad de artículos de investigación. Dicho texto sigue teniendo gran importancia dado que, como bien comenta Orlando Suárez, en su texto de presentación tiene como entre sus resultados el análisis estadístico y alguna información valiosa además de novedosa. El texto logra integrar aproximadamente 300 artistas y más de 147 técnicas utilizadas.

5 Véase Dina Comisarenco en *Para participar en lo justo: recuperando la obra de Fanny Rabel* (Universidad Iberoamericana, México, 2017), 114.



Fig. 12 Fanny Rabel, *Amamos la paz y el mundo de cabeza por la belleza*, boceto para la pulquería La Rosita, 1943, Colección Fanny Rabel, Universidad Iberoamericana.

Este boceto muestra que se empezaba a desarrollar en ella el germen de la pintura monumental, con ello una vuelve a la reflexión sobre asuntos propios de un México que ya no existía.

En una sucinta descripción de dicho mural se pueden observar tres escenas divididas por las puertas de entrada a la pulquería, dónde los protagonistas son individuos que representan al “pueblo mexicano”, convirtiéndolos de facto en uno de los imaginarios que permearon hasta muy avanzado el siglo xx y que trastocaron las formas de representar la realidad visual.

Dos años más tarde, Fanny Rabel hizo un mural dentro de los lavaderos públicos en Coyoacán, los cuales se encontraban muy cerca de la Plaza de la Conchita en la Colonia Concepción y que fueron hasta 1970 parte de la riqueza histórica de ese barrio. Este proyecto fue realizado dentro de un inmueble que fungía como La Casa de la mujer Josefa Ortiz de Domínguez, en un pequeño salón de actos dónde tenían diversas actividades, unas de las principales eran el lavado y planchado de ropa para hacer frente a las necesidades de sus hogares.

El boceto que amablemente se convierte en un valioso documento muestra el interés de la pintora por situaciones que le preocupaban por aquellos años.

A diferencia del primero, el bosquejo que se presenta cuenta con numerosos elementos que permiten vislumbrar la postura e involucramiento de la pintora acerca de la sociedad de la cual formaba parte ya hacía unos años. (Fig. 13).



Fig. 13 Fanny Rabel, *Unidad de las madres solteras para solucionar su problema*, boceto para la Casa de la Madre Soltera, Lavaderos Públicos, Tepalcatitla, (Coyoacán), Colección Fanny Rabel, Universidad Iberoamericana.

El año 1952 marca el paso para su tercer mural titulado *Alfabetización*, una obra hecha en vinilita de 35m<sup>2</sup> para una empresa privada de nombre "Etiquetas e Impresos", ubicada en el centro de la Ciudad de México.

Esta obra sin duda representa la primera de ellas con una temática que para esos años estaba en boga y que era el enaltecimiento de la educación para el pueblo. En este mural podemos apreciar un conjunto de hombres y mujeres alrededor de una mujer, la cual muestra un libro sobre alfabetización y hacia el que todos los personajes miran fijamente.

En la construcción plástica de Fanny, y tal vez por su origen judío, existe una estructura que no es del todo común en la lectura de la pintura de gran formato, pues al leer este mural pareciera que se comprenden los elementos de derecha a izquierda y no al revés como normalmente se lee una obra. (Fig. 14 y 15).

Esto es de gran importancia pues demanda del espectador un ejercicio distinto de comprensión plástica, llevándolo a construir un realismo diferente.

De acuerdo con documentos proporcionados por el Centro Nacional Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM) se presenta a continuación el dictamen que para el año 1992 fue realizado. (Fig. 16).



Figs. 14, 15 y 16 *Alfabetización* 1952. Vinilita 35m2. Etiquetas e impresos. Prolongación de Ayuntamiento 83, Coyoacán, México, Ciudad de México. Reprografía dictamen Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, INBA.

Aquí vale la pena comentar que el registro que tiene el INBA de esta obra no corresponde con el texto de Orlando Suárez en *Inventario de Muralismo Mexicano*, pues a diferencia de este el INBA/CENCROPAM guarda en sus archivos la siguiente información:

La imprenta al servicio de la cultura,  
Fresco sobre muro directo  
14 m<sup>2</sup>  
Ubicado en una imprenta particular.

Como se puede observar en las reproducciones aquí mostradas, la foto de archivo que se tiene de ese mural frente al registro encontrado en CENCROPAM, se puede constatar el complemento de elementos de dicha obra.

La narrativa faltante se encuentra de lado izquierdo de la misma y habla de la importancia de saber leer (material CENCROPAM y Libro Fanny). Su estructura narrativa a partir de aquí es constante en la lectura de los murales que le sucederían.

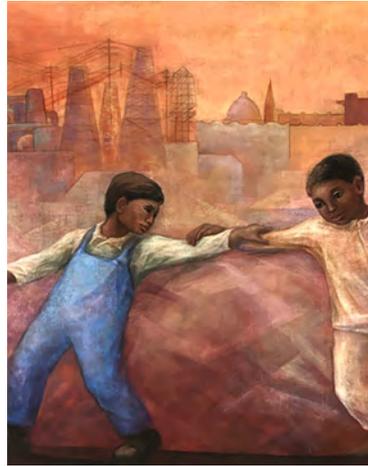
La década de los años cincuenta representa el cambio en todos los ámbitos ya sea nacional e internacional. En esta década encontramos el inicio de la Guerra Fría y Fanny no estaría ajena a estos sucesos. Como artista siempre alerta de los movimientos sociales e integrante del Taller de la Gráfica Popular, Fanny continúa la realización de ciertos proyectos. Uno de ellos llegaría como propuesta del Centro Israelita para desarrollar una obra en sus instalaciones, por lo que Fanny presentó dos propuestas cimentadas en la historia de pueblo hebreo, las cuales no fueron aceptadas. El proyecto quedó detenido por varios años y sufrió algunos cambios dentro de la directiva de dicho Centro. Al fallecer Diego Rivera en el año de 1957, Fanny tuvo la fortuna de terminar el proyecto que, vale comentar, había sido otorgado a Juan O'Gorman en una nueva convocatoria, sin embargo, O'Gorman renunció realizarlo por lo que Fanny es considerada seriamente para llevarlo a cabo.

**1957** *Sobrevivencia de un pueblo*. Acrílico. 35 x 24 m<sup>2</sup>. Salón de Fiestas del Centro Deportivo Israelita. J. Gutiérrez de Mendoza 76, Col. Del Periodista, México, D.F.

La estructura narrativa y dramática final de este mural es significativamente clara en su lectura, como ya habíamos comentado líneas arriba; a diferencia de los demás muralistas de la época, Fanny desarrolló su proceso plástico bajo la estructura de lectura hebrea, además de procesar las escenas de éste y otros murales de la misma forma.



unión de los niños como si fuera una ronda infantil como lo menciona el título de su obra. (Fig. 17 y 18).



Figs. 17 y 18 - 1964 *Ronda en el tiempo*. Acrílico. 20 x 25 m. Sección escolar del Museo Nacional de Antropología, México, Ciudad de México. fotografía de Mercedes Sierra Kehoe.

### 1982 *Hacia la salud*, Acrílico, Hospital Infantil de México.

Un largo periodo de desarrollo pictórico en pequeños formatos fue lo que dio continuidad a la obra plástica de Rabel hasta que en 1982 le encargaran las autoridades del Hospital Infantil de México, Federico Gómez, una obra más intitulada *Hacia la salud*, este pequeño mural realizado en acrílico desarrolla un discurso que logra trascender y ofrece un planteamiento complicado de entender, pero simple en su objetivo final.

Resulta evidente en esta obra el conocimiento iconográfico y de textos históricos medievales por parte de Rabel dónde el peso del sol es citado como energía luminosa, como símbolo de nobleza y presencia de Dios. En el pensamiento plástico medieval el sol, es la presencia plástica entendido como el ideograma de la luz del Dios cristiano.<sup>7</sup>

Fanny realiza una composición inversa dónde los personajes, todos de la mano, van en dirección al sol con un gesto de esperanza y vida, muy *ad hoc* al recinto donde se encuentra expuesto.

7 "La civilización del occidente medieval" (Barcelona, 1969), 478.

