

¿De quién es la metrópoli? *Monumenta*: Una estética de la resistencia

Meike Schmitz

(Deutsches Theater Berlin)

Introducción

El neologismo *glocalización*, al cual se refiere el título de este número de *iMex*, fue acuñado por el sociólogo Robert Robertson en 1994. Según Robertson, *glocalización* significa la simultaneidad, la copresencia de dos tendencias, universalista la una, particularizante la otra, como reacción al proceso de globalización, proceso a su vez bastante polifacético.¹ Si bien el término y la idea en la cual este parece basarse ofrecen una visión bastante dicotómica entre particularidad y universalidad –lo que fue criticado en seguida destacándose la polidimensionalidad de concepciones, tanto del proceso de globalización como del de resistencias locales no reducibles a un concepto binario–², se puede utilizar el término para denominar una dinámica, una interpenetración e influencia recíproca. Es, según Shalini Randeria, "un proceso complejo y contradictorio caracterizado por tendencias opuestas: integración y fragmentación, de- y reterritorialización, homo- y heterogeneización" (Randeria 2000: 24). En la performance *Monumenta*, llevada a cabo en el espacio urbano del D.F., en una de sus calles más significativas, el Paseo de la Reforma, sitio del México globalizado, internacional, del mundo financiero, en marzo de 2007, se puede destacar de manera bastante concreta la dinámica nada unidimensional de los encuentros entre culturas globalizadas y particulares, esta vez bajo la perspectiva del género. Vemos cómo un fenómeno de globalización cultural, el feminismo, se ve apropiado por artistas locales, artistas mexicanas, que, a su vez, ocupan (temporalmente) un espacio urbano, los monumentos de la historia nacional mexicana, para conferir con sus intervenciones visibilidad al papel de la mujer dentro del imaginario mexicano. Así pues, en lugar de ver la globalización como opuesta a tendencias locales y particulares, se destaca aquí su carácter 'entretejido, compartido y dividido', como lo expresa Randeria. En la acción de *Monumenta* se puede ver de modo ejemplar la dinámica del imaginario urbano, y el papel predominante de las ciudades en el proceso de desarrollo cultural³, la disputa por estrategias de apropiación y de subversión en un espacio urbano dominado por un discurso oficial, un discurso dominado por seres masculinos.

¹ Véanse Robertson 1994: 38 y Randeria 2000: 17.

² Véase Huyssen 2008: 15.

³ Véase Huyssen 2008: 4s.

Monumenta: Siete imágenes de la resistencia

La Ciudad de México es la ciudad de los palacios y de los monumentos, se dijo alguna vez. Pero todo ha cambiado. Y aquella ciudad no existe más. Ni sus palacios, ni sus monumentos, ni sus habitantes son los mismos. Ahora, como en todo el mundo, la Ciudad de México se transforma en sus formas de vida y, con ello, interviene en sus formas, también (Zúñiga 2007: s.p.).

Si se leen estas líneas, en un principio parece que se trata del comienzo de una novela de ciencia ficción, de la descripción de una posible visión apocalíptica del futuro, de una distopía a la George Orwell. Lugar de la acción: Ciudad de México; tiempo: 2084. Sin embargo, en realidad se trata de las primeras líneas de un manifiesto artístico de marzo de 2007. Siete artistas mexicanas plantean ahí su visión ciertamente utópica de la ciudad del futuro, pero de ninguna manera apocalíptica, sino más bien eufórica. "Así que ahora la Ciudad de México es la ciudad de las monumentas. Esto es, una ciudad feminizada por la palabra, la forma y el fondo" (Zúñiga 2007: s.p.).

Plantean la utopía de una ciudad 'feminizada', una ciudad de las mujeres, una ciudad en la que tanto la forma externa como el pensamiento y el lenguaje de las reglas se supeditan a una nueva feminidad:

¿Cómo y por qué ocurrió esta transformación morfológica, gráfica y conceptual [...]?
¿Cómo [...] en el país de los toritos, los gallos giros, los valentones, los del sombrero arriscado, los del cuerpo echado pa'lante, los quémevesbuey, los del yomemuerodondequera, los pormispurititoshuevos y los jardineros que cortan (de) las (mejores) flores - se abrió esta (infinita) posibilidad de (las) reflexión(es) visual(es)?
¿Cómo y por qué este lugar de los, los, los, los y los miles y millones de los, ahora se convierte [...] en el lugar de las, las, las, las y muchísimas ¡pero muchísimas! las? (Zúñiga 2007: s.p.).

¿Cómo se llegó a esta transformación elemental? ¿Cómo es que todos esos "los, los, los" que otrora marcaron la imagen de la ciudad se convirtieron en "las, las, las"? El punto de partida y la superficie de ataque para la transformación de la ciudad son sus monumentos y estatuas. El 8 de marzo de 2007, el Día Internacional de la Mujer, siete artistas –Maris Bustamante, Minerva Cuevas, Mónica Castillo, Verena Grimm, Mónica Mayer, Fabiola Torres-Alzaga y Lorena Wolffer– transformaron los empolvados portadores de prestigio –los monumentos– en 'monumentas'. Los medios empleados para ello son tan simples como efectivos. Armadas con lienzos de gran tamaño, carteles y postales donde se reproducen sus respectivas contrapropuestas gráficas, las siete mujeres se desplazan en el espacio urbano de la metrópoli. Colocan carteles en las calles, en las estaciones de metro y museos, reparten las postales a transeúntes y visitantes de los eventos realizados con motivo del Día Internacional de la Mujer. Después se ponen en camino a sus respectivos monumentos: la Fuente de Venus, la

estatua de Sor Juana Inés de la Cruz, el Ángel de la Independencia, el Monumento a la Madre, la estatua de Diana Cazadora, la estatua de Corregidora y la escultura *Malgré tout*. Estas se encuentran en el centro histórico, más exactamente en el Paseo de la Reforma –la avenida y arteria principal de la ciudad– o en sus inmediaciones. Las artistas rodean las estatuas con una cinta de señalización en la que puede leerse "Lo personal es político", y colocan los lienzos con las propuestas gráficas en bastidores al lado del original correspondiente.⁴ Finalmente se ponen a disposición de los transeúntes para conversar. El objetivo de su acción lo describen las artistas en su manifiesto de la siguiente manera:

Con este proyecto se buscó acercarse a las distintas formas de interpretación de la imagen de la mujer [...] y estimular la percepción de los ciudadanos (¡sobre todo, de las ciudadanas!) hacia las imágenes y las esculturas que forman parte del entorno cotidiano y que representan formas de pensar, de sentir, de ser y de actuar (Zúñiga 2007: s.p.).

Mediante la intervención artística en el espacio urbano, las artistas quieren atraer la atención de los transeúntes hacia los monumentos y que observen las maneras de pensar sociales que estos representan. Por un momento, contrarían la imagen de la ciudad y le contraponen su propio imaginario de la ciudad de las *monumentas*.

