

Curaduría de archivos y reescrituras de la historia. Dos casos expositivos

de la Rosa, Natalia; Rodríguez Espinosa, Roselin

Natalia de la Rosa

nataliadelarosa83@gmail.com

UNAM, México

Roselin Rodríguez Espinosa

rrespinosa@gmail.com

UNAM, México

Anuario TAREA

Universidad Nacional de San Martín, Argentina

ISSN: 2469-0422

ISSN-e: 2362-6070

Periodicidad: Anual

vol. 9, 2022

atarea@unsam.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/amei/journal/614/6143313002/>

El beneficiario de la licencia tiene el derecho de copiar, distribuir, exhibir y representar la obra y hacer obras derivadas siempre y cuando reconozca y cite la obra de la forma especificada por el autor o el licenciente.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

CURADURÍA DE ARCHIVOS Y REESCRITURAS DE LA HISTORIA. DOS CASOS EXPOSITIVOS

¿Cómo repensar el archivo?

¿Qué es el archivo sino un conjunto de tramas afectivas germinadas al borde de los lenguajes? Al examinar los materiales que conforman un acervo, frecuentemente nos encontramos buscando las formas personales que dan sostén a figuras de autoría; la vida detrás de la figura del artista. Una sed de narraciones nos ha conducido a creer descubrir en los archivos un lado invisible en las obras que las arropa y justifica. Sin embargo, cierto tipo de acervos personales, como el de las artistas visuales Carla Rippey y Magali Lara, permite otra clase de recorridos, entradas y salidas que poco tienen que ver con esos presupuestos del trabajo archivístico y menos aún con la distinción entre arte y vida. Por el contrario, dejan entrever el lugar liminal donde los procesos creativos persiguen una forma que nunca basta. Abren un espacio donde el deseo de encontrar el lenguaje idóneo para compartir un sentir o un pensamiento no culmina en obras supuestamente acabadas, sino que muestra los momentos de tensión constante entre los códigos posibles y su plasticidad.

Esos espacios de tensión encontrados durante la investigación con archivos frecuentemente generan momentos de crisis, instantes de pasmo, sospecha e incertidumbre frente a lo que se nos muestra como huellas de la memoria de otras personas registradas en materialidades diversas. Tal experiencia está mediada por un cuerpo que no sólo se encuentra frente al archivo, analizándolo con la supuesta objetividad del historiador, sino que es un cuerpo permeado y atravesado por su contundencia de muchas maneras. Mismas que obedecen a muchos factores fluctuantes, pero sobre todo a cómo se va configurando nuestra subjetividad política. En particular, los cuestionamientos sobre cómo vemos, cómo deseamos ver y participar de ciertos procesos políticos contemporáneos nos han abierto simultáneamente múltiples interrogantes sobre cómo se han construido la miradas, cómo hemos aprendido a ver y qué queremos conservar y qué necesitamos replantear del conocimiento heredado.

Con estas inquietudes en mente organizamos el seminario y taller “Despatriarcalizar el archivo” en la Ciudad de México en febrero de 2020, considerando el neologismo propuesto por la escritora y activista boliviana María Galindo (2013).. Hasta la actualidad, está conformado por un grupo variado de investigadoras –archivistas, artistas visuales, escritoras, académicas, gestoras y curadoras– con un interés común en abordar colectivamente muchas interrogantes sobre las dinámicas de trabajo con materiales históricos y acervos diversos, sobre la forma en que se construyen los cánones de la historia del arte y en busca de generar herramientas frente a diversas violencias que persisten dentro del campo artístico y que nos interpelan (Fig. 1).



FIGURA 1
Dilatado Animación, Despatriarcalizar el Archivo, collage digital, 2021.

En una primera etapa del seminario-taller, y a través de la escucha, el acompañamiento, la lectura conjunta y el debate, comenzó una revisión crítica a la noción de “archivo” como un dispositivo (Agamben, 2015) que sostiene las condiciones de la gubernamentalidad y el saber colonial, patriarcal y heteronormado, para proponer una crítica sobre sus formas de operación (Butler, 2008, pp. 141-167). Como complemento, buscamos herramientas que nos permitieran la conformación de archivos alternos. Esta reformulación a las normas de investigación y narración sobre el pasado exigió, a su vez, alternativas metodológicas (Rolnik, 2019). Iniciamos la configuración de archivos transversales con datos difusos, información censurada, materialidades vivas, cruce de afectos, clasificaciones alteradas y juegos con la ficción (Ahmed, 2017; Rivera

Garza, 2013). Herramientas que permitieron el quiebre en la exigencia de objetividad y veracidad de la investigación histórica (Azoulay, 2014), como expusimos en La Manifiesta del seminario-taller:

○ Encontremos en el archivo los elementos que desestabilizan/quiebran la estructura patriarcal-colonial del saber y con ello pongamos en crisis su propia condición de archivo.

○ Exploremos el ámbito del “aún no”. Lo que aún no ha sido dicho, lo que se encuentra en medio del secreto, en los pliegues, en los silencios, en los rastros, en lo que no está y lo que hace falta, en la intemperie.

○ Hay que escuchar las experiencias ocultas en el documento. Escuchar los afectos, la fragilidad, el dolor, el enojo, la injusticia, la memoria de la frustración y de la alegría compartida.

○ Reparemos en los detalles que pueden parecer menores, sin importancia, descalificados como documento: el rumor, el chisme, lo íntimo, la nota al margen, el garabato y la tachadura. En los signos de arrepentimiento, de titubeo, de vulnerabilidad.

○ Pensemos en otras formas de la memoria, las no institucionalizadas como los archivos familiares, migrantes y domésticos; como lo que se guarda por mucho tiempo para acompañarnos, el archivo de las carteras, de los altares, de los separadores de libros, lo que guardamos en la cajita. El archivo como una casa, la casa como un archivo.

○ Repensar, replantear, copiar, cortar, fragmentar, pegar, reescribir, reapropiar, imaginar, cuidar, ficcionar, intuir, inventar, empatizar... En esos actos se encuentra también nuestra lucha.

○ Ficcionar. Cuestionar el archivo como pauta de validación de verdad y pensarlo como invención, tejido, constelación abierta a recombinaciones..

Estos postulados y la formación de seminario respondieron a la necesidad de poner en marcha alternativas para el trabajo con la memoria, como una reacción al contexto necropatriarcal que habitamos en México., tomando como referencia a la teórica y activista transfeminista Sayak Valencia., quien tras explicar el contexto del *capitalismo gore*, propone imaginar alternativas a futuro para contrarrestar este proceso centrado en la violencia sistemática contra los cuerpos, ya sean feminizados, disidentes o subalternos (Valencia, 2010). Fue así que nos centramos en poner atención, extender y cruzar la reflexión sobre el archivo hacia el contexto expositivo desde una operación crítica (Murawska-Muthesius y Piotrowski, 2015). A partir de este acercamiento, y compartiendo preguntas con el grupo “Despatriarcalizar el archivo”, nos encargamos de repensar las siguientes cuestiones desde la curaduría, para abrir otro espacio de acción: ¿Qué es un archivo? ¿Qué es un museo? ¿Cuáles son las condiciones de “lo público” que podemos reconsiderar al concebir de otra forma estos espacios? ¿Qué posibilidades ofrece la revisión en el presente de materiales del pasado? ¿Cómo conformar otros archivos y qué otras formas de exponerlos existen?

Los museos representan uno de los instrumentos más efectivos para la constitución del proyecto de la modernidad (Déotte, 2007). Las arquitecturas y gabinetes de estos recintos fueron diseñados como repositorios destinados a sustentar desde la estética y el ámbito de lo sensible a los proyectos imperialistas y los nacionalismos en consolidación a partir del siglo XVIII, bajo las consideraciones de lo que implicaba la ciudadanía para estos estados-nación (Tenorio-Trillo, 1998). En diálogo con la historiografía reciente dedicada a los espacios culturales, las historias de las exhibiciones y los estudios sobre museos en el ámbito regional (Cruz, Gray, Velázquez, 2016; Greet y McDaniel, 2018; Cortés Aliaga y Bermejo, 2019) o con las muestras dedicadas a redefinir un canon desde los feminismos., diseñamos una “intervención historiográfica” dedicada a los archivos desde la curaduría y la escritura colectiva, espacio en el que investigación y práctica artística se entremezclaron.. La exposición significó nuestra vía para dicha apertura, a través de las fisuras en los formatos tradicionales de exposición (Pollock, 2010), siendo el museo un elemento que históricamente ha estado en conexión con el archivo, y que tiene como cualidad la afectación directa en la subjetividad y las condiciones del saber (Déotte, 2007).

En ese sentido, nuestros ejercicios expositivos mantienen un diálogo directo con iniciativas que utilizan al archivo o conforman archivos como medio para la producción artística.. Para nombrar algunos casos, existe un vínculo con la obra de la colectiva INVASORIX.. Nina Hoetchl, una de las integrantes de este grupo de

trabajo, explica que muchas de sus acciones parten de una labor de archivo, a partir de la lectura de autoras como Kate Eichhoron (2013) y Michelle Caswell (2021). En el caso de Eichhoron, esta investigadora destaca las posibilidades que el giro archivístico ha dado para una nueva etapa de los feminismos,¹⁰ ya que “el archivo no es necesariamente ni un destino ni una barrera impenetrable a romper, sino más bien un sitio y una práctica integral para la creación de conocimiento, la producción cultural y el activismo” (Eichhoron, 2013, p. 3).¹¹ La relevancia que otorga Eichhoron a estas nuevas preguntas sobre los archivos en la etapa neoliberal, característica por la captura de la historia y la memoria, destaca en que, al centrar su atención en los acervos alternos, feministas y *queer*, es posible atacar un relato que se nos presenta como único e inamovible. En ese sentido, el archivo se convierte en un espacio capaz de recuperar el pasado y los vínculos con ciertos legados, epistemes y traumas que tienen sentido en el presente y que pueden ejercer una condición política sobre él. Al recuperar la crítica que hace Wendy Brown a las condiciones de la economía neoliberal, Eichhoron expone que este vuelco, más que pensar las condiciones técnicas de los fondos documentales, se ha asumido en términos historiográficos al situar una “política genealógica” (genealogical politics), en la que no se trata de marcar orígenes, sino accidentes, conflictos y condiciones azarosas (Eichhoron, 2013, p. 7). Caswell, también desde la óptica de los estudios sobre archivo, destaca que estos nuevos enfoques dan cabida a activaciones de acervos por parte de lo que denominan como “comunidades minoritarias”, destinadas a construir estrategias de solidaridad, romper las narrativas progresistas lineales y fisurar los círculos donde la opresión es ejercida (Caswell, 2021, p. 12). Desde la práctica artística, pedagógica y editorial, INVASORIX ha puesto en marcha estas condiciones para el despliegue del archivo, como sucedió con el *Primer cuaderno feminista cuir* (2017), en el que conjuntan letras de canciones, máscaras, bigotes, ilustraciones y textos de autoras que dan sentido a su propia genealogía: Victoria Gray, Andrea Barragán, Irmgard Emmelhainz, Precarias a la deriva, María Ruido, Silvia Federici, Mátgara Millán, Gloria Anzaldúa y Sara Ahmed.