**1983 -1984** *La familia mexicana*, Registro Público de la Propiedad y el comercio, 12 x 6.20, 74 m2, Acrílico sobre repellado fino.<sup>8</sup>

Al concluir la obra del Hospital Federico Gómez, Fanny Rabel recibió el encargo de realizar lo que se considera su última obra mural, *La familia mexicana*, a sus 61 años, y desarrolló una narrativa en tres partes donde el discurso fluye hacia el centro del muro otorgándole un peso importante a la composición de una familia mexicana de donde parte y regresan diversas ideas y épocas en la historia de nuestro país. A lo lejos una gran urbe que sigue creciendo y donde la mano obrera no descansa.

Fanny no se olvida de recordar la historia de nuestro país al recrear de modo puntual pasajes de la historia nacional, lograr una unidad poética y alcanzar un diálogo entre ella y su última obra mural. (Fig. 19).

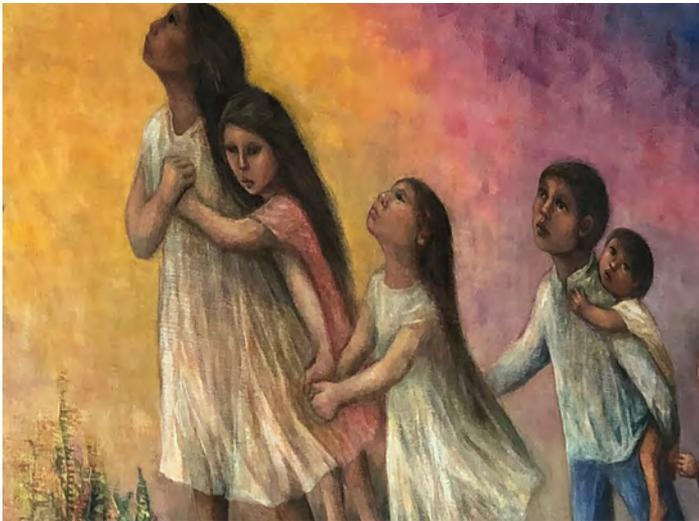


Fig. 19 Fanny Rabel, Mural *Hacia la salud*, Hospital infantil de México Federico Gómez, fotografía Mercedes Sierra Kehoe.

---

<sup>8</sup> El metraje de este último mural *La familia mexicana* fue tomado del registro oficial que se tiene en los archivos del recinto.

## FUENTES DE CONSULTA

ARCHIVO, *Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble*, México: INBA.

COMISARENCO Dina, *Para participar en lo justo: recuperando la obra de Fanny Rabel*, México: Universidad Iberoamericana, 2017.

LE GOFF, Jaques, *La civilización del occidente medieval*, Barcelona: Editorial Paidós, 1969.

PÉREZ Monfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, 2ª edición, México; Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003.

RABEL Fanny, "La conciencia del emigrante", *Semanario para ver leer y pensar*, Mira, vol 3, N° 106, México, 9 de marzo de 1992, 40.

\_\_\_\_\_, 50 años de producción artística, *Exposición retrospectiva* [catálogo de exposición] México: Museo del Palacio de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

SUÁREZ S, Orlando, *Inventario del Muralismo Mexicano* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.





# CREADORAS EN LA RUPTURA DE LA LÓGICA PATRIARCAL. LA PRODUCCIÓN PLÁSTICA DE LAS MUJERES EN LA REVISIÓN DEL SUJETO NO OBJETO

Soledad Garcidueñas

## **Resumen:**

Partiendo del cuerpo expropiado y vulnerado de las mujeres por la tradición artística –con enfoque masculino perpetuado–, la presente reflexión explora la plástica de las mujeres (feministas o no), cuyo referente de representación no es el cuerpo femenino bello, gracioso, delicado, procreador y tierra fértil susceptible de conquista, sino el cuerpo a partir de las propias experiencias de vida y su entorno inmediato, en el marco de las redes de relaciones, transformaciones y líneas de fuerza que conforman la totalidad del sistema artístico. Bajo este contexto, integro comentarios e imágenes de mi más reciente producción plástica titulada *Sueños en Concreto*.

## **Palabras clave:**

Cuerpo, identidad, estética feminista, representación, vulnerabilidad y creación.

La representación del cuerpo se ha gestado, generalmente, a través del retrato al desnudo –por lo regular bajo los conceptos de lo dulce, gracioso, bello, gozoso y procreador–, y ha sido parte importante del medio expresivo de los artistas; el cuerpo ha sido tema en el que confluyen discursos de representación de moralidad y sexualidad femenina, la visión fetichista, de cambio mercantilista, y la identificación con la naturaleza. En otras palabras, el cuerpo ha sido el vehículo para el marcaje social entre santas y putas, entre lo bueno y lo malo.

En términos de producción plástica, las mujeres modelos han sido consideradas materia prima para reafirmar la voluntad del artista, así la representación del cuerpo femenino se ha organizado en función del placer visual de lo masculino, considerando esta condición de representación como lo avalado y normado.

Históricamente las mujeres han sido despojadas de la capacidad de establecer sus propios connotadores y es en la búsqueda de su propia representación que los autorretratos tienen un papel protagónico, su antecedente se encuentra en los diarios o narraciones que las mujeres realizaban –documentados hacia el siglo XVIII– en la intimidad y resguardadas bajo llave, los cuales han sido emblemas de privacidad.

La aportación de las corrientes feministas de la segunda mitad del siglo XX, ha ofrecido visiones desde otra realidad, la de experimentar desde lo femenino dejando de lado la representación de sí mismas como el objeto bello y bajo la condición de su naturaleza biológica. Partimos de la reflexión de Silvia Bovenschen (Waakirchen, Alemania, 1946), negando que la inferioridad o superioridad resulten de la constitución biológica de un ser humano. Las dificultades que existen en la sociedad para reconocer los derechos sociales y políticos de las mujeres, giran en torno a la relación biología-cultura, pero rechazan toda explicación de tipo biológico sería negar que este sentido, el biológico, ha servido para explotar a las mujeres y, con ello, su condición, naturalizada en la sociedad.

La ideología y el reparto de roles han sumergido a las mujeres en la categoría que su propia naturaleza les acreditaba "...la mujer tiene ovarios y un útero, estas peculiaridades la aprisionan en su subjetividad, la circunscriben en los límites de su propia naturaleza. Con frecuencia se dice que piensa con sus glándulas".<sup>1</sup>

Las mujeres han identificado el concepto de la belleza a través de la fetichización e hipersexualización del cuerpo femenino, permitiendo que, además, se estableciera como criterio de aceptación.

Con la visión renovada, la producción plástica de mujeres establece lenguajes como medio y fin de expresión, en la recuperación de su representación, recreación e identidad frente a su escenario, en el cruce con su intimidad, entre el saber, los tipos de normatividad y las formas de subjetividad.

Existen ejemplos en los que las mismas creadoras se alejan del modelo hipersexuado, para mostrar el cuerpo en condiciones cotidianas, como en la dibujística de Suzanne Valadon (Gartempe, Francia 1865-1938).<sup>2</sup>

- 
- 1 En *El Segundo Sexo* de Simon de Beauvoir citado por Gisela Ecker: Editora, *Estética feminista*. (España: Icaria, 1986), 35.
  - 2 Chadwick Whitney, *Woman, Art & Society*. London: Thames & Hudson, 5ª edition, 2012: 282.



en relación al hombre y no en alusión a ella misma. La contra-estética femenina cuestiona la neutralidad de la cultura dominante y es un modo de desafiar al sistema masculino, como un sistema de conocimiento que necesita ser deconstruido, exhibe discursos patriarcales y jerárquicos en donde las implicaciones de género nunca se habían cuestionado.

En torno a la creación de la estética esencialista, equivale a considerar lo femenino como un concepto eterno casi trascendente. Así se explica una crítica automatizada que señala la preferencia de conceptos como suavidad, detallismo, paciencia y cualidades más pasivas que activas.