El reñido espacio de la Ciudad de México

El lugar donde acontece *Monumenta*, la metrópolis Ciudad de México, es una ciudad cuya imagen está llena de contrastes: suntuosos edificios coloniales al lado de viviendas deterioradas, la catedral cristiana al lado del Templo Mayor azteca, enormes torres de cristal delante de sencillos puestos de vendedores ambulantes. Es una imagen de la desigualdad, de la ruptura y las contradicciones, particularmente en las zonas densamente pobladas, pues aquí se condensan los contrastes sociales y las diferencias económicas, y se manifiestan espacialmente en bloqueos, muros, casetas de vigilancia u otras medidas de seguridad tales como sistemas de alerta y cámaras de vigilancia.

También en la periferia se observa la polarización, pero aquí en gran escala: Grupos relativamente homogéneos se encuentran juntos en barrios como el anterior asentamiento informal de Nezahualcóyotl en el este de la ciudad, o el pudiente barrio comercial de Polanco en el oeste, y la ruptura social se vuelve clara apenas en los márgenes.⁵

Sin embargo, la división ahí sigue siendo evidente: una zona se degrada, mientras que la zona contigua se valoriza para un uso exclusivo, las *gated communities* como "zonas de

⁴ Véanse las imágenes de *Monumenta* adjuntas en el anexo. Todos los créditos de imagen pertenecen a Sofía Olascoaga / Naomi Rincón-Gallardo.

⁵ Véase Jachnow 2008: 43.

refugio de la opulencia" son para las clases sociales bajas tan inaccesibles como para los ricos lo son los barrios peligrosos, las llamadas "ciudades perdidas" (Jachnow 2008: 43). "La polarización y fragmentación se pueden percibir claramente como tristes evidencias en el desarrollo de la Ciudad de México" (Jachnow 2008: 43).

De manera particularmente drástica se manifiestan desde hace algunos años estos desarrollos en el centro histórico de la metrópoli mexicana. Mediante inversiones con objetivos bien definidos, especialmente desde los años 90 se fomentan los procesos de gentrificación y homogenización que tienen como consecuencia una agudización de los procesos de segregación y exclusión sociales. Se establece una manera nueva y oficial de ver la ciudad: la ciudad debe 'reconstruirse' en un tipo de estética retrocolonial; debe presentarse como una ciudad bonita, limpia y global.⁶ Las estructuras sociales, como por ejemplo el ambulante, que no cuadran con la nueva imagen planeada de la ciudad, son excluidas y expulsadas a los márgenes.⁷ En este proceso se encuentran en forma condensada intereses opuestos de diferentes agentes, y surge inevitable e inaplazablemente la pregunta: ¿Quién puede exigir el espacio para sí? ¿A quién pertenece la metrópoli?

Los desarrollos antes descritos fueron precedidos por una etapa de profundas transformaciones políticas y económicas en todo México, en cuyo contexto también la Ciudad de México sufrió un cambio estructural: gran parte de las élites burocráticas y empresariales se adhirieron cada vez más al discurso de la globalización y la liberalización económica, y en el gobierno de Cuauhtémoc Cárdenas (PRD) "los contratos celebrados entre el gobierno federal y los consorcios internacionales allanaron [...] el camino a un modelo de 'globalización de la ciudad', el cual se estableció como una nueva perspectiva de modernización urbana" (Linares 2008: 180). En este contexto surgieron a fines de los años 90 los llamados 'macroproyectos' del desarrollo de la ciudad, en cuyo marco se crearon o remodelaron grandes superficies para el asentamiento de empresas transnacionales y cadenas comerciales.⁸ Lo mismo sucedió con el lugar donde se muestra *Monumenta*, el Paseo de la Reforma. Construido en 1865 bajo el mandato del emperador Maximiliano, el Paseo de la Reforma representa hoy en día el centro financiero y comercial de la Ciudad de México y es, entre otras cosas, el asiento de los consorcios mediáticos más importantes, de numerosos hoteles y empresas que operan a nivel mundial, y de la bolsa. Su cercanía al centro histórico, a lugares históricos como, por ejemplo, el Palacio de Bellas Artes y la Alameda Central, hace que su ubicación sea especialmente atractiva. El Paseo de la Reforma pasó a ser, de una espléndida

⁶ Véase Linares 2008: 179.

⁷ Véase Linares 2008: 180.

⁸ *Ibíd.*

avenida, un corredor turístico y financiero donde se fusionan diversos intereses locales y nacionales de la política y el sector privado, y representa emblemáticamente el proceso de globalización y gentrificación del centro.⁹

El plan de gentrificación agresivamente promocionado pretende crear un ambiente urbano prefabricado y superficial, acompañado de numerosas medidas de 'limpieza' y seguridad. Entre las medidas tomadas se encuentran, por ejemplo, la remoción de estacionamientos de las calles principales, el cuidado de la imagen de la policía, el 'embellecimiento' de las fachadas y calles, la expulsión de vendedores ambulantes, la diversificación de servicios turísticos y el fomento de festivales culturales (Linares 2008: 180).

El proceso de gentrificación en la Ciudad de México, forzado tanto por el sector privado como por los gobiernos locales y nacionales, agudiza las desigualdades sociales y propicia la exclusión de los estratos sociales de menores recursos. Pero al mismo tiempo hace visible algo distinto, decisivo: muestra "que los procesos constituyentes de la sociedad son bastante más complejos que lo que le concede el imaginario a la gentrificación", en tanto que la ciudad no surge solamente de su planificación oficial, sino más bien de la "diversidad de los arreglos informales" (Linares 2008: 182) de sus habitantes. De manera que continuamente se observan cambios anárquicos y estrategias de adaptación, con cuyo apoyo, especialmente los estratos sociales más desfavorecidos, se apropian del espacio urbano y lo configuran a su propio modo. En su ya varias veces aquí citado ensayo, 'Ironien der globalisierten Stadt' ('Ironías de la ciudad globalizada'), el antropólogo mexicano Jorge Linares describe el comercio ambulante como una forma de apropiación que contrasta completamente con los procesos de gentrificación descritos: "Puestos de armazones de acero y toldos de plástico de colores, vendedores con carros llenos [...] de mercancías; gritos y silbidos [...]. Puestos con ropa o copias piratas de películas [...]. Oleadas de gente en busca de relojes [...] y aparatos electrónicos" (Linares 2008: 183).

Todo esto junto, según Linares, funda una "estética urbana alternativa" (Linares 2008: 183): una estética de la resistencia. Otras prácticas de la resistencia que pueden nombrarse son las manifestaciones políticas y las marchas de protesta, cuyos participantes, desde fines de los años 60, marcaron a través de sus diversas acciones la imagen de la capital mexicana. O simplemente también las masas de gente y coches que diariamente se desplazan bulliciosamente por la metrópoli, se reapropian constantemente y a su modo muy particular del espacio urbano, y esto de ningún modo se corresponde con las "imágenes superficiales, amplias y chatas de una ciudad gentrificada" (Linares 2008: 183).

En las diversas formas del uso alternativo del espacio se vuelven por lo tanto claras las huellas de la resistencia activa y pasiva de los diferentes agentes, las cuales pueden leerse

⁹ Véase Linares 2008: 181.

como "movimientos de micro-resistencia contra los macro-desarrollos globalizados y uniformadores del entorno urbano" (Krieger 2007: 350), en cuya interacción generan una imagen alternativa de la ciudad y fortalecen las identidades locales.