Otro ejemplo cercano a nuestra metodología es el trabajo de la artista colombo-americana Yohanna M. Roa. La particularidad de esta apuesta desde el arte y el trabajo textil es que la obra formula constantemente otras versiones de archivos, museos y exposiciones. En proyectos como *Mujer-Textil* (2022), Roa interviene espacios de exhibición para construir nuevos archivos y museos, al entremezclar: el arte con la costura; la escritura con el bordado; el arte culto y el arte decorativo; el trabajo maquínico con el trabajo manual; las formas de conocimiento hegemónicas con epistemologías alternas. Por tanto, los ejercicios curatoriales que propusimos contienen las consideraciones antes señaladas. Son exposiciones dedicadas a buscar formas alternas de narrar el pasado, al subrayar otras posibles líneas de explicación histórica y vínculos intergeneracionales. Los archivos de estas dos mujeres artistas tienen particularidades que inspiraron un acercamiento creativo al archivo, ya que contenían formas de clasificación coincidentes con su práctica artística, en forma de yuxtaposición y *collage*, en el caso de Carla Rippey; o desde las alteraciones del lenguaje y la reflexión sobre la identidad, para Magali Lara. De cierta forma, el cruce entre el estudio de la obra y las formas de resguardo del archivo dieron la pauta para la definición museográfica y curatorial, junto a una apertura pública –condición de cualquier exposición– de estos materiales personales. Partimos de las propias características de los acervos, tanto materiales como conceptuales, con el objetivo de que mantuvieran esas condiciones en el espacio expositivo. Contrario a las muestras institucionales de materiales documentales, en las que se respetan las reglas de una investigación de corte más tradicional, y donde hay un acercamiento objetivo y un compromiso con la veracidad de las fuentes expuestas, buscamos un modelo de producción que siguiera las técnicas y estrategias artísticas de las autoras, y donde no hubiera una diferenciación entre documento y obra artística, y tampoco entre una copia o el original. El diseño museográfico, realizado por Valentina de la Rosa, funcionó de acuerdo a estas condiciones de lectura, a partir de un mobiliario y montaje que rompieron con un acercamiento rígido u hostil, característico de los archivos, y que, por el contrario, expresaron una extensión y complemento narrativo.

A partir de este conjunto de ideas, las autoras de este texto curamos las exposiciones *Carla Rippey. Cosas que pasan* (2020) y *Magali Lara. El agua no me basta para beberme la vida* (2021). La primera de ellas dió apertura

a modo de preámbulo al Seminario-taller, como una invitación a trabajar en torno a las ideas y posturas antes mencionadas, el cual comenzó semanas antes de la llegada de la pandemia de COVID-19. Ante el panorama de crisis global y salud pública, la muestra tuvo que enfrentar un cierre prematuro y el seminario modificó su espacio de trabajo al digital.¹² La segunda de ellas, tuvo lugar al culminar la primera fase del seminario, por lo que incorporó algunas reflexiones generadas allí en combinación con investigaciones paralelas que llevamos a cabo.

Ambas muestras hicieron eco de una serie de discusiones de la época en que fueron producidos los materiales (en mayor medida, décadas de 1970 y 1980) que destellan y recobran un sentido en nuestro presente. Una de esas resonancias nos llevó a enfatizar las formas en que cada artista construyó una memoria propia. En el caso de Rippey, como se verá, a través de la conformación de archivos de imágenes encontradas como repertorios visuales para sus producciones y de obras que aluden a situaciones emocionales cruciales de su vida (la maternidad, el divorcio, las rupturas afectivas); en el caso de Lara, trazando genealogías compuestas por otras artistas y escritoras (Frida Kahlo, Pita Amor, Margo Glantz) y registros de vínculos afectivos determinantes en su trayectoria.

En ambos casos, dichos registros se encontraron frecuentemente en materiales que por su condición íntima habían permanecido inéditos. De modo que destacarlos, permitió bifurcar ciertas narrativas no sólo sobre el lugar de la producción de ambas artistas en la historia del arte local, sino sobre la forma misma en que la historia del período se ha conformado. Al tratarse en ambos casos de archivos personales, es decir de materiales resguardados por algún valor singular aunque no siempre consciente, fue posible identificar una especie de autonarración que configura un lugar de afirmación divergente de los relatos públicos sobre sus figuras. Es así que la intimidad en ellos funciona, como ha sugerido la antropóloga argentina Paula Sibia, como un lugar de afirmación y generación de la propia subjetividad, donde la “ficción gramatical” que “organiza la experiencia en la primera persona del singular” a través de múltiples formas de escrituras e imágenes, produce el “yo” (Sibia, 2008). Sin embargo, siguiendo la proposición de la misma autora, también evidencia que todo discurso de este tipo es dialógico y su naturaleza es siempre intersubjetiva, es decir está conformada por diversas voces al interior de la propia autonarración. Este aspecto fue clave para describir las redes de vínculos cercanos alrededor de cada artista. Adicionalmente, el énfasis curatorial en materiales íntimos (cartas, cuadernos, bocetos, apuntes), permitió destacar ese carácter de la intimidad, descrito por el filósofo español José Luis Pardo (1996), no como algo esotérico e inaccesible, sino como un “efecto de lenguaje” que presupone una comunidad y se caracteriza por un doblez (sentido/significado, animalidad/racionalidad), por constantes desviaciones e inclinaciones indecibles, o por carecer de apoyos firmes. (Pardo, 1996, p. 45).

Esta perspectiva en ambas curadurías, como se verá a continuación, no es inseparable del propio interés de las artistas en la época por inventar estrategias de autonarración frente a una historia del arte que históricamente había excluido a las mujeres. Tal como han mencionado las artistas en varias ocasiones, el ejercicio constante de autonarrarse a través de la escritura y de la realización de obras que aludían a vivencias personales, fue esencial para elaborar un lenguaje propio y un lugar de afirmación como mujeres artistas. En ambos casos, ese tipo de materiales, contenidos en dibujos, poemas, grabados, anotaciones, fotografías, *collage*, entre otros medios y soportes, dialogaban con el lema “lo personal es político”, paradigma de la diferencia durante la segunda ola feminista,¹³ a cuyo ideario ambas artistas fueron, si no militantes, sí cercanas en distintas coyunturas.¹⁴ Sin embargo, la apuesta de reenfocar este aspecto desde el presente propone actualizar la mirada a esos archivos a la luz de las discusiones actuales, donde las potencias de lo íntimo pueden ser otras, si están en función de metodologías curatoriales que permitan desmontar las formas convencionales de hacer historia del arte –que, incluso cuando se ha tratado de mujeres artistas, han reiterado en biografías individuales, autorías solitarias, grandes obras terminadas y “autorizadas” por el campo del arte–. En su lugar, partimos de visibilizar sus redes de apoyo,¹⁵ los vínculos afectivos y profesionales detrás de la producción, los trabajos múltiples que realizan las artistas para sostenerse económicamente, los detalles y supuestas

insignificancias de los acervos; así como los pensamientos y sensibilidades que fueron dando forma a su subjetividad política, creando para ellas y las otras un lugar de reconocimiento en la cultura.

Carla Rippey. Resonancias de lo inconfesable

Como parte de la apertura de “Despatriarcalizar el archivo” las autoras de este texto trabajamos en la curaduría de una exhibición sobre el archivo personal de Carla Rippey (Fig. 2), artista norteamericana migrada a México en 1973, cuyo trabajo empleó estrategias del arte conceptual, la neográfica y el dibujo, vinculadas al pensamiento feminista de la época. La artista también fue una de las pocas mujeres que formaron parte de la llamada generación de “los grupos” y como la mayoría de ellas, ha sido poco estudiada.



FIGURA 2

Vista de la exposición Carla Rippey *Cosas que pasan* Biquini Wax EPS febrero 2020 Ciudad de México Fotografía de Andrew Roberts

FIGURA 2. Vista de la exposición Carla Rippey. *Cosas que pasan*, Biquini Wax EPS, febrero 2020. Ciudad de México. Fotografía de Andrew Roberts.

Carla Rippey, nació en Kansas, Estados Unidos en 1950. En 1968 viajó a París para hacer una estancia de algunos meses en la Sorbona y en 1969 realizó estudios universitarios en la State University of New York en Old Westbury. Durante estos años, y como parte de su proceso educativo, trabajó en diseño e impresión *offset* en la editorial alternativa *The New England Free Press* en Boston, Massachusetts, que proveía servicios de impresión a bajo costo a organizaciones para los movimientos radicales de las décadas de 1960 y 70. En esta época, Rippey participó en el movimiento feminista en Boston, donde vivió en una comuna de mujeres, con quienes fundó un centro de activismo y realizó pósteres para diversas organizaciones. Posteriormente, viajó a Chile en 1972, donde estudió algunos cursos en la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile, entre ellos uno dedicado al grabado en metal. Participó en el Movimiento de la Unidad Popular de Salvador Allende con el diseño de carteles y otros formatos gráficos de propaganda, actividad política que la llevó a exiliarse nuevamente, esta vez a México. Una vez en la capital del país, formó parte de la escena de artistas experimentales de Los Grupos al integrarse a *Peyote* y *la Compañía*,¹⁶ donde fue su único miembro femenino (circunstancia habitual en este tipo de colectivos). Al mismo tiempo, participó en la fundación de los Infrarrealistas y trabajó de cerca con uno de sus autores más relevantes, el escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003), para quien realizó la imagen de la portada de su primer libro, *Reinventar el amor*, publicado por el Taller Martín Pescador de Juan Pascoe. Este recorrido biográfico es muy importante, ya que es fundamental

para comprender la definición de la propuesta artística de Rippey cuya manera sui géneris de trabajar con imágenes compone variadas formas de archivos, como se verá a continuación.

La idea de realizar la exhibición surgió a partir de diversas inquietudes. Por un lado, estaba inmersa en el acercamiento crítico a la historiografía del arte mexicano de la década de los setenta y ochenta que habíamos llevado a cabo en colectivo, como explicamos anteriormente, a través del cruce entre investigación histórica y curaduría. Del mismo modo, frente a la coyuntura nacional, fue una respuesta a los efectos de una política de violencia general, como también expusimos previamente. La muestra fue concebida como un ejercicio de exploración en torno a una memoria afectiva resguardada en fotografías, maquetas, fotomontajes, cartas, poemas, notas y cuadernos de apuntes, entre las décadas de 1970 y 1990.¹⁷ Dichos indicios visuales y textuales revelaron la complejidad de un conjunto de redes personales y creativas de la artista, así como una mirada singularizada que cuestionó los roles de género a lo largo de su vida y obra.



FIGURA 3

Adolfo Patiño, Carla Rippey en su taller, plata sobre gelatina, 1979. Fondo Carla Rippey, Centro de documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo-UNAM. Cortesía de la artista.



FIGURA 4

Luciano Pascoe Rippey Mi mamá hace grabados para poder comer lápiz sobre papel 1980 Colección de la artista

La potencia de los rastros materiales reunidos permitieron evocar momentos donde la cotidianidad se contagia con la producción artística. Es el caso de la experiencia de la maternidad y la crianza inseparable del trabajo en el estudio para sostener la vida, como se observó a través del registro fotográfico *Carla Rippey en su taller* (1979) (Fig. 3), que revela un momento de independización tras su divorcio y “época gitana” de la grabadora, “viendo dónde podría trabajar y vivir”; o a través del dibujo infantil de Luciano Pascoe Rippey, en el que vemos un tórculo y la conmovedora frase “Mi mamá hace grabados ¡porque le gusta el arte! y para poder comer” (Carla Rippey, comunicación personal, 2019) (Fig. 4).¹⁸

Adicionalmente, la muestra contó con diversas formas de asimilación de vínculos con masculinidades que formaron parte de su vida, en pareja, amistad y en el entorno de la creación colectiva. Sobre este caso mostramos una selección de imágenes que forman parte de lo que ella denomina “archivos de hombres”, consistentes en colecciones de imágenes con las que ha indagado y exhibido asuntos problemáticos en torno a la construcción del género en la cultura de masas. Desde 1980, la artista había reunido imágenes de hombres publicadas en revistas y archivos que compraba a fotógrafos ambulantes para, en la mayoría de los casos, realizar *collages* y dibujos. Explica la autora: “Tengo muchos *collages* que hacía como ensayos para dibujos, algunos forman parte de mis juegos con la reinención de la masculinidad a partir de recomponer imágenes de hombres”. Una de estas maquetas se titula *Maqueta para obra no realizada “El concierto”*. La foto original mostraba a un domador con un leopardo y Rippey agregó dos cuerpos femeninos a la composición. Con estos agregados, ha afirmado “cuestionaba la forma en que los hombres quieren controlar a las mujeres así como la participación de las mujeres en ese proceso” (Carla Rippey, comunicación personal, 2022).

En este mismo ámbito de señalamiento y reflexión en torno a la masculinidad, realizamos una pausa en el vínculo personal y laboral con el Grupo Peyote y la Compañía, donde ella fue su único miembro femenino, y con Adolfo Patiño (1954-2005) quien fue su pareja por muchos años. Respecto a su colaboración colectiva, los materiales daban muestra de la organización jerárquica del grupo, con Patiño a la cabeza, como evidenció un organigrama publicado para el catálogo “Peyote y la Compañía en la galería Tierra Adentro del INBA”, muestra que finalmente no se inauguró.¹⁹ Varios materiales dan cuenta de la relación compleja que sostuvo con Adolfo “Peyote”, como es el caso de una fotografía sutilmente rasgada que fue una de las pocas sobrevivientes de tantas que ella destruyó a raíz de las aflicciones que le produjo la relación (Fig. 5); o la página

de un cuaderno de amor donde se encuentran dos cabellos, uno de cada uno entrelazados en una página, sellados con cinta adhesiva, como una especie de hechizo. Por último, agregamos un apunte sobre su relación de amistad y comunicación epistolar con Roberto Bolaño buscando exhibir el lado más vital, accidentado y discontinuo de ese vínculo, que la mitología en torno a la figura del escritor ha reducido frecuentemente a una especie de musa y personaje secundario de sus obras.



FIGURA 5

Alejandra Deschamps Adolfo Patiño y Carla Rippey en la televisión plata sobre gelatina 1979 Fondo Carla Rippey Centro de documentación Arkheia Museo Universitario Arte Contemporáneo UNAM Cortesía de la artista

La metodología que orientó este trabajo se formó a partir de comprender la propia lógica de organización interna de los materiales guardados por Rippey. Pues ella es una artista para quien los archivos no son sólo el respaldo de información de las obras, sino que su forma de trabajar con imágenes y textos componen constantemente acervos variados. De ahí encontramos que lo resguardado son evidencias de vínculos y aún más, de la forma en que ella los fue construyendo y procesando a través de personales estrategias de sanación, de distancias y acercamientos, de comprender la propia vulnerabilidad e ir creando un lugar propio siendo mujer, migrante y madre soltera en un campo de arte local sumamente patriarcal. En ese mismo tenor, el reto curatorial de conservar en la narración de la muestra la presencia de las dos figuras masculinas mencionadas, fue desviar el protagonismo del que ellos han gozado en la historiografía, hacia cómo ellos aparecen en la mirada de Rippey, cómo se sitúan, con qué rasgos en su imaginario y su memoria de aquellos años. Las respuestas a estas preguntas emergieron del propio tratamiento que realiza la artista sobre los materiales a través de la yuxtaposición, el *collage*, el borrado y la apropiación. Con lo cual comprendimos que siempre existe en su mirada una búsqueda al mismo tiempo que una invención, donde esas figuras masculinas son representadas de otra manera: ironizadas, fragilizadas, evidenciados en sus desatinos sin exentar rastros de estrechos vínculos de generosidad y entendimiento.



FIGURA 6

Carla Rippey Sin título despintado 1979 Fondo Carla Rippey Centro de documentación Arkheia Museo Universitario Arte Contemporáneo UNAM Cortesía de la artista

Sus intervenciones sobre imágenes fotográficas eran realizadas con láminas encontradas en revistas, libros y postales antiguas recolectadas en mercados callejeros. Con ellas experimentó varias técnicas como el despintado y el transfer. La primera consiste en borrar con solvente áreas determinadas de páginas de revistas preservando un gesto o una figura de expresión ambigua, como pudo verse en dos de las obras expuestas en las salas (Fig. 6). La segunda consistía en trasladar imágenes impresas a otros soportes, también por medio de un solvente. Fue una técnica practicada desde la década de 1950 en Estados Unidos y empleada por los artistas experimentales de los setenta, de un modo que abrió considerablemente el repertorio de posibilidades de la neográfica, término acuñado por la crítica de arte Raquel Tibol (1984) para articular estas prácticas. Al conjunto de obras realizadas con estos procedimientos y considerando la acción de reutilizar imágenes Rippey lo llamó “historias hechas de otras historias”.

Resultó relevante exhibir algunos vestigios de procesos y obras terminadas de su trabajo experimental de las décadas de los setenta y comienzos de los ochenta, porque un vacío en la historiografía local había sido justo este tipo de prácticas con imágenes fotográficas, que posteriormente sustentaron su reconocimiento como pionera del posmodernismo mexicano (Manrique, 1993). De la trayectoria de Rippey se habían estudiado mayormente sus obras de formato medio y grande en dibujo y pintura que realiza desde los ochenta –con sólo un momento de acercamiento a esas obras dedicadas a los usos de la memoria, excepcional en ese sentido, hecho por Olivier Debrouse (1994)–. Sin embargo, la faceta previa que, en buena medida, sostiene en forma y contenidos las etapas posteriores, había sido un aspecto desatendido en relación al trabajo de experimentación de otros artistas hombres comúnmente asociados con esa transformación del arte local, como Adolfo Patiño, Santiago Rebolledo o Carlos Jurado, por mencionar algunos. Con lo cual el trasfondo de su trabajo con dibujo y pintura también aportó otra dimensión y valor para la historia del arte.

En efecto, el dibujo es un hilo conductor de su experimentación gráfica, que también funciona para ella como retorno a una de sus pasiones de infancia. Al respecto, ha reiterado que este medio constituía un vínculo directo con su propio cuerpo, al transmitir su energía directamente sobre la superficie a partir del lápiz y el borrador. En ese sentido, tanto los quiebres que introduce la experimentación gráfica como la continuidad del dibujo generan una especie de narrativa que en su caso tiene a la literatura como aliada. Lo cual es reforzado por su persistencia en el hábito de la escritura, ya sea poesía, reflexiones variadas sobre su práctica o análisis de fenómenos artísticos más amplios. En textos como *El fantasma del feminismo* y *Sobrevivencia como artista*,²⁰ expuso críticamente las condiciones de producción como mujer en el contexto mexicano, en diálogo con la propia iconografía vivencial en sus obras.

Es así como esta curaduría se basó en estrategias afines a la propia práctica artística y sus formas particulares de generar archivos. A partir de estas referencias, buscamos repensar los tejidos narrativos de un período determinado para reescribir ese pasado y, al mismo tiempo, reconstruirlo en las condiciones políticas de hoy. Lo cual generó como otro punto de anclaje central, nuestras conversaciones con la artista sobre los ecos de nuestras memorias y presentes en relación con experiencias afectivas y laborales atravesadas por conflictos tanto de género como disputas con las narraciones de la historia del arte de la cual participamos. De modo que, se trató de un procedimiento basado en el diálogo de lo cercano y lo íntimo, entre la confesión y lo inconfesable; de los afectos que habitan en el archivo, sus heridas y procesos de reparación. Ese punto de vista condujo a la indagación en los detalles físicos del archivo: tachaduras, notas al margen, borraduras, fragilidad de los materiales, enfocando aquellos que dan cuenta de los juegos de miradas en el archivo y las diversas maneras en que la artista es consciente y crítica respecto a ellas.

El título de la exposición es el resultado de ese proceso. “Son cosas que pasan, Rippey” es una frase que apareció en una nota personal de la artista donde con una caligrafía inestable y furibunda ella escribió un poema en inglés acerca de una situación de angustia amorosa. La contundente frase hacía referencia a la voz de la pareja cuando buscaba justificar una irresponsabilidad y engaño. Era la única oración en español en ese texto poético para sí misma. Cuando le propusimos tomar esa línea para nombrar la exposición, sabiendo de la intimidad que exponía, la artista lo pensó con detenimiento y nos respondió: “Si a ustedes les hace resonancia, entonces, sí”. Para entonces esa línea se había vuelto tema de conversación entre nosotras, con otras colegas y con colegas hombres que se encontraron inmediatamente reconocidos en esas palabras. Era el nombre preciso porque establecía una alianza temporal entre historias y experiencias distantes que, sin embargo, a veces encuentran las mismas palabras para ser narradas.



FIGURA 7

Vista de la exposición Magali Lara *El agua no me basta para beberme la vida*²¹ (Fig. 7) presentó un acercamiento al archivo personal de Magali Lara producto de la investigación directa con su acervo y los intercambios sostenidos con la artista durante dos años (2020 y 2021). La selección de materiales destacó un conjunto de tramas afectivas y prácticas experimentales presentes en la producción de Lara, entre las décadas de 1970 y 1990.²² El énfasis en su constante movimiento entre la escritura, las artes visuales y las estrategias conceptuales propuso una intensa búsqueda de las posibilidades del lenguaje cuando las palabras y la imagen no alcanzan para tocar la experiencia de la vida.²³

Magali Lara. Códigos compartidos

La exposición *Magali Lara. El agua no me basta para beberme la vida*²¹ (Fig. 7) presentó un acercamiento al archivo personal de Magali Lara producto de la investigación directa con su acervo y los intercambios sostenidos con la artista durante dos años (2020 y 2021). La selección de materiales destacó un conjunto de tramas afectivas y prácticas experimentales presentes en la producción de Lara, entre las décadas de 1970 y 1990.²² El énfasis en su constante movimiento entre la escritura, las artes visuales y las estrategias conceptuales propuso una intensa búsqueda de las posibilidades del lenguaje cuando las palabras y la imagen no alcanzan para tocar la experiencia de la vida.²³

La obra de Magali Lara mantiene un vínculo directo entre la creación artística y la escritura. De la poesía visual al arte correo, hasta la colaboración con escritoras y la edición de libros de artista, Lara es un ejemplo fundamental para pensar las relaciones entre visualidad y textualidad en la neovanguardia mexicana. El camino trazado desde la experimentación durante las décadas de 1970 y 1980, a partir de ejercicios lingüísticos, acciones colaborativas y narrativas visuales, resalta cómo ciertos códigos y signos comparten, juegan y alternan tanto valores verbales y visuales como las formas que pueden tomar en el trabajo artístico. Para mostrar esos matices específicos en el archivo, presentamos un recorrido que involucró temáticas personales, subjetivas o cotidianas a través del *collage*, el dibujo y la gráfica y mostramos cómo la pintura resultó una alternativa necesaria en su producción, hacia finales de la década de 1980, tras diversos procesos, búsquedas y vivencias. Este camino, lleno de estratos y enramados, es el que delineó la exhibición de este acervo.

La muestra dedicada a Magali Lara fue el segundo ejercicio expositivo derivado de la exploración de archivos personales de mujeres artistas de la neovanguardia en México. Esta exposición dio cuenta de la investigación directa con el acervo y una serie de entrevistas e intercambios. La indagación de materiales, los diálogos con la artista y la selección de piezas que integraron la exhibición trazó una serie de redes de amistad y de colaboración evidentes a partir de sus estrechos vínculos con otras artistas y sus constantes desplazamientos entre disciplinas artísticas como la literatura, las artes visuales, el arte acción y las prácticas conceptuales. La primera exhibición realizada desde esa perspectiva se concretó con el trabajo curatorial de *Carla Rippey. Cosas que pasan*, como hemos señalado. De forma inmediata, la misma Rippey nos sugirió conversar con

Magali Lara. De este modo, comenzamos a trabajar con Magali y rápidamente, a partir de las entrevistas y primeros acercamientos a su archivo personal, encontramos una serie de conexiones específicas. De ese modo confirmamos que cada acervo y caso requería una aproximación distinta, lo cual plantea que para romper las formas estandarizadas de investigación e idear alternativas de estudio y exhibición, se requieren metodologías particulares.

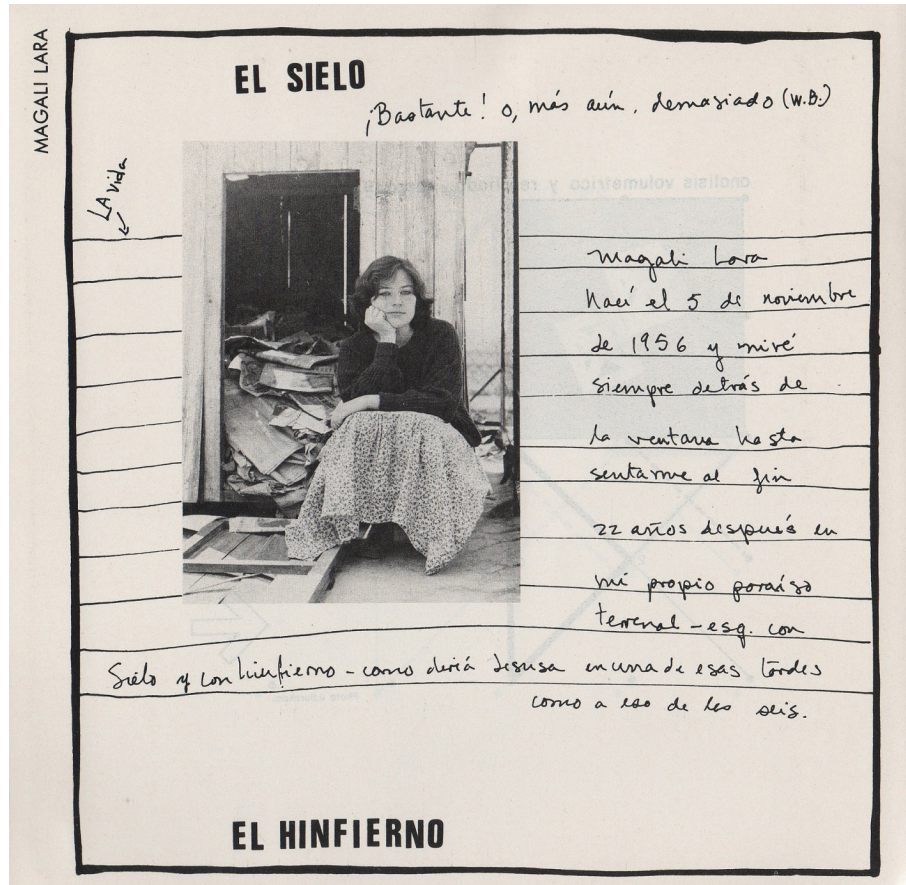


FIGURA 8

Página del catálogo Poesía visual MARGEN Galería MerKup Ciudad de México Participantes Mauricio Guerrero Magali Lara Manuel Marín Mónica Mayer Moisés Zabudovsky y Roland Lamon 1979 Impreso sobre papel Archivo personal Magali Lara Cortesía de la artista

24

Magali Lara Zavala nació en la Ciudad de México en 1956. Artista visual, gestora y maestra, su trabajo se caracteriza por la producción de obras relacionadas al cuerpo y las emociones, a manera de ensayos visuales que atraviesan tópicos como la identidad, lo femenino, la otredad y la conexión entre el adentro y el afuera. Estudió artes plásticas en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y formó parte del Grupo Marçó hasta 1983. Este colectivo experimentó, en mayor medida, con el lenguaje y la visualidad. Destacan los ejercicios que exploran un juego semántico –relacionado con la lingüística, los estudios del estructuralismo, las intervenciones urbanas y las actualizaciones de la vanguardia– y las formas en que ciertos signos tienen tanto valores verbales como visuales. Un ejemplo de ello es el arte correo y la poesía visual, ambas prácticas en las cuales participó Lara. Durante la década de los setenta exploró temáticas dedicadas a la reflexión del ser mujer y sus condiciones sociales, en vínculo con los movimientos feministas de la época. También combinó tempranamente la labor artística con la curaduría y la gestión, al vincularse al Foro de Arte Contemporáneo, espacio desde el cual organizó en 1981 la muestra *35 mujeres artistas*, que se expuso en el Instituto Goethe y en el Künstlerhaus Bethanien en Berlín occidental, acompañado de conferencias y proyecciones de cine

hecho por mujeres, en coordinación con Gilda Castillo y Emma Cecilia García. Para esta muestra Magali Lara preparó la serie *Infancia*, dedicada a pensar un retorno a la infancia para cortar lazos y pensarse de otra forma como persona, “no la designada”, según explica la artista. Estuvo compuesta por un conjunto de impresos y un *performance* dividido en dos partes organizado con Maris Bustamante. Por estos mismos años, tuvo a su cargo la curaduría de varias exposiciones de libros de artista, entre las que destacan la muestra de libros de artistas curada al lado de Carla Stellweg para una Feria en Los Ángeles por invitación de Judith Hoffberg y el envío derivado de esta participación internacional para la XVI Bienal de São Paulo. Su primera exposición individual había sido organizada en la ENAP en 1977, bajo el nombre *Tijeras*, que consistió en diez dibujos a manera de historieta y un libro de artista. Destacan de la época tratada las muestras *Historias de casa* en los Talleres (1982) y *La infiel* (1986) en el Museo de Arte Carrillo Gil. Organizó eventos y colaboraciones a través del arte correo y fue muy importante su relación con el editor mexicano Ulises Carrión y el artista argentino Edgardo Antonio Vigo, ya que participó de una red desde la cual llevó a cabo ejercicios y exhibiciones de arte correo. En una de las obras, la serie de timbres postales realizados para una muestra organizada por Vigo, destaca la combinación del formato del cómic (imagen-escritura) en los recuadros que forman los timbres, contando así una historia que funciona tanto en conjunto (en forma de narración) como en fragmento (en sentido poético) (Fig. 9).



FIGURA 9

Magali Lara Timbres de la serie Objetos domésticos Planilla de timbres postales 1980 Archivo personal Magali Lara Cortesía de la artista

En el acervo de Lara, saltan a la vista formaciones de diversos lenguajes compartidos con otras artistas mujeres de la época así como estrechos vínculos de amistad y trabajo con figuras importantes en su vida personal. Entre ellas es visible lo que hemos llamado “códigos compartidos”, donde se disuelve la autoría, la individualidad y la autonomía de la obra artística y prima la contaminación de signos para conformar un espacio poético común. La exposición dio cuenta de este espacio de códigos comunes e intercambiados con el objetivo de delinear estrategias artísticas y afectivas para conformar un campo específico durante la década de 1980. La particularidad de este fondo, a diferencia del archivo personal de Carla Rippey, es que Lara ya había realizado entrega de materiales a distintas colecciones.²⁵ Por tanto, los elementos que resguardó la artista eran restos significativos para comprender eventos sustanciales de su vida, colaboraciones frustradas y vínculos entrañables. El sentido de estos registros permitió presentar una narrativa paralela en la que, por una parte, se comprendía la trayectoria y formación como artista, de los trabajos experimentales a su vuelco a la pintura. La contraparte, eran las historias personales que permitieron y sostuvieron dicho camino: el trabajo colectivo como vía de la experimentación (Grupo Março) y las redes de colaboración como espacio de experimentación (Maris Bustamante, Lourdes Grobet, Mónica Mayer, Rowena Morales, Rita Eder, Emma Cecilia García).

Destacan los materiales relativos a los ejercicios colectivos: el libro de artista *Se escoge el tiempo* (1983), en colaboración con Lourdes Grobet; Mónica Mayer, Magali Lara y Rowena Morales posando en el registro de la exhibición *Propuestas temáticas* (Museo Carrillo Gil y Museo Pape, 1981); así como el instructivo y las fotografías del evento de Rowena Morales, Hebe Rosell y Magali Lara, en el marco de la muestra *Una década emergente* (Museo Universitario del Chopo, 1983). A este respecto, la artista evidenció la relevancia del trabajo conjunto en el artículo “Un comentario sobre las mujeres y el arte”, publicado en la revista *fem*: “La colaboración como forma de trabajo tuvo en las publicaciones un medio ideal que no solo permitía la pluralidad de imágenes sino que exigía una serialidad en su lectura para hacer claro el propósito. Yani Pecanins, Carmen Boullosa, Maris Bustamante, Alicia García fueron algunas de las editoras y productoras de esos libros y revistas” (Lara, 1984, p. 34).

Este cuerpo de documentos y obra también permitió cuestionar la condición de la pedagogía y la crítica del arte en México. Magali Lara explica que en el periodo entre su formación y profesionalización, muchas de sus producciones no cabían en la conceptualización y aprobación del contexto institucional (Magali Lara, comunicación personal, 2021). Las resoluciones solían ser descalificadas por tener un “trazo tembloroso” o temáticas irrelevantes, como sucedió en varias ocasiones con sus series de dibujos de objetos domésticos.²⁶ No obstante, la particularidad de estas obras reside en que las referencias cotidianas evidencian un pensamiento político a la mirada de los feminismos, al apuntar el registro de un contexto poco tratado o ignorado que, en realidad, es sumamente relevante si se mira críticamente desde la historia económica (Federici, 2019; Gago, 2019). Este tipo de acercamientos iniciaron en la adolescencia a través de un rechazo a las convenciones establecidas sobre la feminidad y, en concreto, las correspondientes a la clase media mexicana (Magali Lara, comunicación personal, 2021). Lara comenzó a interiorizar y ejercer, según relata, una transformación en la lógica del lenguaje, “una suerte de dislexia”, donde el error, la falta de ortografía y la trasposición de las letras comenzó a ser habitual en su escritura. Esta crisis gramatical fue, en realidad, otro sustento y aporte para su trabajo icónico-textual.

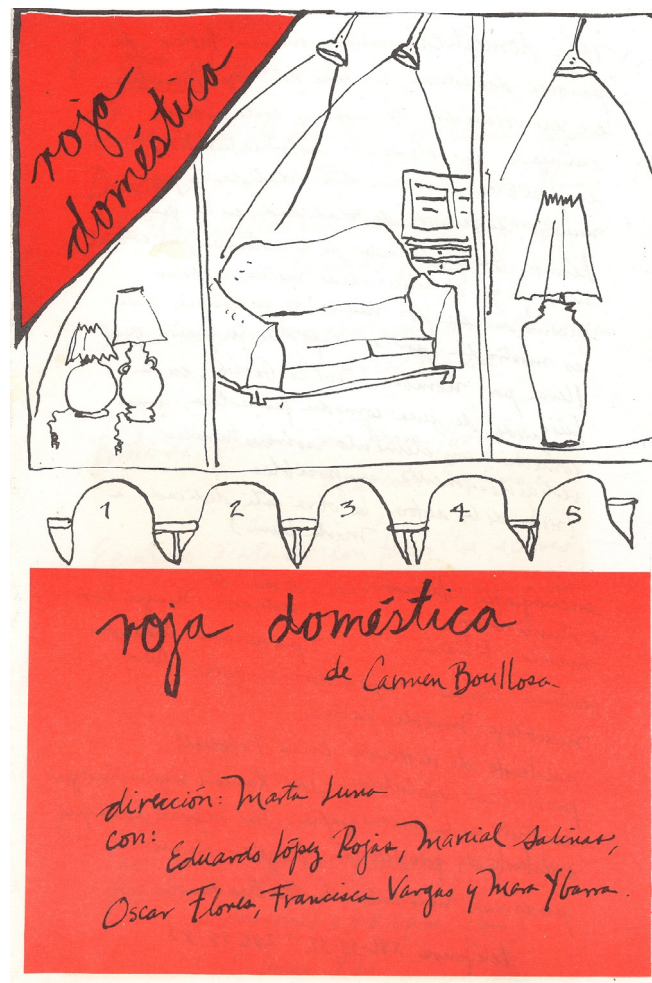


FIGURA 10

Magali Lara Timbres de la serie Objetos domésticos Planilla de timbres postales 1980 Archivo personal Magali Lara Cortesía de la artista

Queda destacar que dos figuras fueron claves en la configuración de la muestra: Carmen Boulosa y Juan Francisco Elso (1956-1988). Boulosa, poeta, dramaturga, editora y novelista,²⁷ evidenció los lazos creativos e interdisciplinarios; al mismo tiempo, permitió revelar un camino compartido y que enfatizó el tránsito de Lara en distintos campos y capas del lenguaje: del signo y el fragmento (dibujo de objetos, arte correo, murales urbanos, *collages*), el drama y lo simbólico (escenografías, narrativas visuales, gráficas de paisajes) y una narrativa más amplia y continua (la pintura). Ese trabajo compartido fue señalado a través de *De la misma habitación* (1984), presentada en Los Talleres, por medio de la invitación y cuadernillo editado por la misma Lara, que abre con un poema de Carmen Boulosa sobre el cuerpo. En ese mismo conjunto, estuvo presente el programa de mano de la obra de teatro *Roja doméstica* (1988) (Fig. 10), sobre la cual explica Magali:

Roja doméstica fue la última pieza de teatro que hice con Carmen Boulosa y se realizó en el Museo Tamayo. Es un texto interesante, hay una escena de una chica en el excusado, volvemos al tema de los excusados. Y creo que tuvo muy poquita recepción, duró muy poquito, pero era interesante la cuestión escénica. Luego Carmen ya siguió trabajando con Alejandro (Aura) y desarrolló otro tipo de teatro, pero esta fue nuestra última pieza. La escenografía fue autoría de Jesusa Rodríguez, la dirección de Martha Luna y el vestuario de Lara.

Boulosa vuelve a aparecer en el superocho titulado *Celebración*, un registro fragmentado relativo al festejo por el cumpleaños de Magali Lara en 1983. En este breve ejercicio observamos a muchas de las compañeras y amigas artistas: Maris Bustamante, quien prestó el equipo para realizar el filme experimental y sentó el

tono del mismo, Morales, Mayer, Grobet, Boullosa, así como Rita Eder, crítica e historiadora, y Ana Lara, música y hermana de la artista. Inicialmente, apreciamos escenas de convivencia, donde resalta la sala de Los Talleres y vistas de la muestra *Historias de Casa*. Un segundo momento nos muestra a las amigas cercanas de la festejada con un objeto o regalo que es presentado por cada invitada. Morales expone un recuerdo de la niñez, Grobet un conjunto de recipientes con agua coloreada y Eder unas figuras de madera para remitir al universo simbólico de Joaquín Torres García. Por su parte, Boullosa expone un ejercicio de escritura que vincula un juego semántico con la palabra “mamá” y la propia condición de maternidad que la autora presume en el corto.



FIGURA 11

Magali Lara De la serie *Mi infancia* collage 1980 Cortesía de la artista

Las ramificaciones de la memoria aquí se extienden a través de múltiples formas para hablar en colaboración: tejiendo redes estratégicas, lazos de complicidad y apoyo, vínculos de afecto y procesos de duelo. Si Frida Kahlo compartió “Lo que el agua me dió” en una de sus pinturas (frase que inspiró una de las páginas del libro *Se escoge el tiempo*, antes citado, y que dio título a la muestra) en el acervo de Lara encontramos que el agua, como el lenguaje, no alcanza cuando la vida, frente a encuentros y pérdidas, se vuelve una búsqueda incesante para compartir lo que fluye. La pintora explica que para poder observar de otra forma su propia individualidad, buscó referentes que le permitieran una forma distinta de concebir el cuerpo. La referencia a Kahlo fue fundamental para este proceso, como fue evidente en uno de los *collages* expuestos y parte de la serie *Infancia* (1981). En este trabajo de transición observamos su (así llamada) “estética de papelería”, habitual en el arte correo y libros de artista de Lara (estampas, sellos), en vínculo con un árbol genealógico dedicado a destacar la línea materna, el cual es completado por un recuadro que reproduce en fotocopia una Frida travestida,²⁸ a través de la pintura *Retrato con pelo corto* (1940) y un dramático *splash* azul en acuarela (Fig. 11).

En el caso de Elso, la exploración de ese vínculo condujo a un tratamiento singular en torno a los lazos implicados en la experiencia del duelo. Al realizar una presentación pública de un archivo poblado de afectos, confirmamos que cada acervo puede revelar aspectos inesperados, si se atienden de otra forma las capas del pasado y sus reminiscencias. En el caso del acervo de Lara, como se ha descrito, saltan a la vista formaciones de diversos lenguajes compartidos con otras mujeres cómplices de la época, así como estrechos vínculos con figuras importantes en su vida personal, como Juan Francisco Elso, donde los presagios que los acompañaron muestran otra manera de vivir los signos de la vida desde una sensibilidad espiritual compartida. La figura de Elso y el tema de la pérdida obligaron a dividir en dos la muestra, tanto temática como espacialmente. Generamos una línea continua pero ramificada para comprender la figura y labor de Magali Lara, entre 1977 y

1992, temporalidad contenida en los materiales seleccionados y en una etapa concreta que quisimos destacar. Una serie de litografías evidencian la experiencia de acompañar la enfermedad de su pareja, momento en que se demuestra una variación en el tratamiento de los objetos por parte de la autora: escenas de paisajes con troncos y ramas cortadas o jarrones (símbolo de la mujer y contenedor emocional) colapsan ante otros elementos naturales y clínicos; un cuaderno de dibujos, titulado *Casa desespero* (1992), intervenido con tinta rosa y trazos violentos, también remite a la pérdida de la calma en la domesticidad y una interrupción drástica: “algo irrumpe y no se concreta. Remite a la casa que no pudo terminar de hacerse”, explica la artista. Una pieza producida por Elso, resguardada delicadamente en el archivo, dio la pauta para comprender la presencia de diversos motivos en la obra de Magali. El portarretratos, regalo de boda hecho con ramas, sutiles amarres y dos fotografías de la pareja, reveló otros códigos (el enramado, la sombra), propio de una tradición espiritual distinta, que esos años impactó la vida y obra de Lara, dejando una profunda huella. La relevancia de Elso en este periodo fue sustentada con documentos que dan cuenta de su presencia en México como evidencias de la muestra *postmortem Por América* (1991), para el Museo Carrillo Gil, coordinada por la propia Lara; y, correspondencias tanto del círculo cercano de Elso, figuras de apoyo como Gerardo Mosquera, como de las amistades de Lara, entre ellos, Gerardo Suter o la misma Boullosa, que dan cuenta del proceso de un padecimiento hasta su funesto desenlace (Fig. 12).



FIGURA 12

Magali Lara, *Fragilidad*, 1992, Libro de artista, Serigrafía sobre papel, 12 serigrafías. Impresas por Pablo Torreblanca Sobre papel curtis flannel de 120 gr. Archivo personal Magali Lara. Cortesía de la artista.

La muestra cierra con dos elementos que dieron otro sentido al duelo: la maternidad y el encuentro con la pintura. Magali Lara explica que tras la enfermedad de Elso, el dibujar le permitía hablar, “decir [...] en la medida en que era cada vez más grave, más difícil” (Magali Lara, comunicación personal, 2021). De la misma manera, un medio como el pictórico funcionó como una exploración que dio cabida y profundización de tal proceso de duelo y sanación, al mismo tiempo que una renovación y camino abierto por medio de un lenguaje ampliado y enriquecido con la trayectoria previa. Por esa razón, la pintura titulada *Interior con ventilador* (1989) correspondiente a dicha coyuntura es la última obra que se encontraba en el recorrido de la exhibición. Como sucedió con la muestra de Carla Rippey, se dio un enlace y efecto en el presente ante los materiales y diálogos intergeneracionales, trabajados de forma tal, que rompieron las condiciones jerárquicas que ostenta la curaduría. Durante el proceso de realización de este proyecto las dos curadoras tuvimos un importante

duelo que compartimos, de modo que este archivo también permitió la articulación de un lenguaje para poder enfrentar este hecho.

Conclusiones

En este texto describimos dos ensayos curatoriales que permitieron abrir diversas posibilidades del trabajo con archivos de artistas mediante otras formas de investigación atentas al reconocimiento de opciones imaginativas para la activación de acervos desde nuestras necesidades presentes. Entre las estrategias destacamos: un rechazo al montaje clasificatorio, distante y jerarquizante de las muestras de archivo; una apertura a las formas de narración histórica,²⁹ al mismo tiempo que un cuestionamiento y redefinición del canon del arte contemporáneo en México, centrado en el relato de Los Grupos y en posturas político-artísticas desde una forma de militancia única (Debroise, 2007). Esta propuesta radica en atender a la visibilidad de diversas complejidades de la producción artística de ese período y del trabajo de las mujeres en especial. De ese modo, exhibe una alternativa a las genealogías más difundidas del arte actual, recuperando para esas nuevas narraciones en curso y por venir, las mismas formas de nombrar que artistas como Lara o Rippey propusieron y pusieron en práctica. Sin duda, trabajos como el de Nelly Richard, Karen Cordero Reiman y Andrea Giunta, entre otras, han abierto el camino para que más voces comiencen a aportar y transformar los relatos hegemónicos del arte desde Latinoamérica.³⁰ En esa dirección, ambas exhibiciones aportan enfoques útiles para repensar dichos relatos. Entre ellos: atender a las resonancias que producen los materiales del pasado en los conflictos del presente en nuestras propias búsquedas de estrategias y supervivencia; reconocer la potencia de los vestigios de lo inconfesable que, sin embargo, es resguardado y relatado por sus protagonistas; y visibilizar otras maneras de construir un lugar propio en el arte y la cultura por parte de las mujeres artistas, como son los códigos compartidos que proliferan en el anonimato desafiando la autoría y tejiendo redes de colaboración.

El hecho de realizar la exposición en espacios al margen de las instituciones que suelen resguardar y exhibir archivos en la ciudad (museos, galerías, o inclusive ferias) implicaba colocar los materiales en un espacio de vulnerabilidad que también abrió otras posibilidades de lectura, públicos, conversaciones y acercamiento a ellos. Inventar un lugar distinto iba de la mano con la propia lectura transversal que se quería compartir sobre esos acervos. Al mismo tiempo, y de la mano con las conversaciones sostenidas con las artistas, se trataba de mostrar que la vulnerabilidad puede ser un lugar que fortalece y que la fuerza muchas veces radica en inventar otras formas de sostén que se construyen en colectivo. La curaduría de las muestras fue tejida, transitada y atravesada por esa vulnerabilidad-fuerza que implicó la invención de un espacio para realizar este tipo de proyectos: un espacio físico que también era discursivo. También implicó el riesgo de exponer en tanto hacer público, una serie de experiencias complejas de la historia personal de Rippey y Lara, algunas de ellas difíciles de compartir fuera de círculos de confianza. Resultó también un momento de incertidumbre compartir una metodología incipiente que apostaba por hilvanar los afectos, la sensibilidad y las estrategias de sostén con los procesos mismos de la producción de arte y la historia del arte reciente.

En retrospectiva, queda enunciar qué preguntas y responsabilidades existen a futuro ante apuestas curatoriales e investigativas que parten del enfoque de la revisión de archivos de artistas mujeres desde el arte. Uno de los retos recae en contrarrestar las formas acrílicas de incorporación institucional y del mercado de este tipo de materiales. Como ha expuesto Sarah Ahmed (2012), los trabajos que asumen un proyecto anti-racial y anti-patriarcal, ya sea desde o en relación con la institución, deben sobrepasar una política destinada a cubrir una cuota; y si agregamos el tema del comercio del arte, el de una exigencia y espacio a llenar como mercancía. Artistas como Ana Gallardo también han expuesto las condiciones de este último punto desde el contexto de Latinoamérica (Gallardo, 2021). La artista rosarina advierte que hay que estar atentas a las consecuencias que implica realizar exposiciones de mujeres a modo de tendencia o respondiendo tan sólo a un mandato patriarcal del mercado, en el que mayormente se exhibe y señala el valor de obras de la juventud de estas artistas, sin preocuparse por su producción más reciente. Al tomar en cuenta estas advertencias, creemos necesario reafirmar constantemente las metodologías críticas, para poder contrarrestar esos puntos riesgosos

que interpelan el contexto de exhibición. Es decir, más allá del momento de revisión y relectura, hay que dar sentido a los diálogos que se establecen, involucrarnos con las preguntas que se levantan hacia el futuro y con las repercusiones que muestras de este tipo generan dentro del campo artístico, para que esas alternativas de enunciación, visibilización e interlocución continúen representando una comunidad en resistencia y un espacio de disputa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aceves Sepúlveda, G. (2019). *Woman Made Visible: Feminist Art and Media in Post-1968 in Mexico City*. University of Nebraska.
- Agamben, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y El reino de la iglesia*. Anagrama.
- Ahmed, S. (2017). *La política cultural de las emociones*. Centro de Investigaciones y Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.
- . (2012). *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life*. Duke University Press.
- Azoulay, A. (2014). *Historia potencial y otros ensayos*. Taller de Ediciones Económicas y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Borowitz, M. (2022). *Caught by Surprise: Affect and Feminist Politics in the Art of Magali Lara* [Tesis de doctorado]. Universidad de Chicago.
- Butler, J. (2008). ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault. En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (pp. 141-167). Traficantes de sueños.
- Caswell, M. (2021). *Urgent Archives: Enacting Liberatory Memory Work*. Routledge Press.
- Cordero Reiman, K. (2016). *Si tiene dudas...pregunte. Una exposición retrocolectiva de arte*. Catálogo de exhibición. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cortés Aliaga, G. y Bermejo, T. (2019). Museos híbridos, feministas, descolonizados. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 14.
- Cruz Porchini, D., Garay Molina, C., Velázquez Torres, M. (Eds.) (2016). *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*. Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado en Historia del Arte.
- Debroise, O. (1994). *Carla Rippey. El uso de la memoria*. Museo de Monterrey.
- . (Ed.) (2007). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en Me#xico, 1968-1997* (1.a ed.). Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Déotte, J. L. (2007). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Metales pesados.
- Díaz Hernández, J. A. (2020). Capitalismo Gore, diez años después. Una conversación con Sayak Valencia. *Revista interdisciplinaria de estudios de género de El Colegio de México*, 6. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2395-91852020000100302&lng=es&tlng=es> (acceso 20/10/2022).
- Federici, S. (2019). *Calibán y la bruja. mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Traficantes de sueños.
- Galindo, M. (2013). *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. Teoría y propuesta de la despatriarcalización*. Mujeres creando.
- Gallardo, A. (2021). Entrevista. ¿De qué viven l@s artistas?. *Obras de Arte Comentadas*. Disponible en: (acceso 31/10/2022).
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (1.a. ed.). Siglo XXI.
- Greet, M. y McDaniel Tarver, G. (2018). *Art Museums of Latin America: Structuring Representation*. CRC Press.
- Lau, A. (2016). Lo personal es también político y el feminismo ¿llegó para quedarse?. En P. Galeana (Ed.), *Mujeres y constitución: De Hermila Galindo a Griselda Álvarez* (pp. 231-246). Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

- Manrique, J. A. (1993). Carla Rippey: Sueño y ensueño. En *Carla Rippey. El sueño que come al sueño*. La Sociedad Mexicana de Arte Moderno, Museo de Arte Moderno.
- Murawska-Muthesius, K. y Piotrowski, P. (2015). *From Museum Critique to the Critical Museum*. Routledge.
- Lara, M. (1984). Un comentario sobre el arte y las mujeres. *Fem. Publicación feminista*, V.IV(33), 33-36.
- Longoni, A. (2019). Ya no abolir museos sino reinventarlos. Algunos dispositivos musicales críticos en América Latina. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CALA)*, 14, 63-74.
- Pardo, J. L. (1996). *La intimidad*. Pre-Textos.
- Pineda, E. (1984). El discurso de la diferencia y de la igualdad, *Fem*, 36, 7-16.
- Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual: Tiempo, espacio y el archivo* (L. Traff-Prats, Trad. e Introducción). Ediciones Cátedra.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*. Tusquets Editores.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* (C. Palmeiro, M. Cabrera y D. Kraus, Trad.). Tinta Limón.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- Stellweg, C. (1976). Mujeres/arte/feminidad. *Artes visuales*, 9.
- Tenorio, T. (1998). *Artilugio de la nación moderna*. Fondo de Cultura Económica.
- Tibol, R. (1984). *Gráficas y Neográficas en México*. Secretaría de Educación Pública y Universidad Nacional Autónoma de México.
- . (1977). *Frida Kahlo: Crónica, testimonios y aproximaciones*. Ediciones de Cultura Popular.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*, Editorial Melusina.
- . (2018). El transfeminismo no es un generismo. *Pléyade (Santiago)*, 22, 27-43. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962018000200027>

NOTAS

- 1 El nombre del seminario-taller alude directamente al libro: Galindo, No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. Teoría y propuesta de la despatriarcalización (2013).
- 2 Los resultados del taller, como bibliografía para libre descarga, colaboraciones, audios, desarrollo de proyectos, pueden consultarse en: (acceso 31/10/2022). Las participantes de esta primera etapa fueron: Daniela Bojórquez Vértiz, Alejandra Bolaños, Natalia de la Rosa, Elva Peniche Monfort, Vania Macías Osorno, Roselin Rodríguez Espinosa, Gemma Argüello Manresa, Karen Cordero Reiman, Gerardo Contreras Vázquez, Jaime González Solís, Alejandra Moreno, Christine Adler, Rebeca Barquera, Eunice Adorno, Virginia Colwell.
- 3 La Manifiesta para despatriarcalizar el archivo: (acceso 31/10/2022). Entre las autoras que inspiraron este escrito están: María Galindo, Silvia Federici, Griselda Pollock, Mieke Bal, Donna Haraway, Suely Rolnik, Natalia Ginzburg, Judith Butler, Sayak Valencia, Gloria Anzaldúa, Julietta Singh, Yásnaya Elena Aguilar Gil, Eve Tuck, Ariella Azoulay, Sarah Ahmed, Audre Lorde, Denisse Ferreira da Silva, Cristina Rivera Garza, Sara Uribe, Marisa J. Fuentes, Hélène Cixous, entre otrxs.
- 4 Explica la teórica tijuanense Sayak Valencia a partir de su apuesta de política post-mortem: “En este contexto es urgente hacer alianzas entre los movimientos feministas, pues estamos en la era donde los actos políticos parecen tener sentido solo de manera postmortem, donde el reclamo feminista central es no ser asesinadas, como lo muestran los movimientos transnacionales que se representan en redes sociales virtuales con los hashtags #NiUnaMenos y #VivasNosQueremos, y donde las herramientas y discursos de nuestras luchas son expropiados por la cara amable de las democracias fascistas a través de la mercantilización cosmética de nuestras demandas políticas. En este espacio social de convergencia entre mercados y protestas, la necropolítica se expande como exterior constitutivo que nos cerca y nos quiere inertes y segregadxs” (Valencia, 2018, p. 30).
- 5 El término necropatriarcal es utilizado por Valencia desde una revisión a su trabajo inicial (*Capitalismo gore*), publicado en el año 2010. Actualiza la definición de la necropolítica expuesta por Achille Mbembe, centrada en el racismo e inspirada, a su vez, por la obra de Michel Foucault. Para el filósofo camerunés la soberanía resulta el poder de dar vida o muerte del que disponen los dirigentes africanos sobre el pueblo a partir de una “economía de muerte”, que se revela como

un fin en sí mismo. La necropolítica es descrita por Valencia de la siguiente forma en *Capitalismo gore*: “En la época actual la muerte se erige como centro de la biopolítica, transformándola en necropolítica” (2010, p. 142). El uso del neologismo necropatriarcal permite centrar la atención en la economía de muerte hacia a los cuerpos feminizados, concebidos como mercancías simbólicas destinadas a sostener el capitalismo en contextos tercermundistas como el mexicano y el latinoamericano, “desde una política misógina y autoritaria de gobernar donde ha permanecido la violencia”. Véase también: (Díaz Hernández, 2020).

- 6 Entre las muestras recientes que plantean visitar la historia en diálogo con los estudios de género y los feminismos están: *Mujeres radicales: arte latinoamericano, 1960-1985* (Hammer Museum, Los Ángeles, 2017) curada por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta; *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)* (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2021), curada por Georgina Gluzman; Cecilia Vicuña. *Veroir el fracaso iluminado* (Witte de With Center for Contemporary Art, Róterdam, 2019), curada por Miguel López. En México, algunas exhibiciones referenciales fueron: *Mónica Mayer. Si tiene dudas... pregunte* (Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México, 2016), curada por Karen Cordero; *El Laboratorio Curatorial Feminista para “M68 Ciudadanías en Movimiento”* (Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2018), coordinado por Julia Antivilo y Emanuela Borzacchiello; o el trabajo de exhibiciones virtuales realizado en Muma, Museo de las Mujeres, con iniciativas como *Visita al archivo de Ana Victoria Jiménez* (2013), propuesto por Mónica Mayer.
- 7 Nos referimos al trabajo con *Los Yaculis*. Grupo de Estudios Sub-Críticos (Ciudad de México, 2016). Fundado por Daniel Aguilar Ruvalcaba, Nika Chilewich, Natalia de la Rosa, Julio García Murillo y Roselin Rodríguez. Actualmente coordinan el grupo: García Murillo, De la Rosa y Rodríguez. Colectivo de artistas, curadores y escritores que genera lecturas, proyectos artísticos, editoriales y pedagógicos. A partir de estrategias de intervención historiográfica investigan figuras críticas e inestables del no-objetualismo continental, ficciones transnacionales y glosas hemisféricas desde una mirada de estrabismo conceptualista y gestos de travestismo cultural. Entre las muestras realizadas con el colectivo destacan: *Juan Acha. Por una problemática artística* (Museo de Arte Moderno, Ciudad de México 2016) y *Melquiades Herrera. Reportaje plástico de un teorema cultural* (Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México, 2018).
- 8 Este marco de análisis ha sido expuesto por Ana Longoni, quien a partir de los casos en Argentina (Museo del Puerto), Perú (Museo Travesti) y México (Museo Salinas), propone el concepto de “dispositivos museales críticos” (Longoni, 2019).
- 9 *INVASORIX* es un grupo de trabajo feminista queer/cuir que produce canciones, videoclips, publicaciones DIY, lecturas de tarot y presentaciones performáticas. “Desde 2013 están estacionadxs en la Ciudad de México del planeta tierra. Desde aquí tejen redes con seres y lugares, hacen encuentros intergalácticos, multi-espaciales y poli-temporales. *INVASORIX* mismix tiene 523 años, según el calendario gregoriano. ¡No son novatix, pero hay demasiadas cosas que aprender y desprender en este planeta! En la tierra, a través del diálogo constante entre ellas, con sus amigxs imaginarias – Gloria Anzaldúa, Silvia Federici, bell hooks, Pedro Lemebel, Silvia Rivera Cusicanqui, María Sabina, Rita Laura Segato, Annie Sprinkle, etc. - y en colaboraciones con sus amgx reales– Mariana Da#vila “La terrorista del sabor”, Dayra Fyha, Sonia Madrigal, Erandi Villavicencio, etc. cuestionan los roles de género y los cometidos de lxs artistas, reflexionan sobre violencias entre lxs terrícolas y contra el planeta tierra, y sueñan formas alternas y/o utópicas de estar y ser”. Disponible en: (acceso 31/10/2022).
- 10 Se refiere a los procesos intelectuales que respondieron a los escritos de Michel Foucault, quien ofreció una base teórica para repensar tanto la historia como el archivo, entre los que se encuentra la posterior publicación de *Mal de archivo* y *Fiebre de archivo* de Jacques Derrida.
- 11 En el original: “For a younger generation of feminists, the archive is not necessarily either a destination or an impenetrable barrier to be breached, but rather a site and practice integral to knowledge making, cultural production, and activism. The archive is where academic and activist work frequently converge”. Traducción de las autoras. En esta reflexión también apunta la relación que las generaciones nacidas entre o posteriormente a la segunda ola del feminismo, utilizan estos mismos archivos para generar nuevos cuestionamientos y miradas en retrospectiva crítica desde las necesidades del presente.
- 12 En cierta forma, además de ser un espacio para la reflexión del archivo y nuestras posturas como investigadoras o artistas, el seminario funcionó como un espacio de acompañamiento y escucha durante el periodo más duro de la cuarentena. Realizamos trabajos que respondieron a este contexto, como una serie de audios que dieron la oportunidad de referir a nuestros temas de trabajo, pero también como un soporte colectivo. Para escuchar estos materiales titulados “Audios” (2020), visitar: (acceso 31/10/2022). Además, a partir del mismo grupo, pensamos juntas formas para dar salida a la muestra desde el encierro y a través del formato digital. Como resultado, realizamos una entrevista colectiva a Carla Rippey, acompañada por los materiales de la exposición. Para su consultar “Carla Rippey en entrevista con Seminario Despatriarcalizar el Archivo (2020)”, visitar: (acceso 31/10/2022).
- 13 Sobre cómo el lema “lo personal es político” del paradigma de la diferencia de la segunda ola feminista afectó la producción artística por mujeres en los setenta y su progresiva conciencia de la intimidad como un lugar de enunciación,

- consultar el texto de amplia circulación en la época: (Pineda, 1984). Para una revisión histórica de los pormenores de ese momento histórico ver: (Lau, 2016).
- 14 Los debates de la época en el campo artístico pueden encontrarse en la edición especial de la revista Artes Visuales, realizada en el marco del año internacional de la mujer en 1975. Consultar: (Stellweg, 1976). Andrea Giunta otorgó un papel central a este número de la revista pionero de las discusiones sobre arte feminista y realizado por mujeres, en la escena mexicana y latinoamericana (Giunta, 2019).
 - 15 La exploración de una metodología enfocada en las redes de colaboración entre mujeres artistas, es puesta en práctica actualmente en el proyecto editorial y expositivo “Coordenadas móviles. Redes de colaboración entre mujeres en el arte y la cultura en México (1975-1986)” realizado por Gemma Argüello, Natalia de la Rosa, Carla Lamoyi y Roselin Rodríguez, apoyado por la Fundación Jumex Arte Contemporáneo (2021) y por el Patronato de Arte contemporáneo (2022), de próxima publicación e inauguración.
 - 16 *Peyote y la Compañía (1978-1984)* fue conformado por: Adolfo Patiño, Armando Cristeto, Carla Rippey, Esteban Azamar, Ángel de la Rueda, Terry Holiday, Alberto y Jorge Pergón y Ramón Sánchez Lira.
 - 17 Carla Rippey. *Cosas que pasan fue inaugurada en Biquini Wax EPS*, espacio independiente de la Ciudad de México y que fue la sede inicial del seminario-taller *Despatriarcalizar el Archivo*, previamente a la pandemia de COVID-19. La muestra dio la bienvenida al grupo de participantes y funcionó como detonador del mismo.
 - 18 Cuenta Rippey sobre las transformaciones del dibujo: “Cuando hizo mi retrato, nada más puso ‘mi mamá hace grabados para poder comer’. Fue muy acertado, pero me desconcertó mucho. Imagino que a mis hijos les decía ‘¡Si no me dejan trabajar, no vamos a poder comer!’ Tal cual. Pero como esta verdad me fue demasiado cruda, le dije ‘tienes que decir también ‘porque me gusta el arte’, entonces lo arruiné pues lo que escribió primero era mucho más contundente y menos cursi” (Carla Rippey, comunicación personal, 2019).
 - 19 *Peyote y la Compañía* organizó una exposición para la galería Tierra Adentro del INBA en 1984. El montaje no se logró porque Adolfo Patiño y Armando Cristeto estaban en Cuba en la Bial de la Habana y no pudieron conseguir un vuelo de regreso a tiempo. Del grupo no había nadie en México dispuesto a encargarse del montaje y Rippey se encontraba en Xalapa, por ende la exposición se canceló, sin embargo, el folleto ya estaba impreso. Carla Rippey, comunicación personal, 2019. Archivo en catalogación. Cortesía de la artista.
 - 20 Textos inéditos presentados en diversas conferencias y presentaciones públicas. *Sobrevivencia como artista fue leído* en el contexto de un coloquio sobre mujeres artistas chicanas y mexicanas en Oaxaca, 2001. *El fantasma del feminismo fue leído* en la Universidad del Claustro de Sor Juana, ca. 2002. Archivo en catalogación. Cortesía de la artista.
 - 21 La exposición se presentó en Laguna, un espacio de arte y diseño en Ciudad de México, entre noviembre y diciembre de 2021. Fue producida con la beca Patronato Arte Contemporáneo.
 - 22 Sobre la temporalidad y naturaleza del archivo personal es importante explicar que el fondo que resguarda Magali Lara en Cuernavaca, Morelos, está dividido en dos: el “archivo vivo”, organizado en carpetas digitales y algunos materiales físicos más recientes, dividido por años, de 1977 a hasta la fecha; y el “archivo personal”, cuyos materiales físicos también parten de 1977, periodo que corresponde a la enseñanza artística y primeras muestras, hasta la década de 1990. La labor curatorial se realizó con este último fondo que, al estar pensado para un resguardo personal y familiar, condicionó la particularidad de la propuesta.
 - 23 Actualmente, investigadoras como Maggie Borrowitz y Eva Peniche Monfort realizan trabajos y profundizaciones sobre Magali Lara desde distintos enfoques. Como parte del programa público de la muestra, invitamos a estas dos investigadoras a presentar sus acercamientos sobre el tema. La mesa se tituló “Reescrituras entre curaduría e historia del arte” y puede consultarse en la siguiente liga: (acceso 31/10/2022).
 - 24 Grupo *Março (1979-1983)* fue compuesto por: Gilda Castillo, Mauricio Guerrero, Magali Lara, Manuel Marín, Alejandro Olmedo, Sebastián.
 - 25 Entre ellos, el que ahora compone el Fondo Magali Lara-Juan Francisco Elso de Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM y la colección de colaboraciones de libros de artista entre Magali Lara y Carmen Boullosa presente en una colección privada de los Estados Unidos.
 - 26 Dos trabajos recientes han apuntado la importancia de la representación de objetos domésticos en la obra de Magali Lara. Andrea Giunta ha abordado el desafío que representó una serie como *Tijeras (1977)* para la institución educativa donde fue exhibida (2019). Maggie Borowitz ha ahondado en la postura política implicada en esas obras basadas en objetos domésticos como parte de la elaboración de un lenguaje propio frente a los mandatos patriarcales de la academia (2022). Lo que aporta esta curaduría del archivo personal de Lara, es que la respuesta de la artista a la reacción academicista ante sus dibujos, fue extensiva en su etapa formativa y que ella se apropió de esos supuestos señalamientos de “errores” como una estrategia artística que ratificó en obras y proyectos posteriores.
 - 27 Algunas de las colaboraciones con la escritora mexicana Carmen Boullosa son: *Lealtad (1980)*, *Libro del Olvido (1983)* y *Mejor desaparece (1987)*, así como en los proyectos teatrales *13 señoritas (1983)* y *Cocinar Hombres (1984)*.
 - 28 Magali Lara destaca que la recuperación de Frida Kahlo forma parte de la construcción de una genealogía de artistas mujeres que realizaban en conjunto, como fue evidente en la misma muestra *35 mujeres artistas*, donde se presentó la

obra, y en cuya lista de participantes incluyeron antecesoras como: Olga Costa, Mariana Yampolsky, Lola Álvarez Bravo, María Izquierdo, Fanny Rabel y la propia Kahlo. La metodología de Lara para profundizar en la figura de la pintora fue retomar la información publicada por Raquel Tibol en un compilado que por primera vez presentaba un cuerpo completo de su producción a través de imágenes a blanco y negro y diversos documentos. Este ejercicio de investigación y reformulación de la figura de Kahlo continuó en la realización de la escenografía de *13 señoritas* (1983), escrita por Carmen Boullosa. Ver: (Tibol, 1977).

- 29 Un trabajo reciente que apunta a este periodo es: (Aceves Sepúlveda, 2019).
- 30 Karen Cordero Reiman es una de las principales historiadoras del arte en México que ha mantenido durante décadas una mirada atravesada por los feminismos. La labor de esta investigadora ha sido fundamental para que artistas tengan espacios en los museos nacionales. Para consultar un ejemplo de esta labor, ver: (Cordero Reiman, 2016).