Linda Nochlin<sup>4</sup> (Brooklyn, Nueva York, EU, 1931) advierte el riesgo de la búsqueda incansable de ejemplos de mujeres artistas insuficientemente apreciadas, en el ánimo de equipararlas con las grandes figuras que cita la historia del arte. Nochlin cuestiona lo relativo a la presencia-ausencia de grandes genios-mujeres en la plástica, ironizando el juicio y analizando las dificultades de las artistas para acceder a las academias de arte, particularmente al dibujo con modelo desnudo, y lograr destacar en el discurso histórico-artístico androcéntrico.

Por su parte, Griselda Pollock (Bloemfontein, Sudáfrica, 1949) insiste en no reinscribir a las mujeres en las condiciones de producción, ya que con ello se afirma la dominación masculina, y cuestiona conceptos básicos como el canon occidental sobre el que se ha asentado la diferencia sexual en las artes visuales.

Nochlin ironizaba sobre el genio masculino en las artes, pero Pollock pone en evidencia que el discurso de la historia del arte falocéntrico descansa sobre la categoría de una feminidad negada. Así, Pollock cuestiona lo que define como las mitologías de la mujer artista, creadas desde el feminismo occidental, ya que sin ser consciente confirman la estructura del canon.

Existen famosas mujeres artistas hoy: Mary Cassatt, Frida Kahlo, Georgia O'Keefe. Pero un análisis cuidadoso de su estatus descubrirá que no son canónicas, proveedoras de un parámetro de grandeza... El permanente escollo para su reconocimiento dentro del canon reside en la cuestión inasimilable de la diferencia sexual como su desafío a la mera posibilidad de una regla o norma única, que es lo que en definitiva constituye el canon.<sup>5</sup>

4 Ma. Teresa Alario Trigueros. *Arte y Feminismo*. (España: Nerea, 2008), 59-60.

5 Alario Trigueros, *Arte y Feminismo*. 63.



la permanencia y la estabilidad del género, en este sentido Sherman se impone modelos que ironizan la estabilidad de la identidad de lo femenino.

ORLAN (Saint-Etienne, Francia, 1947) con su deliberada manipulación física, ha sido crítica de los cánones estéticos; trabaja con su propio cuerpo para resaltar la metamorfosis como imposición personal sobre su propia complejidad y representación. Genera una constante ironía que la lleva a desarrollar acciones en las cuales de-construye y reconstruye su rostro y cuerpo, concibiendo cada intervención quirúrgica como un espectáculo. Inventa más cuerpos, dispersa la identidad, se reinventa como su propia creadora, haciendo el papel de diosa.

Por otra parte, la teórica y representante del feminismo europeo, Luce Irigaray (Bélgica, 1930), se ha interesado en profundizar la diferencia sexual como respuesta a la visión universalista. Analiza la condición de las mujeres asumiendo una posición crítica frente a posturas filosóficas, antropológicas y psicoanalistas, con el fin de construir una corriente teórica que explique la subordinación de las mujeres.<sup>8</sup>

En opinión de Irigaray, es necesario recuperar a las mujeres como sujetos sexuados diferentes de los varones, en lugar de tomar posiciones en un mundo presuntamente neutro; es el orden simbólico masculino el que ha definido a las mujeres como sujetos sexuados y no ha dejado ningún espacio para que se exprese su verdadera diferencia. Es determinante romper con el discurso del logos, fálico, dedicándose a explorar el cuerpo y la experiencia del placer sexual de las mujeres como bases idóneas para la construcción de una nueva subjetividad femenina y desarrollar una centralidad en la mujer, en el sujeto mujer, pensar su cuerpo y su ser desde sí misma. Así propone la teoría de la diferencia sexual<sup>9</sup> y un cambio en las formas de habitar los lugares y la representación de la identidad. La mujer deberá habitar su lugar y no ser un lugar para otro, reencontrándose consigo misma. El cumplimiento de la diferencia sexual hará posible el encuentro entre los sexos a través de un lenguaje regenerado con las

8 Luisa Posada Kubissa, *Diferencia, identidad y feminismo: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray*. Revistas Científicas Complutenses, *Logos. Anales del Semanario de Metafísica*. 09, 2006 Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/view/16589> (consulta: marzo de 2017).

9 Irigaray Propone no una emancipación desde la tradición ilustrada, porque equivale a aceptar el orden falocéntrico masculino.



sillas, cunas y utensilios de cocina, que se transforman en amenazantes y peligrosos. Con ello, también vincula el tiempo como hilo conductor, el otorgado durante el uso diario de cada uno de estos utensilios cotidianos para servir, para hacer cómoda la casa, para reconfortar a sus habitantes. Hatoum aborda el binomio de acción y emoción, detenido en construcciones e instalaciones que desarrollan ansiedad, incertidumbre e inseguridad. Me recuerda la condición de las madres, que dan la vida, pero también pueden quitarla, de acuerdo al síndrome de Munchausen.

Las creadoras también desarrollan lenguajes propios en espacios públicos, como Cristina Iglesias (San Sebastián, España, 1956), quien trabaja con el binomio de interior-exterior, creando espacios habitables y conquistando metafóricamente otros territorios; Jenny Holzer (Ohio, Estados Unidos, 1950), propone en el espacio público, a través de la palabra, ideas en frases que hacen dudar de los actos tradicionales, exhibe pensamientos íntimos y cuestiona la capacidad comunicativa del arte.

Para las creadoras, el espacio público representa la posibilidad del ejercicio del poder, y los discursos vertidos definen su posición frente a condicionamientos sociales y al ordenamiento del Estado y la Iglesia. La escultura urbana, con su fuerte carga de heroicidad y gloria, con evidente sello masculino, en México mostró otras preocupaciones como el trabajo de dos mujeres en la *Ruta de la Amistad*<sup>11</sup>: Señales de Ángela Gurría (Ciudad de México, 1929) y *Puertas al viento* de Helen Escobedo (Ciudad de México, 1934-2010), ambas de 18 metros.

De acuerdo con las teorías feministas posmodernas, mi producción titulada *Sueños en Concreto* se incorpora en el escenario de la realidad, con especial atención a las acciones de lo etiquetado como femenino, aborda los valores sociales atribuidos, lo representativo con registro binario connotador de las diferencias sexuales. La construcción de mis objetos e instalaciones tienen como referente la construcción social de la identidad, se desarrollan en la experiencia de la realidad donde las comunidades se desenvuelven, se exploran intimidades, se exponen e ironizan prohibiciones y nuevas identidades como sistemas de signos que hilan estructuras y destacan poderes. Los temas abordados son el trabajo como recurso de empoderamiento, el miedo como poema

---

11 Se llevaron a cabo de manera paralela a los juegos olímpicos en México 1968. Helen comentaba que el trabajo de ellas estaba bajo la lupa, por ser mujeres, por las dimensiones y finalmente por el uso del concreto



condición del derecho vulnerado, incluso por el mismo Estado, a pesar de la estructura legislativa creada en su defensa y resguardo.



Fig. 20  
Sol Garcidueñas  
*Escúchame, el miedo*  
5:51

Audio, estructura de bocinas, focos y palabras impresas  
200 x 350 cm  
Marzo-abril 2013

Orden de reproducción:

1. Voces de mujeres contemporáneas, profesionistas, amas de casa.
2. Fragmentos de "Shere-Sade" en voz de su autora Rosa Beltrán, descargacultura.unam, acceso en enero 2013.
3. Fragmentos de texto de Josefina Estrada, Mujeres de Oriente, relatos desde la Cárcel, Ana Cerón, México: Colibrí, 2002.
4. Fragmentos de emisiones del programa "Idiosincrasias" de Radio UNAM s/f.

Fragmentos de emisión de Radiodifusora "Sham FM 92.3" de Damasco Siria. Grabado el día sábado 19 de enero 2013

En exhibición en el bajo puente de Avenida de los Insurgentes Sur a la altura de Rectoría-Estadio, 2013.

Fotografía fuente directa de Sol Garcidueñas

*La Undécima Huella Digital, el Silencio*; construcción de objetos. El ejercicio creativo de las mujeres ha sido condicionado por los entornos en los cuales se inserta, ha sido invisible en las sociedades y desdibujado en la historia. La atribución artística ajena, la producción de medio tiempo y el desdén de la crítica, conforman algunas de las variables que favorecen la desmemoria histórica, su presencia fugaz en el escenario creativo que se traduce en silencio. El silencio con el tiempo se reconoce como expresión, como la mascarada desdibuja la presencia, desestabiliza la representación, pero también puede seducir.