Puede nombrarse, como otro movimiento de micro-resistencia, otra estética de la resistencia que marca la imagen del reñido espacio urbano y se opone continuamente al imaginario oficial, el arte en el espacio público, que a continuación se verá con más detalle mediante el ejemplo de *Monumenta*.

***Monumenta* como estética de la resistencia**

A diferencia de otras formas de micro-resistencia, como por ejemplo el comercio ambulante, que en gran medida transcurren inconscientemente, el arte se posiciona en el espacio público con frecuencia bastante consciente como polo opuesto al ordenamiento territorial hegemónico. Especialmente los actos artísticos performativos resultan apropiados como ejercicios de resistencia debido a su carácter fugaz: oponen resistencia contra la objetivación y comercialización, y así también pueden seguir funcionando "en el *theatrum mundi* del neoliberalismo" (Klein 2005: 27) como estética de la resistencia.

También *Monumenta* muestra como práctica artística diversos rasgos performativos, tales como el carácter de acontecimiento (la obra de arte existe solo en el presente y se desarrolla como acontecimiento en la interacción entre productor y receptor), el énfasis en la función performativa (no se trata de representar una acción, sino de realizarla), la intervención en el espacio público, la priorización del intercambio dialógico con los receptores, así como la fugacidad de la práctica de la escenificación (la acción no aspira a la repetitividad y no está al servicio de la producción de un producto final material). Estas características le permiten a *Monumenta* establecer una relación directa con las realidades sociales; acercan la acción al acontecimiento público y dejan que surta efecto como un megáfono de la comunicación social.

El gran significado del espacio urbano para el arte se explica asimismo por el hecho de que la ciudad como culminación de la sociedad representa también el espacio para la producción de poder. Las ideas y conceptos de orden de la sociedad se concretan en ella, se hacen visibles en los planes urbanísticos, en las disputas por los espacios y territorios, en estrategias de inclusión y exclusión espacial.¹⁰ Por un lado, los espacios urbanos son los espacios donde se manifiestan las relaciones de poder existentes; por otro lado, también son los espacios donde las relaciones de poder pueden romperse.

¹⁰ Véase Klein 2005: 14.

Ahora bien, ¿en qué medida pueden las acciones artísticas generar esas rupturas? Para responder a esta cuestión primero hay que preguntarse sobre la percepción artística de la ciudad. Como ya se ha mostrado en la estrategia de la *derivé* de los situacionistas en los años 20, o también en la *flanerie* surrealista, la percepción artística es una percepción sumamente subjetiva. En la ocupación artística con la ciudad surge una nueva cartografía, un mapeo personal que la ciudad en cierta manera reescribe.

El mapa elaborado en la acción de recorrer el espacio crea, produce una ciudad, una ciudad imaginaria que –en confrontación con el ordenamiento existente de la ciudad– supera las determinaciones territoriales hegemónicas y puede producir las impresiones *aistéticas* del espacio urbano (Klein 2005: 23).

La idea de una interpretación objetiva del espacio a través de la que pueden legitimarse y consolidarse las relaciones de poder es reducida al absurdo mediante el procedimiento artístico: el arte contraría las cartografías del espacio existentes hasta el momento y desafía el límite de las experiencias del receptor a través del traspaso simbólico de las fronteras. Utiliza el espacio público como una estructura dinámico-social en la que también son imaginables conceptos alternativos de orden y relaciones de poder.¹¹

Solo en la sobrescritura subversiva o el traspase de fronteras se logra clarificar y desenmascarar el carácter normativo de la geografía previa. Al ofrecerse una alternativa, no solo se revela la oferta alternativa como construcción, sino que al mismo tiempo demuestra el carácter de esbozo siempre solamente provisional de la forma de organización existente hasta el momento (Schiller 2006: 75).

Esta apropiación artística aquí aclarada y la re-cartografización del espacio urbano también son objetivos de *Monumenta*; las curadoras Naomi Rincón Gallardo y Sophia Olascoaga lo describen de la siguiente manera:

Es posible la apropiación artística del espacio público, el cambio de percepción y la inscripción de nuevas significaciones, aunque estas intervenciones sean parciales es posible que desplieguen distintas visiones en un recorrido cotidiano, puesto que el arte tiene la capacidad de dibujar sobre la realidad social espacios simbólicos (Naomi Rincón Gallardo y Sophia Olascoaga en entrevista con la autora, 07/2009).

Mediante la apropiación del espacio pueden modificarse los patrones de percepción e inscribirse nuevas significaciones en este. Según las curadoras, a través de los nuevos espacios simbólicos producidos se sobrescriben las realidades sociales existentes. En el caso de *Monumenta*, esta realidad social o lugar concreto donde sucede la apropiación y la sobrescritura es el Paseo de la Reforma, con partes colindantes del centro histórico. El lugar fue seleccionado por la curadora en virtud de sus peculiaridades arquitectónicas, así como por las inscripciones sociales y culturales vinculadas a este. Así lo describen:

¹¹ Véase Schiller 2006: 73.

El Paseo de la Reforma es una de las avenidas principales de la Ciudad de México y es considerada la 'más bella', ahí se concentra un corredor de esculturas urbanas y monumentos que buscan representar algunos de los símbolos nacionales más emblemáticos. Pero no sólo fue sobre Paseo de la Reforma, sino que llegó hasta el centro histórico, de modo que llegó a zonas más populares. La zona es de las más transitadas y turísticas de la ciudad (Naomi Rincón Gallardo y Sophia Olascoaga en entrevista con la autora, 07/2009).

El Paseo de la Reforma funge como el letrero arquitectónico de la metrópoli que representa la historia de la ciudad y del país a través de numerosos monumentos y estatuas. En total son 78 estatuas las que flanquean el Paseo de la Reforma; separadas a distancias regulares, se encuentran sobre pedestales al borde de la calle.

El Paseo de la Reforma fue adornado con 34 esculturas [...], a las que inmediatamente se añadieron otras cuatro. Casi un siglo después se construyeron 40 más en el tramo hacia el norte, en 1964, con el afán de complementar la representación patriótica (Martínez Assad 2005: 16).

Las estatuas en el Paseo de la Reforma representan la patria; son el compendio de la historia de México esculpido en piedra:

El Paseo de la Reforma es, en su recorrido, una lección viva de historia, funciona como museo porque contiene los 'símbolos de la identidad', los héroes y 'alude al origen y la esencia'. Su construcción fue obra de muchos años, la síntesis de varios gobiernos, y sus señas prevalecen imbatibles frente al tiempo, incluso aceptando la modernidad que recorre el país (Martínez Assad 2005: 19).

No obstante, se trata exclusivamente de retratos de personalidades masculinas. Las estatuas femeninas se encuentran solo en los cruces del Paseo, y además, como a continuación se explicará, con otra forma y función. No son parte del 'museo' de la historia mexicana.

Claro está que las estatuas no ofrecen una representación objetiva del pasado, sino más bien son una expresión de la historiografía oficial. La historia está sujeta a determinadas intenciones de construcción: "Las referencias históricas y símbolos se realizan o se pasan a segundo plano [...] La historia se instaure como un folio legitimador del presente" (Wildner 2003: 60).