La serie involucra la construcción de tres objetos, *El silencio público* a partir de la metáfora del letrero de luz neón de la calle, el que se observa sin escuchar, pero que con su presencia provoca el incómodo ruido del transformador. (Fig. 21) *El silencio privado* es el que llevamos dentro y no se ve, el que duele a solas. (Fig. 22 Y 23) *El Auto-silencio* es el que se aborda por convicción, el que se escucha en la intimidad.



Fig. 21

Sol Garcidueñas

"Publicum silentium" (Silencio público). De la serie  
*La Undécima Huella Digital, El Silencio*.

Luz neón.

8 x 220 x 2 cm.

2014

En exhibición en el vestíbulo de la Galería Antonio  
Ramírez de la FAD UNAM abril-mayo 2014.

Fotografía fuente directa de Sol Garcidueñas



Fig. 22  
Sol Garcidueñas  
"Privatum silentium" (Silencio privado).  
De la serie *La Undécima Huella Digital, El Silencio*.  
Mixta  
10 x 110 x 10 cm  
2014

En exhibición en el vestíbulo de la Galería Antonio Ramírez de la FAD UNAM abril-mayo 2014.  
Fotografía fuente directa de Sol Garcidueñas.

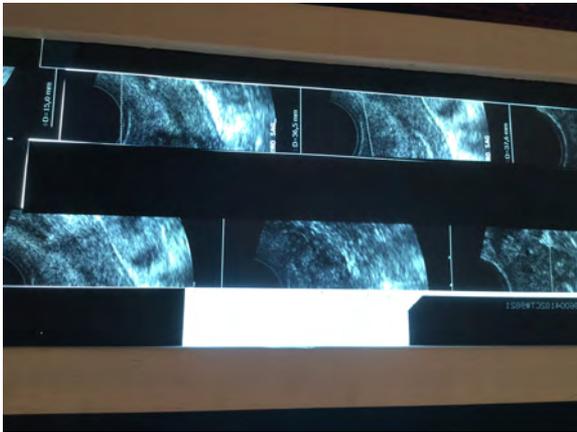


Fig. 23  
Sol Garcidueñas  
Detalle de "Privatum silentium" (Silencio privado).  
De la serie *La Undécima Huella Digital, El Silencio*.  
Mixta  
10 x 110 x 10 cm  
2014

En exhibición en el vestíbulo de la Galería Antonio Ramírez de la FAD UNAM abril-mayo 2014.  
Fotografía de Sol Garcidueñas.



es en el marco de la representación idealista que se niega la visión de otros cuerpos, la normativa expresa la medida del deseo de lo masculino.

El cuerpo ahora también define resistencia y ruptura de fetiches, pero su imagen no estandariza o etiqueta la representación de lo femenino, lo que es indudable es que la producción plástica de las mujeres se puede encontrar al reivindicar, exaltando, negando o dudando lo relacionado a la visualidad del cuerpo y el sexo femeninos.



Fig. 24

Sol Garcidueñas

"Master card o Jabon Zote"

De la serie *Escenarios de las diferencias, tiempo y espacio*.

Mixta

20 x 15 x 40 cm

2014

En la fábrica de jabones de una empresa comercial de jabones de tocador,

Ciudad de México

Foto de Sol Garcidueñas



Fig. 25  
Sol Garcidueñas  
"Memoria pública" de la serie *Escenarios de las Diferencias*.  
Mixta  
Dimensiones variables

2017

Para su realización fue necesaria la investigación hemerográfica en la prensa del Estado de México y de Chihuahua, en los cuales se reporta el mayor porcentaje de mujeres desaparecidas y feminicidios a nivel nacional.

Fotografía de Sol Garcidueñas



Fig. 26  
Sol Garcidueñas  
"No" de la serie *Escenarios de las Diferencias*.  
100 x 140 cm  
Mixta  
2017-18

Fotografía de Sol Garcidueñas

## FUENTES DE CONSULTA

- ALARIO Trigueros, María Teresa. *Arte y Feminismo*, España: Nerea, 2008.
- BERCOVICH H. Susana, Salvador Cruz Sierra Coordinadores, *Topografías de las violencias, alteridades e impases sociales*, México: El Colegio de la Frontera Norte, 2015.
- BLÁZQUEZ Graf, Norma; Fátima Flores Palacios y Maribel Ríos Everardo: Coordinadoras, *Investigación feminista, epistemología, metodología y representaciones sociales*, México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias y Facultad de Psicología UNAM, 2012.
- CASIQUE, Irene. "Factores de empoderamiento y protección de las mujeres contra la violencia" en *México: Revista Mexicana de Sociología* 72 No. 1 UNAM: Instituto de Investigaciones Sociales, enero-marzo 2010.
- CHADWICK, Whitney. *Woman, Art & Society*. London: Thames & Hudson, 5ª edition, 2012.
- Emelife, Aindrea, "Claude Cahun: The trans artista years ahead of her time" UK: BBC website, *Culture*. 29 de junio de 2016. Disponible en: <http://www.bbc.com/culture/story/20160629-claude-cahun-the-trans-artist-years-ahead-of-her-time>, consulta: agosto de 2016.
- ESCOBEDO, Helen en Marco Betanzos "Reproches por el silencio". *Podio, Arquitectura/Diseño/Interiorismo*. Disponible en: <http://www.podiomx.com/2012/01/por-marcos-betanzos-ahora-volvemos.html>, consulta: julio de 2018.
- ESTEBAN, Mari Luz. *Antropología del cuerpo, género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, España: Bellaterra, 2004.
- GARCÍA Canal, María Inés. *Espacio y poder*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2006.
- GOBIERNO Constitucional de Chihuahua. Disponible en: [http://www.chihuahua.gob.mx/atach2/principal/canales/Adjuntos/CN\\_11358CC\\_21991/PO099\\_2009.pdf](http://www.chihuahua.gob.mx/atach2/principal/canales/Adjuntos/CN_11358CC_21991/PO099_2009.pdf) (consulta: marzo de 2015).
- GURRÍA, Ángela. Disponible en: <http://www.mexico68.org/es/esculturas/01.html>, consulta: septiembre de 2018.
- HOLZER, Jenny. Disponible en: <http://projects.jennyholzer.com/> (consulta: agosto de 2016).
- HATOUM, Mona, Pinacoteca del Estado de Sao Paulo, exposición realizada en 2015. Disponible en: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=exposicoes&idex-p=1248&m-n=537&friendly=Exposicao-Mona-Hatoum>, consulta: agosto de 2016.
- IGLESIAS, Cristina. Disponible en: <http://cristinaiglesias.com/submerged-rooms/>, consulta: julio de 2018.
- INEGI, *Estadísticas a propósito del día internacional de la mujer, Datos nacionales*, México: INEGI, marzo de 2017, 13. Disponible en: [http://www.inegi.org.mx/saladeprensa/aproposito/2017/mujer2017\\_Nal.pdf](http://www.inegi.org.mx/saladeprensa/aproposito/2017/mujer2017_Nal.pdf), consulta: agosto de 2018.
- IRIGARAY, Luce. *Yo, Tu, Nosotras*, España: Catedra, 1992.
- KELLY, Mary. Disponible en: <http://www.marykellyartist.com/>, consulta: marzo de 2017.
- ORLAN. Disponible en: <http://www.orlan.eu/works>, consulta: febrero de 2016.
- PIEDRA Guillen, Nancy, "Feminismo y posmodernidad: Luce Irigaray y el feminismo de la diferencia", *Revista en Línea de Ciencias Sociales Universidad de Costa Rica*, vol. 102 2003, 120. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15310204>, consulta: marzo de 2017.





# PATRICIA ARIDJIS: UNA FOTÓGRAFA DE GRANDES PROFUNDIDADES

*Rebeca Monroy Nasr*

## **Resumen:**

Este ensayo busca mostrar el trabajo profundo y creador de la fotógrafa documental Patricia Aridjis, en donde muestra las dolencias y las querencias, las posibilidades y limitaciones de las mujeres en un mundo contemporáneo, rodeadas de vida, muerte, amor, odio, insatisfacciones, búsquedas y cómo lidian con ellas en momentos sustanciales de sus vidas. Mujeres en la cárcel, mujeres nanas de otros niños, mujeres en la fiesta, mujeres regordetas, todas ellas desde diversos ángulos se muestran frente a la lente de su cámara para cuestionarnos y mostrarnos los laberintos de la vida a la que se enfrentan, gracias a la mirada profunda y aguda de su autora.

## **Palabras clave:**

Fotodocumentalismo mexicano, fotografías en México, cárcel de mujeres, las nanas y sus vidas, mujeres de peso.

Una rareza, pocas mujeres, muy pocas, se han atrevido en el siglo xx a invadir el espacio casi sagrado para los hombres al ser fotorreportera gráfica. Ha sido por años una profesión eminentemente masculina, tal vez en un principio porque no era fácil cargar el pesado equipo, pues llegaba a pesar más de 20 kilos el estuche con sus chasises, flashes y cargamentos de rollos o placas de película. Los editores estaban acostumbrados a lidiar con varones en el medio fotoperiodístico, a solicitar los encargos para sus reportajes o notas informativas con un trato rudo y sin horario, por lo que a las mujeres les era muy difícil abrirse paso en ese medio, si acaso lo lograban en medio de hijos y familia.<sup>1</sup>

Sin embargo, las condiciones sociales políticas y culturales para la incorporación real de mujeres a las labores fotográficas empezaron a

---

<sup>1</sup> Uno de los libros que da cuenta de la labor de las mujeres fotógrafas es el de José Antonio Rodríguez, *Fotógrafas en México, 1872-1960*, (México: Turner, 2012), 211.

darse desde los años setenta, desde aquel 7 de julio de 1976, cuando Julio Scherer salió del diario *Excélsior*, con un grupo de entusiastas colaboradores, como Miguel Ángel Granados Chapa, Gastón García Cantú, Becerra Acosta, entre otros, que le dieron una nueva faz al periodismo mexicano.<sup>2</sup>

A ese periodismo moderno que buscaba no estar ceñido al presupuesto del Estado ni a las condiciones impuestas por el costo del manejo del papel, contribuyó en gran medida la aparición de la revista *Proceso* (el 7 de noviembre de 1976); al diario *Unomásuno* (1977) y a *La Jornada* (1984). En estas publicaciones ingresaron mujeres al mercado laboral y, por primera vez en la historia del país, hubo una jefa en el departamento de fotografía. Ahí, donde la mayoría eran jóvenes fotógrafos adscritos a la fuente, la mujer tuvo un lugar primordial. Christa Cowrie fue la primera en tener ese puesto, no sin grandes dificultades, pues a pesar de que sus compañeros eran hombres de izquierda democráticos y más liberales, tuvo sus problemas laborales. En entrevista con Luis Jorge Gallegos comentó:

El unomásuno se fundó el 14 de noviembre de 1977. Cuando se creó Manuel Becerra Acosta me designó jefa del departamento de fotografía... Cuando entré fui jefa del departamento de fotografía durante año y medio y estuve hasta mayo de 1979. Sinceramente [dejé el puesto] por incapacidad, porque entre tantos hombres y tantos lobos de mar, me hacían la vida de cuadros... Los demás años fui como una soldada. Sí ¡cómo una soldada! ¡Trabajaba como una burra! Y nunca decía no y nunca me enfermaba, ¡qué manera de cumplir!, era un acto heroico soportar ese ritmo de trabajo y lo logré.<sup>3</sup>

Como mujer, si era difícil incrustarse en el puesto de mayor autoridad en el cuarto oscuro, más aún inmersa en el escenario del fotoperiodismo mexicano de los años setenta y posteriores. Poco después, también entraría al mercado laboral la fotógrafa Frida Hartz, quien empezó como fotógrafa y posteriormente se hizo cargo del laboratorio fotográfico de *La Jornada* entre 1988 y 2001. Ella reflexionó al respecto.<sup>4</sup>

2 Para mayor información véase, Rebeca Monroy Nasr, *Con el deseo en la piel. Un episodio de fotografía documental a fines del siglo XX*, (México: UAM-Xochimilco, 2017), 144.

3 En Luis Jorge Gallegos, *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios*, Prol. Carlos Monsiváis, (México: FCE, 2011), 238.

4 Para comprender un poco más de estos años y sus peripecias fotográfico, documentales y de prensa *vid.* Rebeca Monroy Nasr, *Con el deseo en la piel...*



En este caso me concentraré en el análisis de la obra de Patricia Aridjis, pues ella es una de las más destacadas fotografías documentales que se mantienen en activo y que, además de haber trabajado en el periodismo, ha dedicado gran parte de su vida a la creación de series temáticas de gran sustancia y profundos conceptos visuales, temáticos, emocionales, empáticos e ideológicos. Su consistencia laboral le ha permitido permanecer en la palestra fotográfica, de lo analógico a lo digital, he ahí el porqué de la elección para analizar la obra de esta mujer en el arte fotográfico nacional.

### **PATRICIA ARIDJIS: EN LA PROFUNDIDAD DE LAS ENTRAÑAS**

A Patricia Aridjis la alimentó la luz diáfana de Michoacán desde el 26 de agosto de 1960. Desde muy niña supo lo que era crecer sin sus padres y estuvo allegada a sus familiares en la gran urbe del D.F., acompañada de sus hermanos, quienes enfrentaron la ausencia de su madre al morir en sus primeros años.

Una familia extendida, que poco después rescató su conformación con las segundas nupcias de su padre. Y ahí, en medio de nuevas relaciones familiares, estableció otros vínculos y nuevos diseños de vida. Posiblemente, todo ello determinó en gran medida su deseo de estudiar, de trabajar y de tocar temas que profundizan en la vida de las personas, que tocan el dolor y la alegría, la vida y la muerte, la dialéctica del diario andar con los problemas y sus soluciones. Todo ello le ha permitido ser una persona solidaria, amorosa y también destacar como fotógrafa.

Tal vez por ello, a Patricia Aridjis le gusta trabajar desde la entraña vivencial, con el deseo de penetrar en lo profundo de los temas, de los pozos de la vida, de las emociones, de lo que se niega a la vista, pero que está ahí para el buen observador. La misma Patricia señala: "...me remite a la mirada y a las imágenes sobre papel..."<sup>6</sup> porque ella reflexiona sobre las imágenes, los acontecimientos políticos, sociales, económicos, culturales, desde la mirada documental. Es una mujer a quien le gusta admirar y observar profundo.

---

6 Patricia Aridjis, *Patricia Aridjis. "Ojos de papel volando"*, (México: Ojos de Vena-do, FONCA, CONACULTA, 2011), cuarta de forros.



de las fotos inmediatas del diarismo, sino que abrevaron de vetas más amplias como la comunicación gráfica, el diseño y las artes visuales, entre otros.<sup>8</sup> Aunado a una conciencia de clase y de género que la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, le proporcionó.

La fotoartista, después de trabajar un tiempo como fotógrafa de prensa, se vinculó al proyecto editorial del periodista Miguel Ángel Granados Chapa, con su revista *Mira*. Encargada de ir con Susana Rodríguez a cubrir ese frente, lograron penetrar el cerco que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) había forjado. Junto con Susana Rodríguez Aguilar, que en ese entonces también realizaba sus reportajes armada de pluma y papel y la cámara de Aridjis, penetró la selva chiapaneca y convivió con el subcomandante Marcos, con las mujeres, los niños y los militantes durante varias semanas. Las imágenes obtenidas son realmente atractivas, formativas e informativas. Ambas chicas lograron obtener valiosa información que salió publicada en la páginas de la revista *Mira* de ese año y las fotos del Subcomandante con Irma, Luis Miguel y sus compañeros de ruta. Este trabajo ha tenido una buena acogida en el mundo editorial, pues las fotografías fueron recogidas de manera muy atractiva, casual y pletóricas de elementos que el público ávido de esas noticias deseaba ver: los retratos del Subcomandante en diversos momentos de su vida, las escenas internas de los trabajos militares y de vida cotidiana de esas mujeres, hombres y niños que alertaron sobre una guerra un primero de enero de 1994. (Fig. 28).<sup>9</sup>

---

8 Un ejemplo de este tipo de aprendizaje muy autodidacta o con maestros en la contienda cotidiana son los fotógrafos de las generaciones anteriores que aprendían en el camino del diario andar sin preparación previa alguna, para saber de algunos de ellos. Rebeca Monroy Nasr, *Ases de la cámara. Textos de fotografía mexicana*, (México: INAH, CONACULTA, 2010).