Las artistas de *Monumenta* reflejan justo este hecho cuando transforman la ciudad de los monumentos en la ciudad de las 'monumentas'. De manera rotunda, con su acción hacen que se observe que la plaza, la cual es asignada a las mujeres a través de la historiografía oficial – en el espacio público representadas justamente, entre otras cosas, a través de los monumentos aquí centrales–, no se basa en percepciones objetivas, sino que es expresión del orden social hegemónico y dominado por los hombres.

Cuando se desplazan por el espacio urbano, rodean la estatua correspondiente con la cinta de señalización e instalan los lienzos con las propuestas gráficas en bastidores, árboles o

postes, consiguen de este modo que se preste una mayor atención tanto a la existencia de estatuas como a su significado dentro de la estructura espacial. Y a través de su acción reflejan, por un lado, el simple hecho de que hay pocas estatuas femeninas en comparación; por otro lado, mediante su tipo de propuestas aluden de manera crítica a la representación específica de la feminidad reflejada por la estatua respectiva. La percepción rutinaria del espacio se perturba. En el momento de la intervención se interpreta como un espacio del arte, un espacio que posibilita la reflexión sobre realidades sociales. Surge un espacio alternativo, utópico, que pone en tela de juicio el ordenamiento espacial existente hasta el momento al desenmascarar su carácter construido, y revela la posibilidad de otro ordenamiento. En este sentido, *Monumenta* también puede denominarse como una estética alternativa en la acepción de Linares, como una estética de la resistencia; ostenta el potencial de oponerse a la imagen oficial de la ciudad.

Sin embargo, y es importante mencionarlo en este momento, *Monumenta* no se dirige prioritariamente contra las tendencias de globalización y gentrificación. Más bien, la acción se dirige contra un aspecto muy concreto del ordenamiento territorial: *Monumenta* alude a una realidad urbana que se percibe como fuertemente dominada por seres masculinos; su objetivo es oponerse a este orden con el recurso de la intervención artística. La acción se ubica de manera bastante consciente en el campo del arte feminista, cuyo desarrollo se verá con más detalle a continuación.

Arte feminista en la Ciudad de México

Tanto el movimiento feminista como el movimiento artístico feminista surge a finales de los años 60 a partir del movimiento estudiantil, o bien como deslinde de este. Pues aunque por supuesto las mujeres participaron en las protestas estudiantiles, y muchas artistas formaban parte de la Generación de los Grupos –colectivos interdisciplinarios de artistas que se posicionaron fuera del arte institucionalizado y que mediante sus trabajos generaron un vínculo estrecho entre creación artística y activismo político–, la lucha por la igualdad no incluía sus intereses.

A pesar de que se luchaba por la igualdad de derechos, no se cuestionaba la estructura patriarcal de la familia, ni tampoco se cuestionaba el que las mujeres, generalmente, jugaran un papel secundario, de apoyo, en el movimiento estudiantil (Alcázar 2001: 2).

Son entonces los años 70, como describe la investigadora de teatro mexicana Josefina Alcázar, un tiempo de toma de conciencia, de despertar y de búsqueda:

Bajo el lema lo personal es político, algunos grupos de mujeres artistas se reunían para discutir su experiencia como mujeres, tocando temas que las inquietaban y que no encontraban donde tocarlos, temas tabú para el momento: particularmente sobre la sexualidad y el derecho al placer, sobre la despenalización del aborto, el trabajo doméstico, la violación y la agresión hacia las mujeres, y estos temas se reflejaban en sus obras (Alcázar 2001: 3).

En este contexto, la performance cobra importancia como medio de expresión artística. Por una parte, las artistas emplearon el propio cuerpo –pantalla de proyección de ideales, anhelos y discriminación¹²– como territorio de resistencia; por otra parte, utilizaron cada vez con más frecuencia el espacio urbano público, que les ofreció una plataforma apropiada para la expresión de sus reivindicaciones.

El primer y también más importante grupo de arte feminista en la Ciudad de México fue Polvo de Gallina Negra (PGN), fundado en 1983 por Maris Bustamante y Mónica Mayer, el cual estuvo activo durante más de diez años. Como objetivos de la labor de PGN, de acuerdo al manifiesto del grupo, pueden mencionarse los siguientes:

- Analizar la imagen de la mujer en el arte y en los medios de comunicación.
- Estudiar y promover la participación de la mujer en el arte.
- Crear imágenes a partir de la experiencia de ser mujer en un sistema patriarcal, basadas en una perspectiva feminista y con miras a transformar el mundo visual y así alterar la realidad (Mayer 2004: 38).

En un orden social considerado como patriarcal, el objetivo de PGN era, por un lado, fomentar la participación de las mujeres en el mundo del arte; por otro, crear nuevas representaciones de la realidad ideadas desde una perspectiva feminista, para finalmente lograr a través de la alteración del mundo visual una transformación de la realidad social; un modo de proceder que además muestra una gran cercanía al concepto de *Monumenta*.

Con el refortalecimiento de los movimientos feministas a mediados de los años 80 se formaron otros grupos que se consideraron ellos mismos y su arte como parte de este movimiento. Entre otros, pueden nombrarse Parto Solar, Bio-Arte, así como grupos interdisciplinarios tales como Tlacuilas y Retrateras.¹³

De suma importancia para el desarrollo del arte feminista y del *performance art* en México fue el movimiento artístico feminista en los Estados Unidos. Especialmente en los años 70 hubo un gran interés en los desarrollos ahí ocurridos, y algunas artistas mexicanas viajaron a los Estados Unidos 'en calidad de aprendices'. Mónica Mayer –ella elaboró el bosquejo de Diana Cazadora– estudió también, por ejemplo, en el Women's Building en Los Ángeles de

¹² Véase Lehmann 1999: 251.

¹³ Parto Solar fue fundado a principios de los años 80 por Katia Mondoki; Bio-Arte fue fundado en 1984 por Nunik Sauret, Laita, Roselle Faure, Rose Van Lengen y Guadalupe García; Tlacuilas y Retrateras fue fundado también a mediados de los años 80 por Mónica Mayer, Victoria Jiménez, Karen Cordero, Nicola Coleby, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Consuelo Almeida y Marcela Ramírez.

1978 a 1981. Tras su regreso, el conocimiento ahí adquirido se integró tanto en el trabajo de PGN como en el de Tlacuilas y Retrateras, este último fundado con la pretensión explícita de probar en el contexto mexicano los conocimientos adquiridos en los Estados Unidos.

Dentro de los desarrollos de la sociedad entera cambian también con el paso del tiempo las reivindicaciones vinculadas al arte feminista: Si las artistas de la primera generación tenían que luchar contra numerosos tabúes sociales, sus sucesoras en los años 90 podían beneficiarse de las libertades de acción ya conseguidas por el movimiento feminista. Cambió el modo de verse de las feministas y con ello cambiaron también en los años 90 las reivindicaciones en los contenidos del arte feminista: Si en los años 70 y 80 aún estaban en el centro de interés de las acciones performativas la consideración general de las mujeres en el arte y en el espacio público, así como la reivindicación explícita femenina de la igualdad, ahora se trataba del derecho a la diversidad, un derecho que ambos géneros reclamaron conjuntamente:

El feminismo de esta etapa es diferente del de la década de los setenta, ahora mujeres y hombres jóvenes luchan, brazo a brazo, por el derecho a la diversidad. Estas artistas nacieron durante la revolución sexual, son hijas de padres sesentayocheros, por lo tanto fueron educadas en un contexto más libre y más permisivo (Mayer 2004: 6).