9 La revista tiene varios ángulos del movimiento y es una muestra del trabajo desarrollado por ambas, reportera y fotorreportera, interesante, atractivo y contundente. Estuvieron por allá desde el mes de marzo y en mayo retornaron, dando una excelente cobertura al movimiento. Agradezco a Susana Rodríguez Aguilar sus materiales hemerográficos al respecto.



Fig. 28 Patricia Aridjis, *El Subcomandante captado por la lente de la fotógrafa en momentos de su diario andar*, Chiapas, 1994, plata/gelatina, blanco y negro, negativo 35 mm, Col. Patricia Aridjis

## DESPUÉS DE Y CON EL FOTOPERIODISMO

Patricia Aridjis ha trabajado fundamentalmente series fotográficas, esto la distingue del resto de sus coetáneos, forma parte de su esencia, característica y determinación visual; son elementos que le permiten recopilar ensayos visuales del mundo cerrado de las mujeres, las fiestas, los muertos, la exclusión, la desgracia o la gracia, es decir la vida misma con sus matices y sus profundidades. Empezó tarde, comenta ella, a realizar fotografía, pues su formación como Comunicadora la llevó por diversos caminos. Trabajó en revistas y como reportera antes de entrar a la fotografía de lleno, pero una vez que la encontró, ésta ha sido parte sustancial de ella. Posiblemente le guste contar historias, y no sólo con una imagen como a algunos fotógrafos les gusta elaborarla a partir de la "nota gráfica", sino con series concatenadas de imágenes, que se eslabonan una de otra, aunque mantienen su justa independencia y permiten un discurso más complejo y completo de un problema a tratar. Seguramente, ese desarrollo documental con sus trabajos en series le ha valido a Aridjis la posibilidad de ser becaria –pues se sabe ya de antemano que desarrollará valiosas imágenes con una refinada técnica, formal, temática– para fortalecer su desarrollo; lo cual se convierte en un

círculo virtuoso, pues ello le permite producir con su tiempo y amasar sus temas, decantarlos, evaluarlos y aproximarse sin prisas, sin desaliento, sin necesidad de invadir, sino compartiendo, visitando y compensando visualmente la vida de sus personajes.

## **EN LAS PROFUNDIDADES DE LA VIDA...**

### **LA EXISTENCIA...**

### **LA SOBREVIVENCIA...**

Entre sus primeras series está la que tomó en las fiestas de sociales en grandes salones. Su atrevida y divertida actitud dio como resultado imágenes sobresalientes, dentro de la estética del fragmento aparecen las risas socarronas, los encuentros de las parejas, el intento de los festejos desmedidos, los trajes y mini trajes, el deseo cumplido de ser parte de una sociedad que rechaza a quienes se quedan fuera de los cánones. Son imágenes irredentas que nada tienen que ver con los "peseteros", fotografías de los salones y de sociales.<sup>10</sup> Desde ahí asistimos a esa formación crítica y a la conciencia social que la misma universidad le dotó y le forjó. La serie La fiesta tiene la fabulosa capacidad de mostrarnos en nuestro rito de paso, más claro y agónico, de las apariencias sublimadas para representarnos a nosotros mismos en la obra de teatro de la vida.

Se trata de una puesta en escena, un creer que la vida no es lo que realmente es, convencer a los demás y a uno mismo que se ha logrado lo que se desea, aunque en el fondo no haya tal certeza. Ahí la locura, el festejo, el alcohol, la diversión extrema, y las carcajadas hacen lo suyo y nos (re)presentan tal como somos en nuestra propia humanidad, en nuestro propio "jugo", ¿somos lo que aparentamos ser?, ¿pretendemos ser ante los demás?, ¿qué somos en verdad? (Fig. 29).

10 Se llama así a los fotografías que van a los salones de fiestas a tomar las fotografías del evento, boda, XV años, cumpleaños, bautizos, entre otros. Antiguamente salían a buscar algún laboratorio con el que tienen acuerdos en la madrugada para el revelado e impresión. Se hacían por lo general en tamaño 8x10, y se montaban en cartulinas con el sello del salón en la portada.



Fig. 29 Patricia Aridjis, De la serie: *La fiesta*. La fiesta no para... tampoco en la cámara de la autora que nos permite ver el feliz encuentro de los opuestos..., entre piernas, Ciudad de México, 1992, plata/gelatina, color, negativo 35 mm. Col. Patricia Aridjis.

En otro momento decidió trabajar un tema límite entre la vida y la colindancia con la muerte: las funerarias. Un acercamiento visual a la muerte que otros fotógrafos han realizado, como Joel-Peter Witkin<sup>11</sup>, pero Aridjis las presenta con un acento delicado, suave, sin alterar las conciencias, sino resguardándolas en la intimidad que esa profesión amerita. Esta serie llamada *Nostalgia de la muerte* nos permite hacer un alto en el camino para preguntarnos a dónde vamos y de qué manera llegamos, porque sabemos que ese lugar será seguro para el arribo. Imponderable llegar a él, pero cómo y en qué momento, no se sabe con certeza, sólo que para allá iremos. Pero el resguardo, la fineza de la mirada hacia la muerte, los rostros inertes, cadáveres expuestos, es única y muy atractiva. Se convierte en un juego de espejos, de láminas suaves, de instrumentos de trabajo, de la estética del fragmento con las partes vulnerables del cuerpo: unas manos con una sábana que detonan la ausencia de vida, los trazos de hilo en una cabeza, la presencia de una autopsia en el cuerpo, los retazos son lo que se presenta, sin invadir ni inundar con el pesar de la muerte. Los pies y las manos que cuelgan son la esencia segura de la falta de voluntad y de

11 Los ojos de Hipatia, "Joel Pitkin Witkin el fotógrafo del miedo", en *Artes gráficas impresas*, 28 septiembre 2013, s.p., <https://losojosdehipatia.com.es/fotografia/joel-peter-witkin-el-fotografo-del-miedo/> (consulta: septiembre de 2018).

alma. Ahí están, yacen ellos en la antesala de un panteón. Las maneras respetuosas del trato de la fotografía hacen de un tema tan duro y difícil algo atractivo, sutil y bien trabajado desde la estética y de la mirada, con respeto ante el dolor. Eso es lo importante de este trabajo profundo que realizan los hombres de negro en un momento en que todos rompemos en llanto por la ausencia eterna del ser querido. Tal vez, el origen de la capacidad de Patricia Aridjis para enfrentar la muerte sin temor ni dolor desmedido reside en el hecho de que a temprana edad la vida le mostró



que las pérdidas son inevitables y que son parte de la misma. (Fig. 30).

Fig. 30 Patricia Aridjis, De la serie: *Nostalgia de la muerte*, Ciudad de México, 1999, plata/gelatina, blanco y negro, negativo 35 mm. Col. Patricia Aridjis.

Otra de sus series es una en la que ha trabajado durante siete años; inevitablemente conmueve conciencias de manera severa. La autora las ha llamado "Las horas negras" un tema de género, de profundos dolores, de la equívoca justicia y abandonos no sólo familiares sino institucionales. Se trata de las mujeres en reclusión, un tema que trabajó con gran afán y que la llevó a replantearse la vida de otra manera: la libertad, la prisión, la vida, la muerte, el encierro y la subjetividad alterada son temas arduamente cotidianos. Ahí se aprenden muchas cosas, más que las necesarias, pero también las indispensables para la mínima sobrevivencia.

Patricia Aridjis ha realizado las imágenes de una de las reclusiones más terribles, del asilamiento del mundo externo y cotidiano, del sitio en donde la teoría sugiere que se deberían corregir las imperfecciones de la conduc-



amor y desamor, dichas una y otra vez, que a fuerza de tanto contarlas ya no sabemos si son realidad o mentira. Si alguna vez sucedieron o fueron inventadas para hacer menos duro el encierro.<sup>12</sup>

No es un mundo fácil, es muy rasposo, hermético y críptico, pero la fotógrafa tiene la facultad de hacer algo que nadie hace por ellas: las escucha, las *mira*, y con este acto reaparecen en la vida de otros; además, recuperan sus propias miradas perdidas, sus esfuerzos inéditos y parte de las esperanzas desvanecidas. No sé si hay algo peor. Esa figura de mujer productiva cargada de extraños aparatos que penden de su cuello, y que le funcionan como una extensión de su propio cuerpo, le permite penetrar en la entraña misma de ese infierno. Con la serie *Las horas negras* podemos observar que su inclusión como participante visual le ha dado acceso a los territorios sentimentales y emocionales gestados ante la soledad y el abandono.<sup>13</sup> Son inframundos comunicados entre lo externo y lo interno, limpiando las alas que les da el deseo de vivir y de ahora saberse vistas lejos, muy lejos de ahí, gracias al ojo sensible de



Patricia Aridjis y sus fotografías. (Fig. 32).

Fig. 32 Patricia Aridjis. De la serie: *Las horas negras*. Entre barrotes... la maternidad alienato de vida en el encierro, para los pequeños un pequeño aire en el que respiran. Cerezo, Mil Cumbres, Michoacán, 2002, plata/gelatina, blanco y negro, negativo 35 mm. Col. Patricia Aridjis.

Otra serie que inunda la vida y la mirada es *Arrullo para otros*, aquí la autora deja en claro las relaciones de clase, al capturar a las nanas que

12 Notas de Patricia Aridjis. *Diario de campo*. (2003).

13 Notas de Patricia Aridjis. *Diario de campo*, s.f.



## SERIE SIN FIN...

Los éxitos, los premios, las menciones y las becas, no han hecho mella en el ánimo creativo y comprometido de la fotógrafa michoacana, por ende, no ha dejado de atreverse y pensar en el siguiente escenario fotográfico. Una de sus más recientes series es la de "Mujeres de peso", sustancial porque ve "a la otra" desde una mirada empática. Comenta Aridjis: "A partir de comprender que a las mujeres nos quieren imponer esquemas corporales que sólo representan a las flacas". Esta serie es una muestra de su capacidad de comprensión de la mujer, de los paradigmas impuestos, de las necesidades de una sociedad que nos considera un objeto de lujo, delgado y frágil. Al contrario, la fotógrafa las convence y, ganándose su confianza, logra que se despojen de sus ropas que cubren el "exceso" del peso corporal, pero que en realidad en otro contexto histórico hubiesen sido las modelos elegidas por pintores de la talla de Rembrandt, Rubens o Delacroix, o bien, por pintores impresionistas del XIX como Degas, Monet o Paul Gauguin con sus desnudos maravillosos de indígenas de Tahití. Ahí, el ojo de Patricia se prepara para el color ante todo, en donde los rojos, los azules, los colores *fauvistas* vienen a cuenta para realzar las figuras, los gestos, las presencias contundentes de esos fortalecidos y sensuales cuerpos. Con este acto las reivindica, les asigna un papel importante y les da una cohesión, una presencia positiva y las libera, ante sus ojos y los nuestros, de sus propios prejuicios. (Fig. 34).



Fig. 34 Patricia Aridjis, De la serie: *Mujeres de peso*, Ciudad de México, 2018, plata/gelatina, negativo 35 mm, color, Col. Particular.



Pero, particularmente, lo que hay que resaltar es que un oficio destinado para hombre, en el siglo pasado y antepasado, hoy lo ocupan mujeres talentosas y productivas como Patricia Aridjis. Ella es parte fundamental de la creación e inserción del sostén de la fotografía como un arte con características propias, con una gramática visual particular, al cual le ha costado mucho trabajo y mucho esfuerzo ser reconocido, tanto que ya ni debería cuestionarse su presencia entre las artes, pues hoy están sus imágenes en los recintos de la alta cultura, valuadas y validadas por sus calidades comunicativas, plásticas, y estético-documentales. Por todo lo anterior, me parece que podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que Patricia Aridjis, es una fotógrafa de grandes profundidades. (Fig. 35).



Fig. 35 Autora: Patricia Aridjis. "Gilberto Rincón Gallardo, en su momento candidato a la presidencia de la República en el año 2000", Ciudad de México, 2000, plata/gelatina, negativo 35 mm, color. Col. Patricia Aridjis.





## SEMBLANZAS DE LAS AUTORAS

*Dra. Elizabeth Fuentes Rojas*

**Facultad de Artes y Diseño, UNAM**

Elizabeth Fuentes Rojas es Licenciada en Historia por la UNAM, Maestra en Historia del Arte por la Universidad de Davis en California y posee doctorados en Historia por la UNAM y en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor de Carrera Titular "C" de Tiempo Completo Definitivo. PRIDE Nivel D. Se ha desempeñado como Coordinadora de las Colecciones, Jefa del Departamento de Curaduría, Jefe del Departamento de Investigación de las Colecciones, así como Responsable de Proyectos de Investigación, Coordinadora del Posgrado en Artes Visuales y Directora de la Facultad de Artes y Diseño. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel II. Sus cursos, investigaciones y publicaciones se orientan principalmente a los siglos XIX y XX, especialmente al estudio de la historia de la Academia de San Carlos y de sus colecciones. Autora de 16 libros, entre ellos: *Historia Gráfica Fotografías de la Academia de San Carlos. 1897-1940*, *La Enseñanza de Dibujo de Ornato. Academia de San Carlos 1780-1904: artistas y artesanos*, *Destellos cromáticos: Acuarelas de Félix Parra*; de 40 capítulos de libros, "Las imágenes de Carlos III en la Medallística de la Nueva España. La colección de numismática en la Academia de San Carlos", "El Taller-Escuela de Artes Plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción comprometida 1934-1938", "El coleccionismo de la obra de José Guadalupe Posada: una polémica de actualidad", de más de 20 artículos en revistas nacionales e internacionales, "Nuevos valores estéticos en la Academia de San Carlos: El Modernismo", "Identidades múltiples del Ángel de la Independencia: Apropiación popular de un espacio escultórico", "Los Santuarios de las Artes de la Academia de San Carlos de México: Primer Museo de América". Ha participado y coordinado más de 20 proyectos de investigación en la UNAM y en el CONACYT. En 2012 recibió el Premio Universidad Nacional en el Área de Investigación en Artes.

*Dra. Soledad Garcidueñas López*  
**Facultad de Arte y Diseño, UNAM**

Escultora mexicana y docente universitaria. Su producción artística se desarrolla entre la planimetría en acero de formato urbano, la construcción de objetos e instalaciones, y propuestas sonoras. Su producción reciente señala el escenario de desarrollo de las mujeres: el tiempo y el espacio. Se ha desarrollado en la gestación y producción de proyectos artísticos interdisciplinarios, desde el ámbito académico-administrativo de entidades universitarias; ha sido acreedora a la medalla universitaria Sor Juana UNAM (2013) y diversos apoyos a la creación artística por parte del CONACULTA (1995 y 2003). Su obra se ha presentado en foros nacionales e internacionales. Profesora de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM desde el año 1994 hasta la actualidad. (Licenciada en artes visuales, maestra en escultura y doctora en artes y diseño por la UNAM).

*Dra. Rebeca Monroy Nasr*

**Dirección de Estudios Históricos de INAH.**

Profesora investigadora de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) desde enero de 1992. Fotógrafa de bienes culturales desde 1982 a 1991, INAH. Licenciada en Artes Visuales, ENAP, UNAM. Maestra y Doctora en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Medallas Gabino Barreda y Alfonso Caso, UNAM. Cursa el posdoctorado con el Dr. Aurelio de los Reyes. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores / CONACyT, nivel II.