Monumenta puede situarse dentro del campo del arte feminista. Las curadoras eligieron conscientemente a siete artistas mujeres de diversas generaciones que en su trabajo se ocupan principalmente de cuestiones de género: entre ellas, Mónica Mayer y Maris Bustamente, que, como se describió antes, marcaron de manera determinante los inicios del arte feminista; Mónica Castillo, una artista que en los años 80 se ocupó a través de la pintura del tema de la identidad de género, y Lorena Wolffer, una de las artistas de performance más importantes de México, cuyo trabajo se mueve continuamente en la frontera entre activismo político y arte. En el centro de su creación, así lo describe ella misma, está "la exploración de las muy diversas y complejas formas en las que la sociedad construye nuestras nociones de mujer, cuerpo femenino y feminidad" (Wolffer s.a.: s.p.).

Los enfoques artísticos y políticos que se encuentran bajo el proyecto de *Monumenta* son muy diversos. Estos se unen a través de la cinta con la frase impresa "Lo personal es político", con la que el día de la acción se rodean todos los monumentos, haciendo claramente visible su identificación con el movimiento feminista.

Estrategias de resistencia en el sentido de Judith Butler

Para situar *Monumenta* de manera más clara en el campo feminista, o dilucidar desde qué óptica feminista actúan las curadoras y artistas, se debe recurrir en este punto a la teoría de la

performatividad de Judith Butler, que en los años 90 establece por primera vez un vínculo entre performatividad y género. En el centro de esta teoría se encuentra el carácter construido de la identidad de género: Butler considera el género como solamente un constructo social producido a través de la reiteración estilizada de actos, inscribiéndole así al cuerpo un sexo biológico como norma.¹⁴ "In this sense, gender is in no way a stable identity or a locus of agency from which various acts proceed; rather, it is [...] an identity instituted through a stylized repetition of acts" (Butler, en Fischer-Lichte 2004: 37).

Según Butler, el género es resultado de procesos performativos una y otra vez escenificados y de su sedimentación institucionalizada:

O sea, hay una sedimentación de las normas de género que produce el fenómeno peculiar de un sexo natural, o de una verdadera mujer [...] y coactivas, sedimentación que con el tiempo ha ido produciendo un conjunto de estilos corporales que, en forma cosificada, aparecen como la configuración natural de los cuerpos en sexos que existen en una relación binaria y mutua (Butler s.a.: 303s.).

Así pues, el género no es algo previo que se exprese en la actuación del individuo, en los actos, gestos o poses, sino que lo previo es la actuación, que posteriormente produce la ilusión de un núcleo de género interno. El recurso mediante el que se genera la identidad de género percibida como algo natural es la repetición performativa de las convenciones sociales, vinculada al constructo cultural de la división heterosexual y dual de los géneros. El sujeto se ve constreñido a un ideal normativo "que regula y limita las posibilidades culturales de las maneras de existir del género" (Bublitz 2005: 72). Si el sujeto no se corresponde con este ideal, conduce esto a "un conjunto de castigos a la vez obvios e indirectos" (Butler s.a.: 311). No obstante, la performatividad de género tiene un carácter dialéctico: Si representa, por un lado, la garantía de la reproducción cultural de una matriz de género heterosexual que actúa de manera hegemónica, por otro lado, justo esta performatividad de la pertenencia de género posibilita la socava de la normalización discursiva de la identidad de género y la (hetero-)sexualidad¹⁵. Pues a la reproducción performativa de la identidad de género a través del individuo son inmanentes las desviaciones y también las faltas a las normas:

Y si el cimiento de la identidad de género es la repetición estilizada de actos en el tiempo, y no una identidad aparentemente de una sola pieza, entonces, en la relación arbitraria entre esos actos, en las diferencias maneras posibles de repetición, en la ruptura o la repetición subversiva de este estilo, se hallarán posibilidades de transformar el género (Butler s.a.: 297).

La inestabilidad y variabilidad dentro de la performatividad, que surge de la diferencia entre el ideal normativo y la realidad vivida –el sujeto no puede estar completamente al servicio del

¹⁴ Véase Bublitz 2005: 51.

¹⁵ Véase Bublitz 2005: 72.

discurso— produce inevitablemente formas de resistencia y subversión. Pues, según la tesis de Butler, dentro de la reiteración de los actos constituyentes de los géneros pueden también producirse conscientemente faltas y desviaciones, y emplearse así como estrategias políticas concretas en contra del ordenamiento de género existente.

Como ejemplo de tal reiteración fallida, la cual también puede ser escenificada conscientemente como estrategia de resistencia, Butler menciona el travestismo en 'Performative Acts and Gender Constitutions' (1988); el *crossdressing* o la mascarada pueden ser recursos complementarios. De acuerdo con la teoría, a través de dichas estrategias de descentramiento y desestabilización, a través de la actuación de género transfronteriza puede ser desplazado el género. Para su empleo político siempre es fundamental que las categorías de género como tales puedan ser cuestionadas.

En consecuencia, Butler critica la política feminista que argumenta a partir de la diferencia de género y no pone en tela de juicio la categoría de 'mujer' como tal:

Hay pues actos que se llevan a cabo en nombre de las mujeres, y luego hay actos [...] que desafían la categoría misma de mujer. Desde luego, no se puede pasar por alto la inutilidad de un programa político que se propusiera la transformación radical de la situación social de las mujeres, sin haber previamente determinado si la categoría de mujer se va construyendo socialmente de tal forma que ser mujer es, por definición, estar en una situación de opresión (Butler s.a.: 302s.).

Para Butler no se trata de hacer visibles a las mujeres en su feminidad específica —aun cuando admite completamente que la teoría feminista ha hecho visible la particularidad femenina de manera exitosa "[e]n una cultura en que se ha considerado la mayor parte de las veces el falso universal 'hombre' como coextensivo de la humanidad misma" (Butler s.a.: 303) —, sino más bien de cuestionar las categorías binarias de género como tales. Solo mediante una disolución de las identidades de género puede conseguirse una disolución de las jerarquías de género; las posturas criticadas por Butler no consideran que:

[...] esta posición cosifica la diferencia sexual como el momento fundador de la cultura, y para empezar excluye el análisis no solamente de la constitución de la diferencia sexual, sino de su continuo proceso de constitución tanto por la tradición masculina que se apropia del punto de vista universal, como por esas posiciones feministas que construyen una categoría unívoca de 'mujeres' en nombre de la expresión o, en todo caso, de la liberación de una clase subyugada (Butler s.a.: 313).

Butler menciona además una postura que, si bien es consciente de las deficiencias de una categoría de 'mujer' unificadora, se basa en un esencialismo operativo, "en una falsa ontología de las mujeres como ontología universal" (Butler s.a.: 318) para siquiera poder formular un programa político. Como representantes de esta postura nombra a Julia Kristeva y Gayatri Spivak. Ahí se utiliza la categoría de 'mujer' con fines estratégicos, se vuelve una especie de

herramienta política en la lucha contra la opresión. Para Butler se debe de diferenciar claramente entre este empleo consciente de la categoría de 'mujer' y una postura que "celebra o emancipa un núcleo esencial, una naturaleza o realidad cultural común que no se puede encontrar en ninguna parte" (Butler s.a.: 318). Sin embargo, ella también ve ahí el riesgo de una cosificación de la diferencia sexual que encubra la verdadera complejidad de la pertenencia de género.

Partiendo de estas reflexiones de Butler, a continuación se examinará qué postura toma *Monumenta* y de cuáles estrategias se sirve para llamar la atención sobre las desventajas condicionadas por el género.

A manera de conclusión: *Monumenta* como estrategia de resistencia feminista

Las siete propuestas gráficas de las artistas de *Monumenta* se ocupan de representaciones artísticas de cuerpos femeninos que permiten sacar conclusiones a partir de determinados modelos de roles femeninos o bien a partir de cierta manera en que son percibidas las mujeres en la sociedad. Las artistas hacen alusión a esta representación de las mujeres y critican muy específicamente aspectos concretos de desigualdades sociales condicionadas por el género. Así, la propuesta de Mónica Mayer (Diana Cazadora) se ocupa del tema de la sexualización y objetivación del cuerpo femenino; Verena Grimm (Monumento a la Madre) trata el tema del aborto; Mónica Castillo (Sor Juana Inés de la Cruz), de manera parecida a Lorena Wolffer (*Malgré tout*), aborda el tema de la violencia contra las mujeres, aunque su propuesta no solo hace referencia a la violencia física, sino también a la psíquica. Minerva Cuevas (Ángel de la Independencia) se ocupa en su propuesta del tema de la impunidad, vinculándolo al caso concreto de la activista en pro de los derechos humanos Digna Ochoa, quien fue asesinada en 2001 en la Ciudad de México; y Maris Bustamante (Fuente de Venus) lucha contra la objetivación de la mujer en el mundo del arte. Las propuestas artísticas se ocupan por lo tanto de temas que también fueron tratados por el movimiento feminista.

Más allá de la cuestión temática, tiene lugar, como ya se mencionó, un vínculo concreto de la acción con la tradición feminista a través del principio "Lo personal es político". Se pone en claro que se desea una identificación con el movimiento feminista.

Resulta interesante, en relación a la teoría butleriana, que si bien todas las propuestas se dirigen contra una determinada imagen de la mujer, ninguna cuestiona la categoría de 'mujer' como tal. Más bien, las siete artistas trabajan recurriendo a esta categoría. La reivindicación que hacen es una reivindicación de la igualdad de género, de hacer visible a la mujer en el

espacio público, pero es menos una reivindicación de la diversidad o de una reescritura fundamental de la realidad de género.

Las artistas conocen muy bien, por supuesto, los desarrollos de los nuevos modelos de pensamiento feministas. Así, por ejemplo, Lorena Wolffer se califica a sí misma como posfeminista y tiene a Butler como uno de sus puntos de referencia: "Me defino como posfeminista porque soy crítica de los errores del feminismo y consciente del hecho de que muchos de sus planteamientos ya no son pertinentes o vigentes" (Lorena Wolffer en entrevista con la autora 07/2009).

Sin embargo, con su trabajo *Malgré tout* no opera en el campo de la disolución de las categorías de género, como propone Butler. Es de suponer que, partiendo de las explicaciones de Butler, los trabajos de las artistas de *Monumenta* pueden subsumirse en aquella postura feminista que utiliza la categoría de 'mujer' con fines estratégicos, que se basa en un esencialismo operativo para poder formular objetivos políticos. Se torna clara una diferencia esencial entre reflexión teórica y aplicación concreta, práctica: La teoría butleriana explica las desigualdades condicionadas por el género a partir de estructuras muy profundas, intenta poner en tela de juicio verdades hasta ese momento incuestionadas a través del establecimiento de un modo de pensar diferente. La importancia de este enfoque de ninguna manera debe subestimarse, sin embargo, esconde el peligro de un gran distanciamiento de la realidad social concreta, una realidad que aún está muy alejada de un pensamiento y actuación más allá de las categorías de género existentes. Los trabajos de las artistas de *Monumenta* reflejan justamente esta realidad social y reaccionan muy concretamente ante determinados aspectos de desventajas específicas de género. En ello parece necesario recurrir a la categoría de 'mujer' que Butler rechaza. Las siete artistas que participan en la acción hacen uso de este discurso; en el acto de apropiación de los monumentos esbozan una imagen utópica de la ciudad y presentan un bosquejo simbólico de lo que debe ser la ciudad en el futuro. De este modo, *Monumenta* actúa a efectos de una resistencia feminista: la acción muestra el potencial de oponerse a la imagen oficial de la ciudad, de cambiar el carácter del espacio público y de poner en duda las imágenes que tradicionalmente representan la identidad femenina.

Traducido por José Antonio Salinas

Bibliografía

BUTLER, Judith (1988): 'Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory'. En: *Theatre Journal*, 40, 4, pp. 519-531.

BUBLITZ, Hannelore (2005): *Judith Butler. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.

FISCHER-LICHTE, Erika (2005): 'Performativität/performativ'. En: Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch / Matthias Warstat (eds.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, pp. 234-241.

HUYSSSEN, Andreas (2008): 'Introduction. World Cultures, World Cities.' En: ídem (ed.): *Other Cities, Other Worlds. Urban Imaginaries in a Globalizing Age*. Durham / London: Duke University Press, pp. 1-23.

JACHNOW, Alexander (2008): 'Gebauter Raum mal verlebte Zeit. Dynamiken und Mechanismen des Wachstums von Mexiko Stadt. Ein historischer Überblick'. En: Anne Becker, et al. (ed.). *Verhandlungssache Mexiko Stadt*. Berlin: b_books, pp. 43-52.

KLEIN, Gabriele (2005): 'Die Stadt als Szene. Zur Einführung'. En: Gabriele Klein (ed.). *Stadt.Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen*. Wien: Passagen, pp. 13-34.

KRIEGER, Peter (2007): 'Citambulante'. En: Ana Álvarez / Valentina Rojas Loa / Christian von Wissel (eds.): *Citámbulos. El transcurrir de lo insólito – Ciudad de México*. México: Conaculta-Fonca.

LEHMANN, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.

LINARES, Jorge (2008): 'Ironien der globalisierten Stadt. Umkämpfte Aneignung des öffentlichen Raums im historischen Zentrum um die Alameda'. En: Anne Becker et al. (ed.): *Verhandlungssache Mexiko Stadt*. Berlin: b_books, pp. 179-187.

MARTÍNEZ ASSAD, Carlos (2005): *La patria en el Paseo de la Reforma*. México: FCE, UNAM.

MAYER, Mónica (2004): *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México*. México: Conaculta Fonca.

RANDERIA, Shalini (2000): 'Globalisierung und Geschlechterfrage: Zur Einführung'. En: Ruth Klingebiel / Shalini Randiera (eds.): *Globalisierung aus Frauensicht. Bilanzen und Visionen*. Bonn: Verlag J.H.W. Dietz Nachfolger, pp. 16-33.

ROBERTSON, Robert (1994): 'Globalisation or Glocalisation?' En: *Journal of International Communication* 1, 1, pp. 33-52.

SCHILLER, Georg (2006): 'Geburt im öffentlichen Raum. Birth-Build'. En: Nicole Schröder / Herwig Friedl (eds.). *Grenz-Gänge*. Tübingen / Basel: A. Francke, pp. 69-84.

WILDNER, Katrin (2004): *Zócalo – Die Mitte der Stadt. Ethnographie eines Platzes*. Berlin: Dietrich Reimer.

Fuentes de internet

ALCÁZAR, Josefina (2001): 'Mujeres y performance. El cuerpo como soporte'. <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/AlcazarJosefina.pdf> [18.07.08].

BUTLER, Judith (s.a.): 'Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista'. En: <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf>, pp. 296-314 [21.02.2014].

WOLFFER, Lorena (s.a.): http://revista-red.pueg.unam.mx/entrega1/wolffer_lorena.html [26.05.14].

ZUÑIGA, Araceli (2007): *Monumenta: Siete mujeres artistas, siete manifiestas*. <http://revista.escaner.cl/node/92> [13.4.14].

Entrevistas

La entrevista con Maris Bustamante fue realizada por la autora del presente artículo en septiembre-octubre de 2007 en el marco de una investigación sobre el arte performativo en La Ciudad de México, organizada por la Universidad Libre de Berlín.

Las entrevistas con Lorena Wolffer, Sofía Olascoaga y Naomi Rincón Gallardo Shimada fueron realizadas por correo electrónico en junio-julio de 2009.

Anexo

Créditos de imagen: Cortesía Sofía Olascoaga / Naomi Rincón-Gallardo



**MARIS BUSTAMANTE
MÓNICA CASTILLO
MINERVA CUEVAS
VERENA GRIMM
MÓNICA MAYER
FABIOLA TORRES ALZAGA
LORENA WOLFFER**

Propuestas gráficas de intervención a 7 monumentos
con representaciones femeninas en Paseo de la Reforma e inmediaciones.

Circularán en carteles, postales e impresiones de gran formato
del 9 al 17 de marzo en zonas aledañas a los monumentos,
líneas del metro, centros delegacionales
y eventos relacionados al Día de la Mujer 2007.



MONUMENTO EN RESTAURACIÓN

Proyecto para monumento histórico

MONUMENTA

FABIOLA TORRES ALZAGA

DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER 8 DE MARZO DE 2007 CIUDAD DE MÉXICO

MARIS BUSTAMANTE - MÓNICA CASTILLO - MINERVA CUEVAS - VERENA GRIMM - MÓNICA MAYER - FABIOLA TORRES ALZAGA - LORENA WOLFFER



Ciudad México



Secretaría de Cultura



Inmujeres-DF

CICERO DE FESTIVALES





Código Penal para el Distrito Federal

- Artículo 123.** Al que prive de la vida a otro, se le impondrá de ocho a veinte años de prisión.
- Artículo 130.** Al que cause a otro un daño o alteración en su salud, se le impondrán:
- I. De treinta a noventa días de multa, si las lesiones tardan en sanar menos de quince días;
 - II. De seis meses a dos años de prisión, cuando tardan en sanar más de quince días y menos de sesenta;
 - III. De dos a tres años seis meses de prisión, si tardan en sanar más de sesenta días;
 - IV. De dos a cinco años de prisión, cuando dejen cicatriz permanentemente notable en la cara;
 - V. De tres a cinco años de prisión, cuando disminuyan alguna facultad o el normal funcionamiento de un órgano o de un miembro;
 - VI. De tres a ocho años de prisión, si producen la pérdida de cualquier función orgánica, de un miembro, de un órgano o de una facultad, o causen una enfermedad incurable o una deformidad incorregible; y
 - VII. De tres a ocho años de prisión, cuando pongan en peligro la vida.
- Artículo 174.** Al que por medio de la violencia física o moral realice cópula con persona de cualquier sexo, se le impondrá prisión de seis a diecisiete años.
- Artículo 176.** Al que sin consentimiento de una persona y sin el propósito de llegar a la cópula, ejecute en ella un acto sexual, la obligue a observarlo o la haga ejecutarlo, se le impondrá de uno a seis años de prisión.

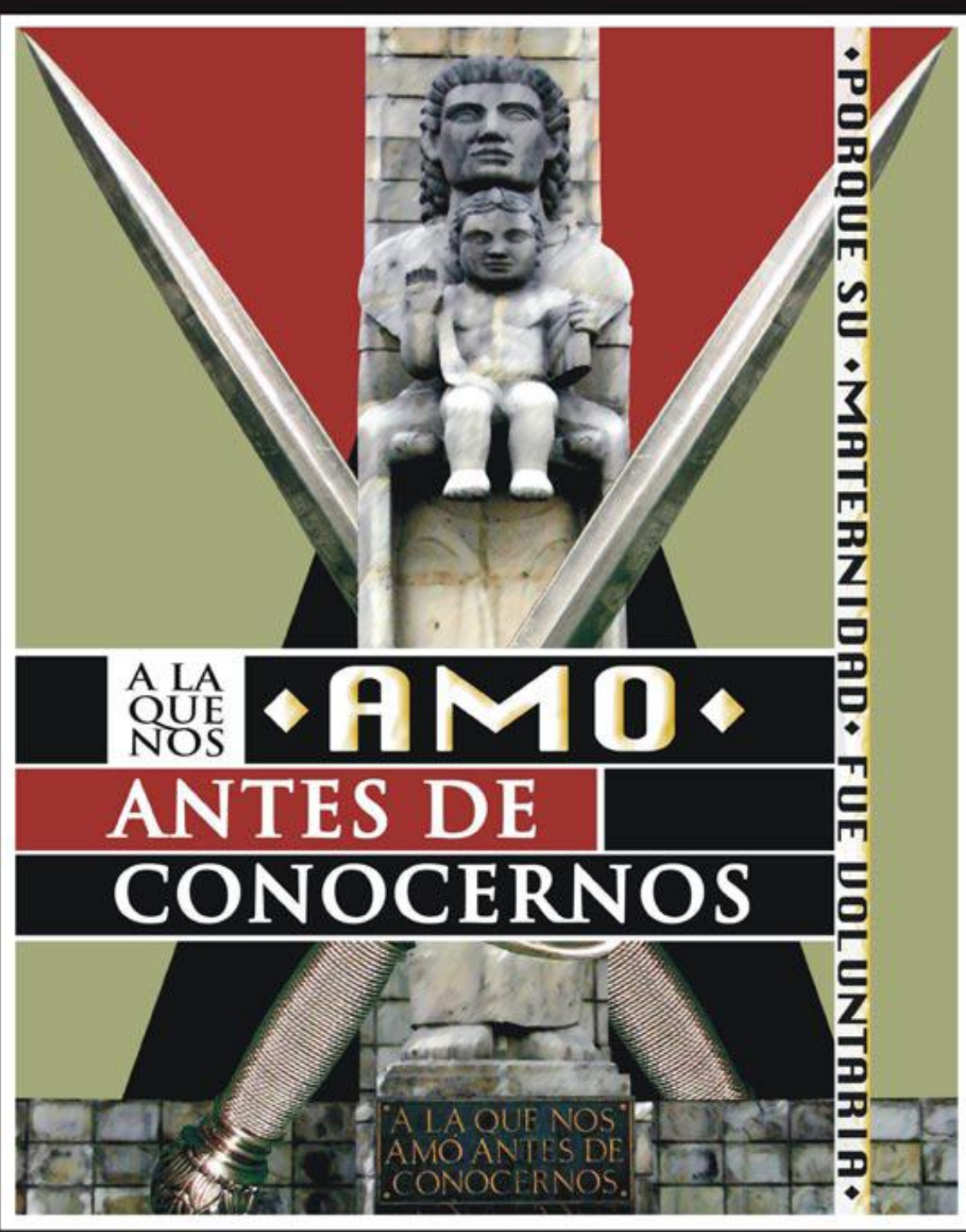
MONUMENTA

LORENA WOLFFER

DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER 8 DE MARZO DE 2007 CIUDAD DE MÉXICO

MARIS BUSTAMANTE · MÓNICA CASTILLO · MINERVA CUEVAS · VERENA GRIMM · MÓNICA MAYER · FABIOLA TORRES ALZAGA · LORENA WOLFFER





◆PORQUE SU ◆MATERNIDAD ◆FUE VOLUNTARIA◆





A LA QUE NOS ◆AMO◆

ANTES DE CONOCERNOS

A LA QUE NOS AMÓ ANTES DE CONOCERNOS.

MONUMENTA VERENA GRIMM

DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER 8 DE MARZO DE 2007 CIUDAD DE MÉXICO
MARIS BUSTAMANTE - MÓNICA CASTILLO - MINERVA CUEVAS - VERENA GRIMM - MÓNICA MAYER - FABIOLA TORRES ALZAGA - LORENA WOLFFER



MONUMENTA


MINERVA CUEVAS

DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER 8 DE MARZO DE 2007 CIUDAD DE MÉXICO

MARIS BUSTAMANTE - MÓNICA CASTILLO - MINERVA CUEVAS - VERENA GRIMM - MÓNICA MAYER - FABIOLA TORRES ALZAGA - LORENA WOLFFER












¿NO TE PARECE
RARO QUE LAS
PRINCIPALES
ESCULTURAS DE
MUJERES SOBRE
REFORMA SEAMOS
FIGURAS MÍTICAS
Y CON POCA
ROPA?

EXIJO **IGUALDAD**
que nos acompañen
un Adonis y un David
o que Cuauhtémoc se desvista

MONUMENTA **MÓNICA MAYER**
DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER 8 DE MARZO DE 2007 CIUDAD DE MÉXICO
MARIS BUSTAMANTE - MÓNICA CASTILLO - MINERVA CUEVAS - VERENA GRIMM - MÓNICA MAYER - FABIOLA TORRES ALZAGA - LORENA WOLFFER

 Ciudad México
 Secretaría de Cultura Ciudad de México
 Mujeres-DF
 CIRCUITO DE FESTIVALES
 ICA

1. Se sabe que Juana era brillante, bella, talentosa, espiritual y también pasional creativa e ingeniosa.

2. Nunca sufrió violencia física o emocional por parte de marido o persona alguna, por lo que no tuvo que callarlo o denunciarlo

3. Tampoco fue encontrada muerta en un terreno baldío

MONUMENTA

MÓNICA CASTILLO

DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER 8 DE MARZO DE 2007 CIUDAD DE MÉXICO

MARIS BUSTAMANTE - MÓNICA CASTILLO - MINERVA CUEVAS - VERENA GRIMM - MÓNICA MAYER - FABIOLA TORRES ALZAGA - LORENA WOLFFER



Ciudad México



Secretaría de Cultura
Ciudad de México



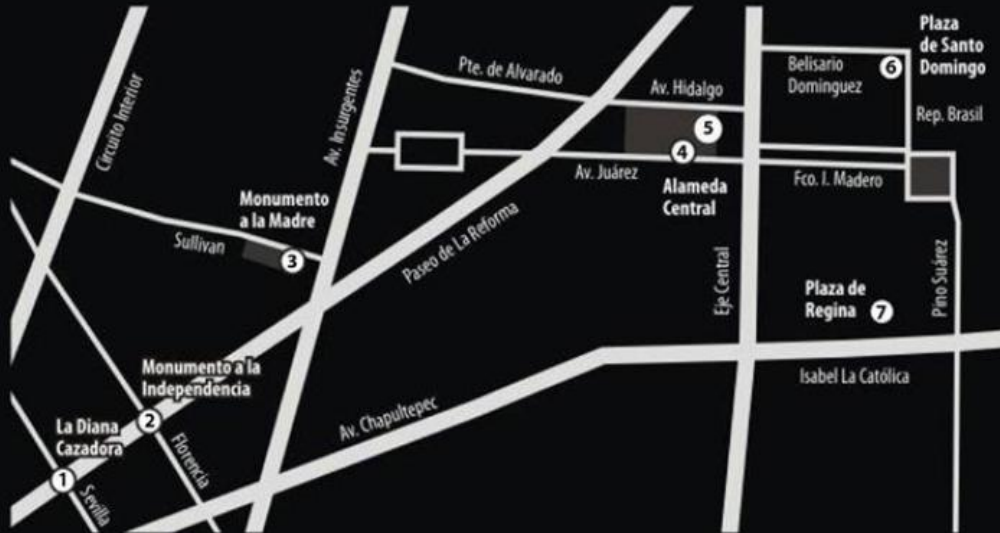
Inmujeres-DF
Instituto de las Mujeres del Estado de México



CIRCUITO DE FESTIVALES



MAPA DE UBICACIÓN



- 1 Diana Cazadora / MÓNICA MAYER
- 2 Ángel de la Independencia / MINERVA CUEVAS
- 3 Monumento a la Madre / VERENA GRIMM
- 4 Malgré Tout / LORENA WOLFFER
- 5 Fuente de Venus / MARIS BUSTAMANTE
- 6 Doña Josefa Ortiz de Domínguez "La Corregidora" / FABIOLA TORRES ALZAGA
- 7 Sor Juana Inés de la Cruz / MÓNICA CASTILLO

Agradecemos especialmente el apoyo de:

Elena Cepeda, Alejandra Frausto, José Manuel Rodríguez, Javier Curiel, Ismael, Vianey Lozada, Gabriela Lemus, Ainoa Pérez, Alejandra Núñez,

Maris Bustamante, Mónica Castillo, Minerva Cuevas, Verena Grimm, Mónica Mayer, Fabiola Torres Alzaga y Lorena Wolffer



Propuesta y coordinación:

Naomi Rincón-Gallardo
Sofía Olascoaga

lanaoma@yahoo.com.mx / sofia.olascoaga@gmail.com