Autora de más de cien artículos y de diez libros individuales, entre ellos: *Con el deseo en la piel. Un episodio de fotografía documental a fines del siglo xx*, (México: UAM-X, 2017) 142. María Teresa de Landa: una miss que no vio el universo (México: INAH, 2018), 457. Ases de la cámara. Textos sobre fotografía mexicana (México: INAH, 2010), 304. Miembro del Consejo Editorial de la revista FAD desde 2015. Miembro del Comité Editorial de la revista *Alquimia*, desde 2003 a la fecha. Co-coordinadora del Seminario La Mirada Documental. Coordinadora del Seminario de tesis El Sabor de la Imagen. Co-tutora de la Línea de Investigación Historia Social e Imagen, ENAH-INAH. Profesora en el Institut Pluridisciplinaire pour les Études sur les Amériques (IPEAT), Toulouse, Francia, 2015. Directora de la Revista *Historias*, DEH-INAH, desde 2014 a la fecha. Premio Biblos al Mérito, junio 2017. Centro Libanés y Embajada de Líbano en México. Premio Cuartoscuro, Cámara de plata por la trayectoria en el trabajo de investigación, estudio y difusión de la fotografía en México. Julio 2017.

*Dra. Julieta Ortiz Gaitán*

**Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.**

Doctora y Maestra en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Coordinadora del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (1986-1991), Coordinadora del Archivo Histórico y de Investigación Documental del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (A la fecha). Maestra y tutora en el programa de Historia del Arte, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, CONACyT.

*Entre dos mundos: Los murales de Roberto Montenegro* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2a. Edición 2009); "Ideas estéticas en un nuevo siglo" en Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México (1896-1921)* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999). *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana* (México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado, 2003). *Mensajeros del México moderno* (México: Museo de la Filatelia de Oaxaca, 2009). "Ideales de los nuevos tiempos: el arte y la educación como mejoramiento social (1921-1932)" en *La enseñanza del arte en México*, Coordinador Aurelio de los Reyes, (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010).

Distinciones recibidas la medalla Gabino Barreda otorgada por la UNAM, estudios de Licenciatura en Historia. Premio del Salón Nacional de Artes Plásticas, Género Ensayo, Sección Crítica de Arte, "Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México contemporáneo." otorgado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984. Premios Paul Coremans, Mención Honorífica en Investigación 1989, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Tesis de Maestría, Roberto Montenegro: producción mural (1919-1966), mayo de 1990. Medalla Gabino Barreda otorgada por la UNAM, estudios de Maestría en Historia del Arte. La medalla Alfonso Caso otorgada por al UNAM, estudios de Doctorado en Historia del Arte y el reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz otorgado por la UNAM a las universitarias distinguidas en sus tareas de docencia, investigación y difusión de la cultura.



# MEMORIA GRÁFICA

## COLOQUIO

### LA MUJER EN EL ARTE: SU OBRA Y SU IMAGEN

AUDITORIO MUCA, CAMPUS - FACULTAD DE ARQUITECTURA

#### PROGRAMA DE ACTIVIDADES

#### - LUNES 15 DE OCTUBRE DE 2018 -

09:45 a 10:00 horas.

##### Ceremonia de inauguración

##### Moderador:

Dr. Álvaro Villalobos Herrera  
Universidad Autónoma del Estado de México  
(UAEM).

10:00 a 10:55 horas.

##### "Tradición artística femenina en la Escuela Nacional de Bellas Artes"

Dra. Angélica Guadarrama Velázquez  
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

11:00 a 11:55 horas.

##### "Afluencia de la mujer en el ámbito académico: dibujos de Esther Hernández Olmedo."

Dra. Elizabeth Fuentes Rojas  
Facultad de Artes y Diseño, UNAM.

11:55 a 12:05 horas.

##### Receso

12:05 a 12:55 horas.

##### "La obra artística de Elvira Gascón en el mundo del libro mexicano."

Dra. Marina Garone Gravier  
Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM.

13:00 a 13:55 horas.

##### "La narrativa mural de Fanny Rabel; muros contenidos, la apropiación de la historia."

Dra. Mercedes Sierra Kehoe  
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán,  
UNAM.

14:00 a 14:30 horas.

##### Relatoría

#### - MARTES 16 DE OCTUBRE DE 2018 -

Moderador:

Dr. Iván San Martín Córdova  
Centro de Investigaciones en Arquitectura,  
Urbanismo y Paisaje (CIAUP), UNAM.

10:00 a 10:55 horas.

##### "Magia y ensueño en la obra de María Izquierdo."

Dra. Julieta Ortiz Gaitán  
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

11:00 a 11:55 horas.

##### "Una fotografía de grandes profundidades Patricia Aridjis."

Dra. Rebeca Monroy Nasr  
Dirección de Estudios Históricos del INAH.

11:55 a 12:05 horas.

##### Receso

12:05 a 12:55 horas.

##### "Creadoras en la ruptura de la lógica patriarcal. La producción plástica de las mujeres en la revisión del sujeto, no objeto."

Dra. Soledad Garcidueñas López  
Facultad de Artes y Diseño, UNAM.

13:05 a 13:40 horas.

##### Relatoría

13:40 a 14:00 horas.

##### Clausura

Se otorgará constancia con el 80% de asistencia,  
con previo registro al correo:  
[mujeresenelartefadmuca@gmail.com](mailto:mujeresenelartefadmuca@gmail.com)

Responsable del Proyecto: Dra. Elizabeth Fuentes Rojas

 @artemujerfad



FAD  
UNAM  
FACULTAD DE  
ARQUITECTURA

UNAM  
POSGRADO  
ARTE Y DISEÑO



dgapa

muca



EXPOSICIÓN DE DIBUJO 1873-1911

TRAYECTORIA

DE LA

MUJER

EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS



DEL **15** AL **16** DE 2018  
SEP OCT

Galería MUCA- Campus, Ciudad Universitaria.

COLOQUIO

LA MUJER EN EL ARTE: SU OBRA Y SU IMAGEN

15 y 16 de octubre • 9:45 hrs. a 14:30 hrs.

Aditorio MUCA - Campus, Ciudad Universitaria



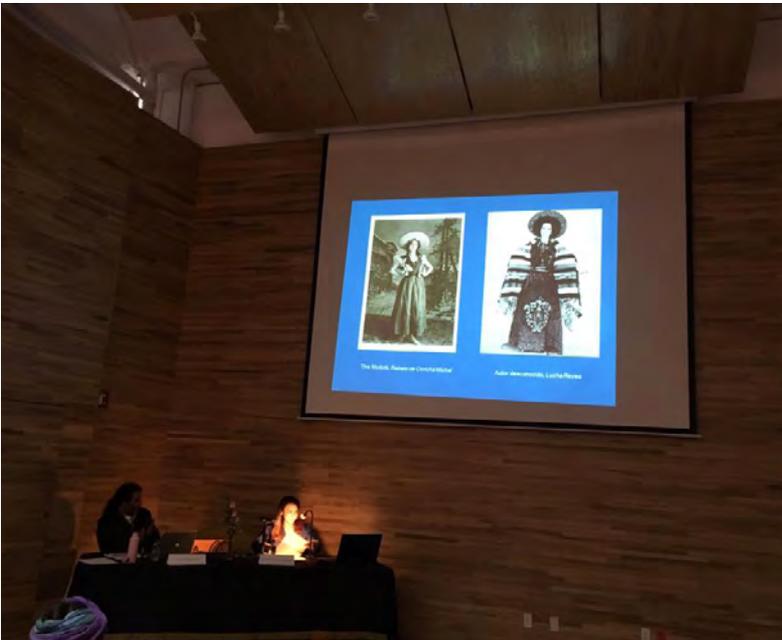
FAD

UNAM



dgapa

muca









*"LA MUJER EN EL ARTE: SU OBRA Y SU IMAGEN"*

*Dra. Elizabeth Fuentes Rojas (Compiladora y Coordinadora General), fue editado por la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México.*

*Se terminó de imprimir en 2020,  
en los talleres de Editores de Impresores FOC, S.A. de C.V.,  
Los Reyes 26, Col. Jardines de Churubusco,  
Alcaldía Iztapalapa 09410, CDMX.  
luzfoc@prodigy.net.mx*

*Se imprimieron 200 ejemplares en offset.  
Forros: Cartulina Couche de 300 gramos;  
Interiores: Bond Cultural de 90 gramos.*

Para su composición tipográfica se utilizaron las familias: GE Inspira, Trajan y Frutiger.

Su diseño, diagramación y composición tipográfica  
fueron realizadas por: Araceli Sánchez Villaseñor



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO