

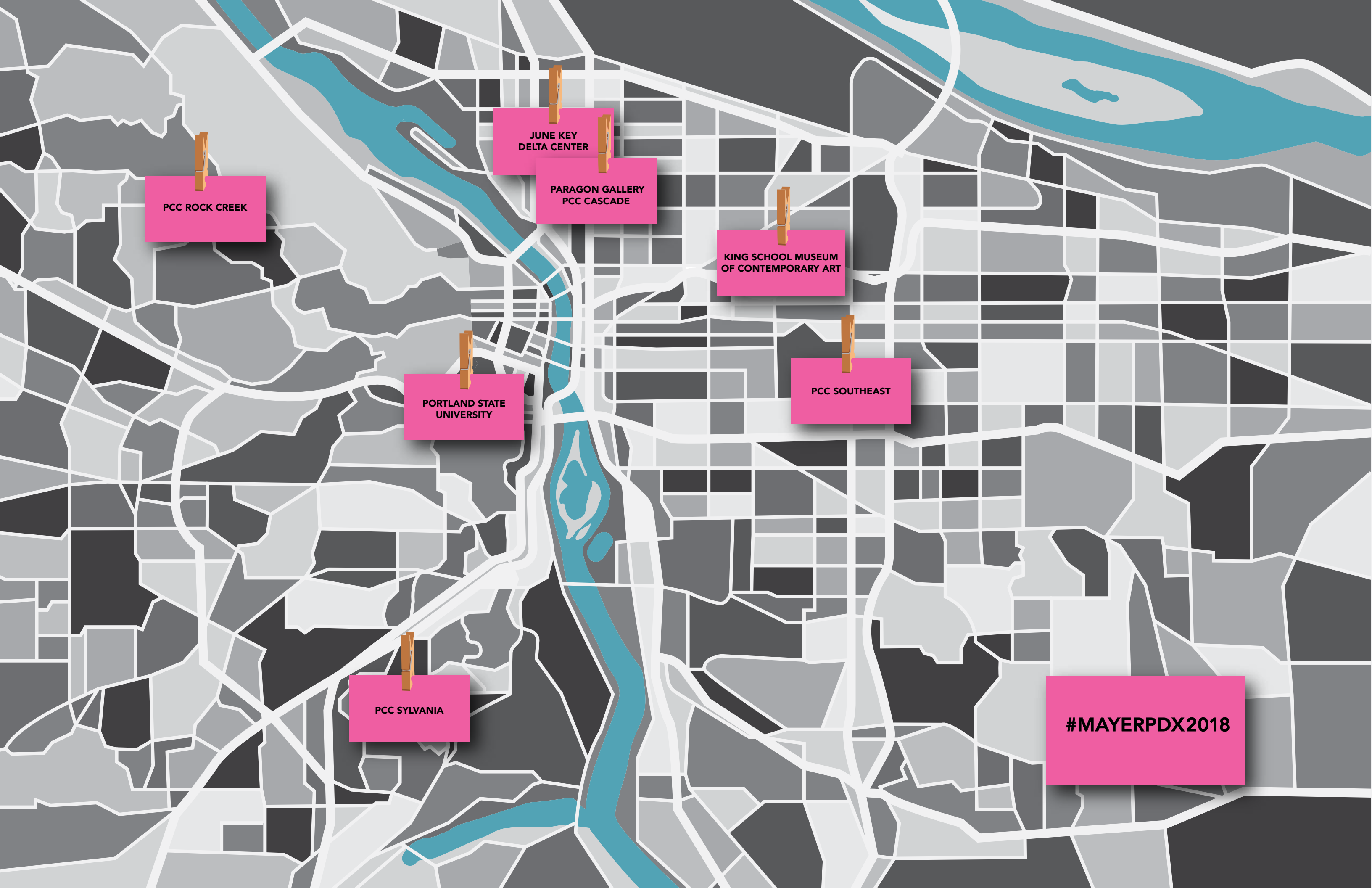
#MAYERPDX2018

PWALS

MÓNICA MAYER:

TRADUCCIONES TRANSLOCALES, 1978-2018/ #MAYERPDX2018

TRANSLOCAL TRANSLATIONS, 1978-2018/ #MAYERPDX2018



PCC ROCK CREEK

**JUNE KEY
DELTA CENTER**

**PARAGON GALLERY
PCC CASCADE**

**KING SCHOOL MUSEUM
OF CONTEMPORARY ART**

PCC SOUTHEAST

**PORTLAND STATE
UNIVERSITY**

PCC SYLVANIA

#MAYERPDX2018

MÓNICA MAYER:

TRADUCCIONES TRANSLOCALES, 1978-2018/ #MAYERPDX2018

TRANSLOCAL TRANSLATIONS, 1978-2018/ #MAYERPDX2018

Editado por / Edited by Christine Weber

Catálogo publicado en honor a la visita de Mónica Mayer a la ciudad de Portland y en relación a la exposición “Mónica Mayer: Traducciones Translocales, 1978-2018” en Paragon Gallery, Portland Community College, Cascade Campus, Portland, Oregon. 7 de noviembre de 2018 al 15 de diciembre de 2018.

Catalogue published in honor of Mónica Mayer’s visit to Portland and in conjunction with the exhibition “Mónica Mayer: Translocal Translations, 1978-2018” at Paragon Gallery, Portland Community College, Cascade Campus, Portland, Oregon. November 7, 2018 through December 15, 2018.

Editora/Editor: Christine Weber

Traducción/Translations: Alberto McKelligan Hernández

Revisora/Proofreader: Guadalupe Fisch

Diseño del catálogo/Catalogue Design: Rachel Siegel

Ilustración del mapa/Map Illustration: Alicia Faivre

Imprenta/Printing: Brown Printing, Portland, Oregon

Publicado con fondos del Regional Arts and Culture Council
Published with a grant from the Regional Arts and Culture Council

© 2019 by Portland Women in Art Lecture Series, Portland, Oregon, USA. All rights reserved.

Ensayo curatorial de / Curatorial Essay by Alberto McKelligan Hernández

Portland Women in Art Lecture Series



Instalación/Installation, Paragon Gallery. CF/PC: DD

TABLA DE CONTENIDO / TABLE OF CONTENTS

Agradecimientos..... 8
 Acknowledgments 9

Introducción..... 11
 Introduction 15
 Christine Weber

Ensayo curatorial 19
 Curatorial Essay 37
 Alberto McKelligan Hernández

PDX Eventos / PDX Events 53
 Exposición en Paragon Gallery..... 54
 Exhibition at the Paragon Gallery 55
 Catálogo 60
 Catalogue 60
 Conferencia de la artista en Portland State University 62
 Artist Lecture at Portland State University..... 63
 Taller de arte feminista y *El tendedero* de Sylvania Campus 64
 Feminist Art Workshop and *The Clothesline* at Sylvania Campus 65
El tendedero de Rock Creek Campus 70
The Clothesline at Rock Creek Campus..... 71
El tendedero de Southeast Campus..... 72
The Clothesline at Southeast Campus 73
 Plática de Alberto McKelligan Hernández..... 74
 Lecture by Alberto McKelligan Hernández 74
 Cena para el desarrollo profesional de lxs profesorxs..... 75
 Faculty Professional Development Dinner 75
 Comida Rising Stars con Mónica Mayer 76
 Rising Stars Luncheon with Mónica Mayer 77
 Eventos del KSMoCA (King School Museum of Contemporary Art) 80
 KSMoCA (King School Museum of Contemporary Art) Events..... 81

Créditos de imagen..... 82
 Image Credits 82

Colofón y créditos..... 84
 Colophon and Credits..... 84

AGRADECIMIENTOS

La publicación de este catálogo fue posible a través del apoyo del Regional Arts and Culture Council (RACC). Portland Women in Art Lecture Series (PWALS) agradece el apoyo de las siguientes organizaciones: Portland Community College Internationalization Steering Committee; Professional and Organizational Development; Associated Students of PCC; Women’s Resource Centers (WRC) y especialmente, la ayuda de Jess Amo, Traci Boyle-Galestiantz, Alicia Gonzalez y Rebecca Raymond. PWALS también recibió el apoyo financiero del Office of the Campus President de los cuatro campus de PCC y quisiera agradecer a Lisa Avery, Karin Edwards, Jessica Howard y Chris Villa. Un agradecimiento especial a Nancy Laughland, Executive Assistant del presidente del Sylvania Campus. Un agradecimiento especial al PCC Cascade Fab Lab y a Francesca Frattaroli y Darcy Neal quienes colaboraron en el diseño y la fabricación de muebles para la exposición de arte. PWALS también agradece al PCC Sylvania Maker Lab y a Amy Petit, quien diseñó botones para las instalaciones de *El tendadero*. PWALS agradece el apoyo de las siguientes organizaciones de Portland State University: College of the Arts; DePreist Fund; King School Museum of Contemporary Art; Office of International Affairs; School of Art and Design; Visiting Artist Lecture Series; Speakers Board; Women, Gender, and Sexuality Studies y Women’s Resource Center. Un agradecimiento especial a Leroy E. Bynum, Jr., decano del College of the Arts, a la profesora Lis Charman y a lxs profesorxs Lisa Jarrett y Harrell Fletcher de KSMoCA por toda su ayuda y apoyo. Además, la publicación de este catálogo fue posible a través de un President’s Diversity Mini-Grant de PSU.

PWALS también quiere agradecer a lxs estudiantes, personal, profesorxs y públicos que presenciaron y participaron en los eventos. Las obras de Mónica Mayer son un éxito a través de sus generosas y valientes participaciones.

La documentación fotográfica para la primera visita de Mónica Mayer a Portland fue realizada por Rachel Siegel, Brittney Cathey-Adams, Kim Manchester, Dominic Amorin y lxs estudiantes William Brown, Roger Baillargeon, Anuta Bondarchuk, Brian Caouette, Jina Choi, Debi Dewar, Norman Doumitt, Randahl J. Finnessy, Solmayra Limas, y Vinnie Miller. El diseño gráfico fue realizado por Rachel Siegel, Alicia Faivre, Melissa Gillett y Dominic Amorin. La documentación videográfica fue realizada por Brandon Cabrera y Chris Freeman. El montaje de la exposición en Paragon Gallery fue realizado por el comité de PWALS, con la ayuda de Crystal Cortez. Un agradecimiento especial a Víctor Lerma por la documentación fotográfica e histórica de la obra de Mónica Mayer.

Este catálogo y los diferentes eventos presentados en esta publicación no podrían haber sido realizados sin el liderazgo y el trabajo incansable de la presidenta del comité durante 2018-2019, Rachel Siegal. Un agradecimiento especial a Alberto McKelligan Hernández, por sus contribuciones a los estudios académicos enfocados en el trabajo de Mónica Mayer. Este proyecto fue inspirado por el trabajo de Karen Cordero Reiman; su exposición “Si tiene dudas... pregunte: Una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer” y catálogo han fomentado la investigación académica alrededor de la obra de Mayer. Finalmente, el comité de PWALS se muestra sumamente agradecido a Mónica Mayer por su trabajo, generosidad y visión artística.

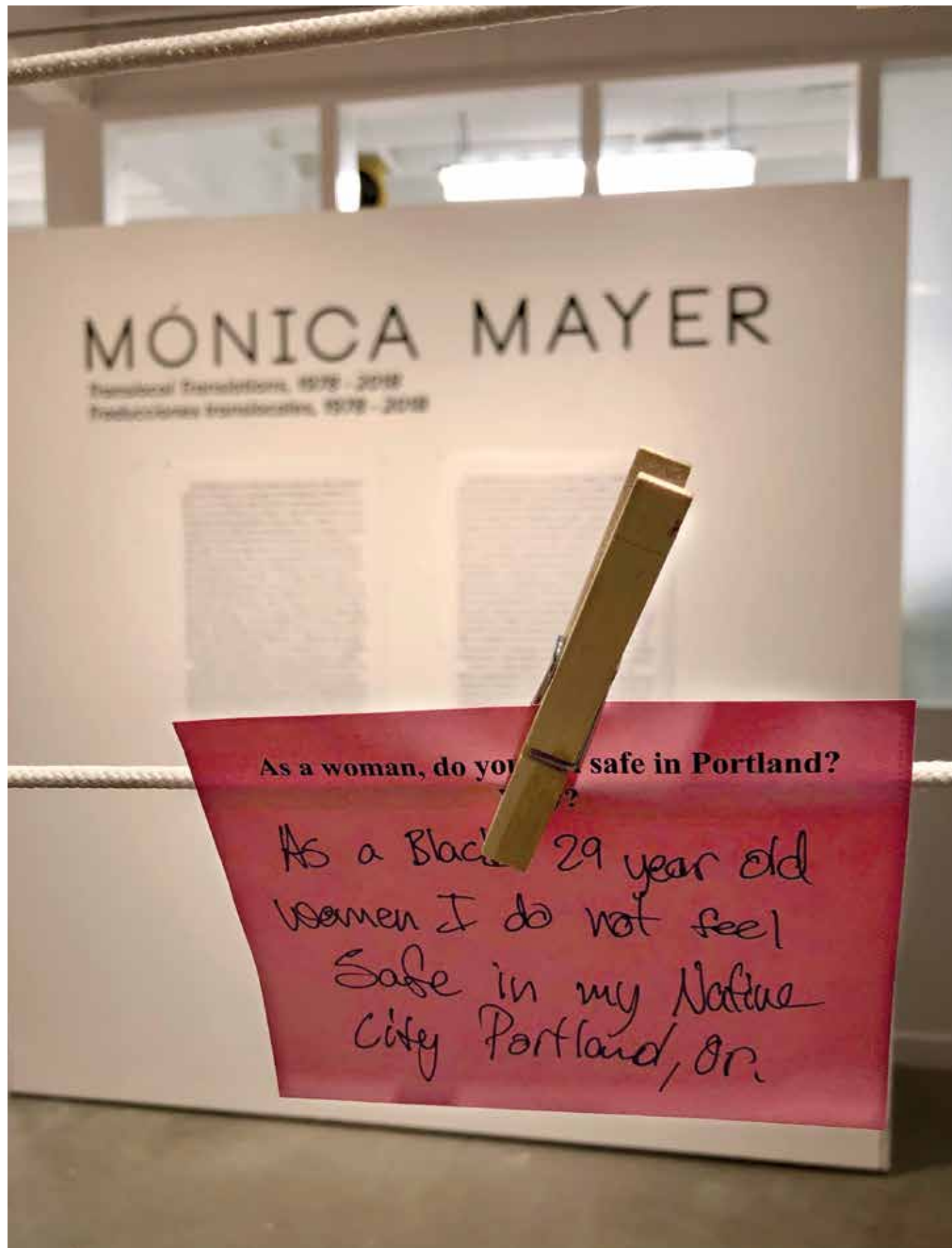
ACKNOWLEDGMENTS

This catalogue was made possible by generous support from the Regional Arts and Culture Council (RACC). Portland Women in Art Lecture Series (PWALS) thanks the Portland Community College (PCC) Internationalization Steering Committee; Professional and Organizational Development; the Associated Students of PCC; the Women’s Resource Centers (WRC), especially WRC coordinators Jess Amo, Traci Boyle-Galestiantz, Alicia Gonzalez and Rebecca Raymond. PWALS also received financial support from the Offices of the Campus President at all four PCC campuses and would like to thank Lisa Avery, Karin Edwards, Jessica Howard and Chris Villa. Special thanks to Nancy Laughland, Executive Assistant to the Sylvania Campus President. Additional thanks to the PCC Cascade Fab Lab along with Francesca Frattaroli and Darcy Neal who collaborated with us to design and fabricate custom furniture for the exhibition. PWALS also thanks the PCC Sylvania Maker Lab and Amy Petit who designed buttons for *The Clothesline* installations. At Portland State University (PSU), PWALS thanks the College of the Arts; DePreist Fund; King School Museum of Contemporary Art; Office of International Affairs; School of Art and Design; Visiting Artist Lecture Series; Speakers Board; Women, Gender, and Sexuality Studies and the Women’s Resource Center. Special thanks to Leroy E. Bynum, Jr., Dean of the College of the Arts, and to professor Lis Charman, and professors Lisa Jarrett and Harrell Fletcher from KSMoCA for all of their help and support. Additionally, the publication of this catalogue was made possible by a President’s Diversity Mini-Grant from PSU.

PWALS thanks all of the students, staff, faculty and members of the public who attended and participated in the events. Mónica Mayer’s works are successful by means of such generous activation and open-hearted risk-taking.

Photographic documentation of Mónica Mayer’s first visit to Portland was created by Rachel Siegel, Brittney Cathey-Adams, Kim Manchester, Dominic Amorin, along with student photographers William Brown, Roger Baillargeon, Anuta Bondarchuk, Brian Caouette, Jina Choi, Debi Dewar, Norman Doumitt, Randahl J. Finnessy, Solmayra Limas, and Vinnie Miller. Graphic Design was provided by Rachel Siegel, Alicia Faivre, Melissa Gillett and Dominic Amorin. Video documentation of the events was provided by Brandon Cabrera and Chris Freeman. Construction for the Paragon Gallery exhibition was completed by the PWALS committee, along with Crystal Cortez. Special thanks to Víctor Lerma for the historic photographic documentation of Mónica Mayer’s work.

Finally, this catalogue and the events it documents would not have been realized without the leadership and tireless work of PWALS committee chair 2018-2019, Rachel Siegel. Special thanks to Alberto McKelligan Hernández, for his important contributions to the scholarship on Mónica Mayer’s career. This project was informed by the work of Karen Cordero Reiman, whose exhibition, “When in Doubt...Ask: A Retrocollective Exhibition of Mónica Mayer” and the accompanying catalogue have set the stage for ongoing scholarship on Mayer. Most importantly, the PWALS committee is grateful to Mónica Mayer for her hard work, generosity, and artistic vision.



Instalación/Installation, Paragon Gallery. CF/PC: DD

INTRODUCCIÓN

Christine Weber

Hace poco, mientras visitaba una galería de arte, tuve la oportunidad de escuchar a dos personas mientras discutían cómo las mujeres artistas del barroco en Europa fueron relegadas a pintar flores porque no tenían muchas otras opciones trabajando dentro del arte. Una de las dos personas se mostró incrédula acerca de la exclusión histórica de las mujeres en este campo. Su reacción me sorprendió y me recordó la importancia de los argumentos elaborados por la historiadora del arte Linda Nochlin en la década de los setenta. A pesar de los concisos argumentos desarrollados por Nochlin – los cuales revelaban cómo las estructuras de poder han afectado el desarrollo de las mujeres artistas – falta mucho para que la mayoría del público entienda esta historia institucional y la manera en que las artistas feministas cuestionaron este desequilibrio de poder. Portland Women in Art Lecture Series (PWALS) (Portland Serie de Conferencias Mujeres en el Arte) se fundó en 2010, con el objetivo central de fomentar cambios dentro de la historia del arte, proporcionando oportunidades en el noroeste del Pacífico para que las primeras artistas feministas y las nuevas generaciones de mujeres dentro del arte y la historia del arte pudieran compartir sus historias y trabajo creativo.

PWALS surgió a través de las conversaciones entre profesoras de arte e historia del arte del Portland Community College y Portland State University; el objetivo era proporcionar los recursos necesarios para que las primeras generaciones de artistas feministas pudieran compartir sus experiencias. Debido a que la historia del arte originalmente surgió mano a mano con la idea de que el arte era una actividad heroica realizada por hombres blancos, las mujeres artistas y lxs artistas de diferentes grupos raciales han sido excluidxs. Una de las metas centrales de PWALS ha sido fomentar el reconocimiento y documentación de cada una de las artistas invitadas a formar parte de nuestra serie de conferencias. El arte feminista y la crítica feminista de la historia del arte han sido de gran importancia para el desarrollo del arte contemporáneo, y PWALS se esfuerza en honrar a las primeras generaciones de artistas feministas, fomentando un diálogo importante en Portland y otras regiones.

A través de los diferentes eventos organizados por PWALS, varixs profesorxs de arte e historia del arte, estudiantes y el público general han aprendido sobre el trabajo realizado por importantes mujeres artistas, académicas y críticas de arte. Cada artista invitada realiza una plática abierta al público general; también participa en eventos más pequeños e íntimos, tales como críticas de arte estudiantil, talleres, cenas y recepciones. Los eventos organizados por PWALS permiten que lxs estudiantes locales tengan un contacto directo con las artistas e intelectuales que sirven como modelos a seguir.

La serie de conferencias se inauguró en 2011, con la plática performativa de Carolee Schneemann, “Mysteries of the Iconographies.” En 2012, Charlotta Kotic curadora emérita del Brooklyn Museum, presentó el trabajo que ha realizado en relación a la artista Louise Bourgeois. Posteriormente, Jaune Quick-to-See Smith presentó una plática sobre sus pinturas y grabados, así como el trabajo de otrxs artistas contemporáneos indígenas. La galerista e historiadora del arte Kat Griefen visitó Portland con Smith y habló sobre la historia de las exposiciones de arte feminista y sus experiencias como curadora y escritora feminista en Nueva York. En 2015, la doctora Leslie King-Hammond compartió cómo ha utilizado sus investigaciones, escritos y exposiciones para revelar las contribuciones de lxs artistas afro-americanxs en el arte de los Estados Unidos. En 2016, Ellen Lesperance habló sobre cómo utiliza sus pinturas y sus prendas de punto para rendir homenaje al activismo feminista. En 2017, las organizadoras de PWALS organizaron un simposio enfocado en las contribuciones históricas y contemporáneas de las mujeres dentro del arte y diseño; las presentaciones en este simposio también se enfocaron en los debates alrededor de los derechos de género y el papel de la mujer dentro de la sociedad.

La visita de la artista y activista feminista Mónica Mayer fue la séptima dentro de la serie organizada por PWALS. La visita introdujo su trabajo al público general de Portland, ya que su obra no había sido expuesta en el noroeste del Pacífico. La visita, con una semana de duración, abarcó múltiples niveles de participación, permitiendo que el público – incluyendo niños y adultos – formaran parte de sus proyectos artísticos.

Para PWALS, es un placer presentar este catálogo en honor a la visita de Mayer a Portland; este libro es la primera publicación realizada por PWALS. El catálogo documenta la primera exposición retrospectiva de Mayer en Portland, “Mónica Mayer: Traducciones Translocales, 1978-2018,” curada por Alberto McKelligan Hernández para el PCC Cascade Campus Paragon Gallery. Esta exposición interactiva y retrospectiva incluyó obras representativas de la extensa carrera artística de Mayer, incluyendo videos, fotografías y materiales efímeros que documentan sus performances y práctica social. Los eventos organizados en relación a esta exposición iniciaron con una plática realizada por McKelligan Hernández en PCC Southeast Campus, titulada “Mónica Mayer: Translocality and the Development of Feminist Art in Mexico (Mónica Mayer: La translocalidad y el desarrollo del arte feminista en México).” En esta plática, McKelligan Hernández contextualizó la obra de Mayer dentro de la historia del activismo político de México y los feminismos de la década de los setenta; la plática también consideró las colaboraciones que Mayer ha desarrollado con otras artistas feministas de México y los Estados Unidos. McKelligan Hernández explora estas ideas con más detalle su ensayo curatorial.

Después de su llegada a Portland, Mayer condujo un taller con estudiantes de PSU y PCC en PCC Sylvania; el taller culminó con la realización de una nueva versión de *El tendedero* en el College Center de la institución. Después de sólo unas horas, este tendedero estaba lleno de respuestas; la obra propició conversaciones importantes entre lxs estudiantes, profesorxs y empleadxs que se detuvieron a observar la obra o a dialogar con la artista y lxs estudiantes que participaron en el taller. Susan Enterline, una estudiante de PSU, mencionó que “el formar parte de la reactivación de *El tendedero* me ofreció más que una perspectiva detallada. Tuve la oportunidad de convivir con lxs participantes, haciendo preguntas



Anuncio para la conferencia de Mónica Mayer en PSU, identificando a las previas conferencistas de PWALS /Announcement for Mónica Mayer's lecture at PSU, identifying previous PWALS speakers. D: RS

y escuchando sus respuestas. El convivir con lxs estudiantes de PCC Sylvania Campus me permitió reflexionar sobre como compartimos el impacto de diversas experiencias. Sentí, de manera profunda, cómo compartíamos estas diferencias, lo cual me motivó a esforzarme en cambiar las cosas.”

Después de la realización de este primer tendedero, otras versiones de la obra fueron instaladas en los otros tres campus del PCC. Estos tendederos aparecieron en PCC Cascade Campus Paragon Gallery durante la visita de Mónica y en PCC Southeast y PCC Rock Creek una semana después. Lxs estudiantes y empleadxs que participaron en el taller de PCC Sylvania se encargaron de la realización de estos tendederos adicionales. Además, PWALS se aseguró de recolectar las respuestas del público para agregarlas al extenso archivo artístico de Mayer.

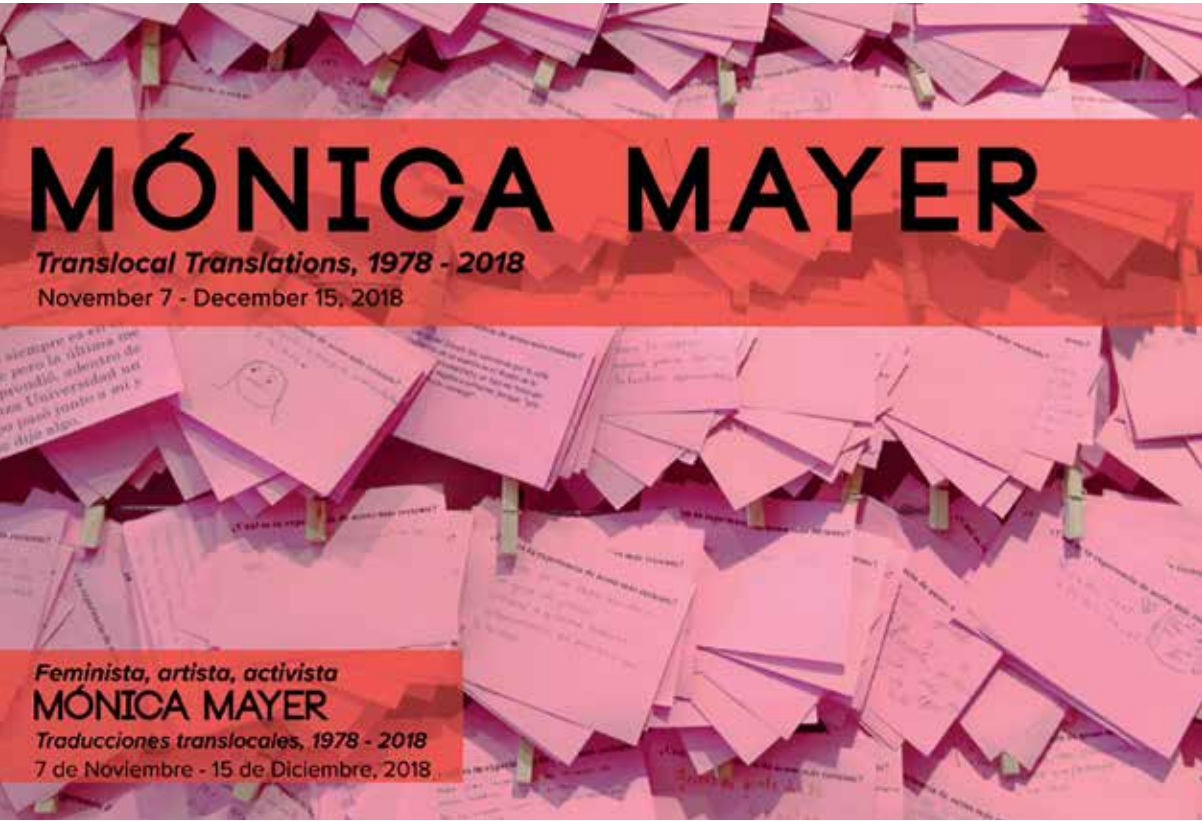
El evento culminante de la visita de la artista fue su plática en PSU, titulada, “Translocal Translations, Feminist Art in Contemporary Mexico (Traducciones translocales, arte feminista en el México contemporáneo).” En esta plática, Mayer compartió más detalles sobre su obra y los trabajos realizados por otras artistas feministas mexicanas. Durante su presentación, Mayer cautivó al público con sus experiencias, presentando la información con su característico sentido del humor. Aun así, su plática

propició que el público reflexionara sobre las desgarradoras experiencias de violencia y acoso que afectan la vida diaria de las mujeres.

Junto con la plática que estaba abierta al público general, Mayer participó en otros eventos destinados a pequeños grupos de artistas y estudiantes. La artista asistió a una cena para artistas, historiadorxs del arte y educadorxs locales; también tuvo conservaciones con estudiantes líderes en el tercer Rising Stars Luncheon anual. Mayer también realizó un taller con estudiantes del King School Museum of Contemporary Art (KSMoCA); la institución también organizó “Mónica Mayer: Abrazos/Hugs,” una exposición de arte.

Mayer fue la primera artista internacional invitada por PWALS a Portland; los eventos organizados alrededor de su visita fueron los más extensos en términos de programación y el número de espectadorxs alcanzadxs. Para PWALS, es un gran honor homenajear el trabajo realizado por Mayer y documentar las diferentes formas en que su obra tuvo un impacto dentro del área metropolitana de Portland.

El comité de PWALS incluye a lxs historiadorxs del arte Prudence Roberts, Elizabeth Bilyeu, Christine Weber, Sue Taylor y Alberto McKelligan Hernández. También incluye a las artistas y educadoras Rachel Siegal, Marie Sivak, Brittney Cathey-Adams, Kim Manchester y Sandy Sampson. Las estudiantes Kelsey Birsa, Debi Dewar y Sarah Fiscus forman parte del comité como estudiantes. Las importantes artistas y académicas que han participado en esta serie de conferencias son parte de nuestro consejo asesor.



Postal de promoción para la exhibición/Paragon Gallery Exhibition Card. D: DA

INTRODUCTION

Christine Weber

I recently overheard two visitors in an art gallery talking about how women artists in Baroque Europe were relegated to roles as flower painters because they had few career options open to them as artists. One of the two was incredulous about the historical facts of women’s exclusion from the art world. Her response surprised me and reminded me that though, in the 1970s, art historian Linda Nochlin very concisely articulated the structural power dynamics that made it difficult for women to pursue an artistic profession, this institutional history and the story of how feminist artists globally began and continue to challenge those power imbalances, is still in the process of being told. The Portland Women in Art Lecture Series (PWALS) was founded in 2010 in Portland, Oregon with the central goal of contributing to the expansion of art history by providing venues in the Pacific Northwest for feminist pioneers and younger women significant in the fields of art and art history to tell their powerful stories and share their creative work.

PWALS was born out of discussions amongst art and art history faculty at Portland Community College and Portland State University about how to provide first-generation feminist artists with the space and time to share their practice with others. Because the discipline of art history was founded on assumptions that art is a particular kind of heroic activity done by white men, and women and artists of color have historically struggled to gain a permanent seat at the table of art history, a driving goal of PWALS has been to provide opportunities for recognition, documentation and celebration for each of the artists invited to be part of the lecture series. Feminist art and the feminist critique of art history has had a major influence on developments in the contemporary art world, and PWALS works to honor important feminist innovators as a way of expanding the dialogue around the history of feminist art and contemporary art in Portland and beyond.

Through PWALS events, art faculty, students and the general public have access to the work and knowledge of preeminent women artists, scholars and critics who are innovators in their fields. Each invited PWALS artist gives a free public lecture and participates in smaller, more intimate events including student art critiques, demonstrations, workshops, exhibitions, dinners and receptions. Most importantly, PWALS events bring local art students and artists into direct contact with established artists and thinkers who model for them ambition, tenacity and success.

The series was inaugurated in 2011, with Carolee Schneemann’s dynamic performative lecture “Mysteries of the Iconographies.” In 2012, Charlotta Kotik, Curator Emerita of the Brooklyn Museum, presented on the work of Louise Bourgeois. Subsequently, Jaune Quick-to-See Smith spoke about her paintings

and prints and about the work of other contemporary Indigenous artists. Gallerist and art historian Kat Griefen visited Portland with Smith and spoke about the history of feminist art exhibitions and her own experiences as a feminist curator and writer in New York. In 2015, Dr. Leslie King-Hammond shared how she has leveraged research, writing, and curatorial projects to bring historical and contemporary African-American artists into the canon of American art. In 2016, Ellen Lesperance spoke about how she uses her paintings and knitted garments to pay tribute to feminist activism and direct action campaigns. Then in 2017, PWALS organizers themselves presented a symposium on contributions of historical and contemporary women in art and design, all tied to current debates around gender rights and the roles of women in society.

Most recently, in 2018, foundational feminist activist and artist Mónica Mayer's first visit to Portland was the seventh in the Portland Women in Art Lecture Series. Mayer's visit introduced Portland audiences to her work, which had not previously been exhibited in the Pacific Northwest. Her week-long visit encompassed multiple levels of engagement, both formal and informal, creating opportunities for the public, from children to adults, to participate in her art practice.

In honor of Mayer's Portland visit, we are pleased to present this catalogue, the very first published by the Portland Women in Art Lecture Series. The catalogue documents the retrospective of Mayer's work, "Mónica Mayer: Translocal Translations, 1978-2018," curated by Alberto McKelligan Hernández at the PCC Cascade Campus Paragon Gallery in Portland, Oregon. The interactive retrospective featured selections of Mayer's work from the past four decades including video, photography and ephemera archiving her performance art and social practice. The events surrounding the exhibition began before the show opened with a talk on Mayer's work given by McKelligan Hernández at the PCC Southeast Campus, titled "Mónica Mayer: Translocality and the Development of Feminist Art in Mexico." In this talk, McKelligan Hernández positioned Mayer within the larger context of political activism and feminism in Mexico while also explaining how Mayer's work resonates with work produced by early feminist artists in the United States. McKelligan Hernández expands upon these ideas and the concept of translocality in his essay in this catalogue.

Shortly after arriving in Portland, Mayer led a workshop with PSU and PCC students at PCC Sylvania, resulting in students creating a version of Mayer's iconic *The Clothesline* in the College Center. By the end of the day this first realization of *The Clothesline* was full of pink cards upon which visitors had written responses to questions about their safety in Portland. The participatory process of building this work generated powerful dialogue amongst students, faculty and staff who stopped to speak with Mayer and the students working with her. PSU student Susan Enterline explained that, "Taking part in the reactivation of *El tendadero* provided me with more than just an up-close perspective. I was able to engage with the participants, both asking questions and listening. Interacting with the students on [the PCC Sylvania] Campus allowed me to consider the shared impact of diverse experiences. I felt deeply the idea of common difference and, with that, I felt a motivation to work toward change."

After the production of this first clothesline, versions of *The Clothesline* were installed on the other three PCC campuses, at Cascade in the Paragon Gallery during Mayer's visit and one week later in common areas at both the Southeast and Rock Creek campuses. Students and staff, who were mentored by Mayer at the workshop, participated in the activation of these satellite clotheslines and all of the stories and experiences collected were preserved to add to Mayer's ever growing archive.

The signature event of the series was the captivating lecture given by Mayer at PSU, titled "Translocal Translations, Feminist Art in Contemporary Mexico." Throughout this talk, in which the artist further contextualized her work and the work of other important Mexican feminist artists, Mayer used both candor and humor to disarm the audience and provide space to consider the heartbreaking realities of violence and harassment against women.

Along with the larger lecture that was open to the public, Mayer engaged with smaller groups of artists and students, participating in a professional development dinner for local artists, art historians and educators, and dialoguing with student leaders at the third annual Rising Stars Luncheon. Mayer also participated in a workshop with students at King School Museum of Contemporary Art (KSMoCA), culminating in "Mónica Mayer: Abrazos/Hugs," an art exhibition at the school.

Mayer is the first international artist PWALS has hosted in Portland, and her events were also the largest in terms of programing and the number of viewers reached. It is therefore a truly significant moment to be publishing our first catalogue, honoring Mayer's work and documenting how far her influence reached in the greater Portland area.

The PWALS committee includes art historians Prudence Roberts, Elizabeth Bilyeu, Christine Weber, Sue Taylor, and Alberto McKelligan Hernández, as well as professional studio artists/educators Rachel Siegel, Marie Sivak, Brittney Cathey-Adams, Kim Manchester, and Sandy Sampson. Student committee members include Kelsey Birsa, Debi Dewar and Sarah Fiscus. Our renowned former lecturers serve as our advisory council.



Instalación/Installation, Paragon Gallery. CF/PC: BCA

MÓNICA MAYER: TRADUCCIONES TRANSLOCALES, 1978-2018

Alberto McKelligan Hernández

Esta exposición se enfoca en la obra de Mónica Mayer (n. Ciudad de México, 1954) y sirve como introducción a una de las figuras más importantes del arte feminista en México. Por más de cuarenta años, Mayer ha trabajado en los círculos del arte contemporáneo de la Ciudad de México, produciendo dibujos, pinturas, fotografías y arte gráfico. Además, ha desarrollado estrategias innovadoras en el arte colaborativo y participativo, creando instalaciones y performances que ha presentado en instituciones artísticas, espacios urbanos y medios de comunicación masiva tales como la televisión. Tras iniciar su carrera artística a principios de la década de los setenta, Mayer participó en el activismo feminista que se desarrollaba en la Ciudad de México, contribuyendo a un diverso movimiento que cuestionaba el papel de la mujer en la sociedad mexicana. En 1978, para explorar a fondo la relación entre las artes visuales y el feminismo, Mayer inició sus estudios en el Feminist Studio Workshop (FSW), la primera escuela de arte feminista de los Estados Unidos. Después de estos estudios, Mayer fomentó la creación de grupos de arte feminista en México, incluyendo el grupo Polvo de Gallina Negra (PGN), reconocido como el primer colectivo de arte feminista en el país. Desde 1989, Mayer ha trabajado con Víctor Lerma en el proyecto Pinto mi Raya (PMR), una colaboración que ha consistido de una galería de autor, performances y el establecimiento de un archivo artístico enfocado en el arte contemporáneo mexicano.

A través de su carrera, Mayer ha cuestionado la definición del arte en México, rompiendo barreras entre el arte y activismo feminista. “Mónica Mayer: Traducciones Translocales, 1978-2018” presenta documentos relacionados a los proyectos más representativos de la artista, resaltando su papel dentro del desarrollo del arte feminista en su país de origen. Varias de las obras en esta exposición también demuestran la habilidad de la artista en fomentar el diálogo entre artistas y activistas en diferentes países, a pesar de los regímenes que intentan destruir estos vínculos. Aunque Mayer se enfoca en las estructuras sociales que definen las experiencias de las mujeres en México, su obra también sirve de inspiración para el público que busca luchar en contra de la desigualdad de género a través del mundo.

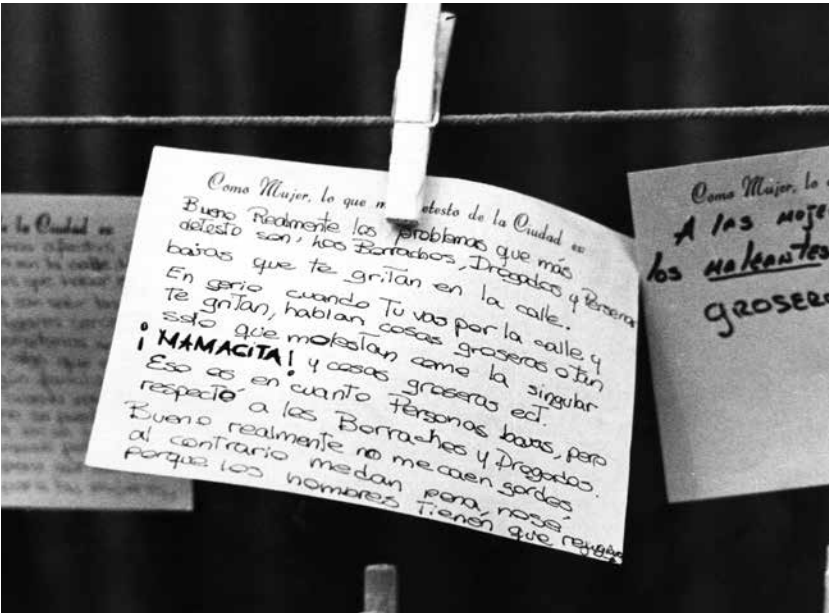
Mayer inició su carrera artística en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) en 1972. En ese entonces, la escuela estaba ubicada en el edificio de la Academia de San Carlos, el cual estaba ubicado en el centro histórico de la Ciudad de México. Por lo tanto, la artista comenzó sus estudios dentro de un edificio histórico asociado con las artes promovidas por las élites gubernamentales y económicas del país; la Academia de San Carlos, fundada en 1781, fue la primera academia de las artes en el continente americano.¹ A pesar de este entorno tradicional, los estudios de la artista coincidieron con una extensa

serie de transformaciones dentro de la sociedad mexicana y las artes visuales. Mayer inició su carrera después de un evento histórico que sigue afectando la relación entre el estado y lxs ciudadanxs mexicanxs: la matanza de Tlatelolco. Pocos días antes de la ceremonia de apertura de los juegos olímpicos de 1968, estudiantes universitarixs y de preparatoria se congregaron en la plaza de Tlatelolco, exigiendo cambios dentro del gobierno mexicano. Diez días antes de las olimpiadas, el ejército mexicano abrió fuego contra lxs manifestantes, revelando cómo el gobierno regulaba y controlaba la libre expresión del pueblo mexicano.² A pesar de esta violencia, varixs estudiantes continuaron sus esfuerzos activistas durante la década de los setenta. A la par de estos movimientos estudiantiles, varixs artistas se enfocaron en la creación de colectivos artísticos; este fenómeno luego sería descrito como la generación de los Grupos.³ Así mismo, lxs maestrxs de la ENAP enfatizaban la relación entre las artes visuales y las estructuras sociales, desarrollando una perspectiva crítica que sería de gran importancia para Mayer dentro de su labor artística.

En sus escritos, Mayer ha enfatizado cómo sus experiencias dentro de la ENAP propiciaron su interés en el feminismo. A pesar de que los estudiantes se consideraban revolucionarios, la artista presenció varios momentos que revelaban las posturas sexistas de sus compañeros.⁴ Según la artista, después de una plática enfocada en las mujeres artistas, “la mayoría de los chavos afirmaron que por cuestiones biológicas las mujeres no éramos tan buenas artistas como ellos ya que nuestra creatividad sólo se encausaba a la maternidad.”⁵ Describiendo una protesta estudiantil dentro de la ENAP, Mayer enfatizó cómo los estudiantes diferenciaban entre las contribuciones de los y las artistas: “Me tocó encontrarme un letrero en el baño de mujeres que decía, ‘Compañeras, haced el amor, apoyad a los compañeros en su lucha.’”⁶

Después de estas experiencias, Mayer empezó a participar en el activismo feminista que se desarrollaba en la Ciudad de México, contribuyendo a un diverso movimiento social que sería de gran importancia para su carrera como artista. La historiadora Ana Lau ha descrito al activismo de esta época como la “nueva ola del feminismo mexicano.”⁷ Con este término, Lau enfatizaba las diferencias entre los esfuerzos

de la década de los setenta y el activismo que surgió en el México posrevolucionario; otrxs académicxs consideran que el feminismo en el país inició antes de la revolución mexicana.⁸ Según Lau, el feminismo formaba parte de los inmensos cambios sociales después de la matanza de Tlatelolco, estableciendo al movimiento feminista como parte de “la ebullición de ideas en el seno de las élites intelectuales y de un crecimiento importante de la izquierda mexicana.”⁹



Mónica Mayer, *El tendedero/The Clothesline*, 1978 [Cat. 2]

Como señaló Márgara Millán, este movimiento social consistía de activistas que buscaban la emancipación de la mujer, a pesar de que los grupos que conformaban el movimiento tenían diferentes opiniones sobre cómo lograr esta meta.¹⁰ Según Millán, las activistas feministas tenían fuertes discusiones sobre si deberían colaborar con el estado autoritario mexicano o si era más importante establecerse como un movimiento independiente que se resistiera a cualquier tipo de institucionalización.¹¹ Mayer participó en la Coalición de Mujeres Feministas (CMF), un grupo que se enfocaba en la violencia sexual y la maternidad voluntaria.¹² Al describir sus experiencias durante estos años, la artista escribió: “Aún recuerdo una maravillosa manifestación frente la Cámara de Senadores en diciembre de 1977 para exigir la liberalización del aborto en la que participamos todas las huestes feministas.”¹³



Mónica Mayer, *El tendedero/The Clothesline*, 1978 [Cat. 2]

El año siguiente, Mayer produjo un proyecto innovador que ejemplifica sus métodos de producción artística: *El tendedero* (1978). Esta obra resalta las estrategias asociadas con el arte y activismo feminista. La artista desarrolló este proyecto para una exposición en el Museo de Arte Moderno (MAM), aunque también ha creado nuevas versiones de la obra a través de su carrera artística.¹⁴ En la versión original, Mayer distribuyó papeletas que contenían la frase, “Como mujer lo que más detesto de la ciudad es,” pidiéndole a diferentes mujeres que completaran la oración. La mayoría de las respuestas describían experiencias de acoso o violencia



Mónica Mayer (en colaboración con/in collaboration with PWALS), *El tendedero/The Clothesline*, 2018 [Cat. 9], CF/PC: DD

sexual dentro de la ciudad. Después de recolectar las respuestas, Mayer las presentó en el MAM, colgadas de una estructura color rosa. Varias de las mujeres del público decidieron escribir nuevas respuestas en las papeletas, participando de manera espontánea en el proceso artístico.¹⁵ El título de la obra y la estructura empleada por la artista hacían referencia a las labores domésticas, recalcando el papel tradicional de la mujer en la sociedad mexicana. A través de esta obra, Mayer visualizó de manera concreta uno de los problemas enfatizados por los grupos feministas mexicanos de la década de los setenta: la violencia sexual.

Al describir uno de sus tendedores años después, Mayer enfatizó que la instalación sirve como una intervención social dentro de las artes visuales, ofreciendo un espacio para entender las experiencias de las mujeres. Según la artista, la estructura producida para los espacios artísticos es menos importante que



Mónica Mayer, *Lo normal/On Normality*, 1978 [Cat. 1]

para que las mujeres pudieran dar voz a las experiencias de acoso y violencia que habían experimentado. Las diferentes respuestas revelaban cómo estas experiencias eran parte de una problemática social a menudo rodeada del silencio.

Mayer también exploró las experiencias de las mujeres en un proyecto que realizó para la exposición “Lo Normal” (1978) en la Casa de la Juventud en la Ciudad de México. En este proyecto, Mayer produjo diez postales con imágenes fotográficas y texto. Cada una de las postales incluía fotografías de la artista con una frase escrita a mano: “Quiero hacer el amor.” En cada postal, la artista completó la oración con diferentes frases, tales como “con una mujer,” “con un violador,” “y que me paguen” y “con mi padre.” Estas diferentes fantasías sexuales aparecían en las postales en letras mayúsculas producidas a través de un sello. Las postales también incluían instrucciones detalladas que explicaban la función de las diferentes imágenes: “Lea cuidadosamente la pregunta y según su reacción trace un círculo alrededor de la expresión más adecuada. Sume el resultado de las 10 tarjetas, réstele su fecha de nacimiento (día). Si el resultado es de menos de 10 puntos, felicidades!! Ud. sí es normal.” Con estas instrucciones, Mayer hacía

las relaciones sociales activadas a través de sus esfuerzos: “La pieza no es el objeto tendadero, sino la interacción que se da al solicitar las respuestas y lo que sucede cuando el público las lee.”¹⁶ La obra recalca la manera en que Mayer considera el papel de lxs artistas en la sociedad contemporánea. En lugar de enfatizar la producción de una obra para mostrarla dentro de un museo o una galería, Mayer resalta su papel como mediadora y colaboradora con el público. A través de *El tendadero*, la artista ofrecía una oportunidad

referencia a los cuestionarios psicológicos que aparecían en las revistas femininas; la artista luego describió el proyecto como una sátira.¹⁷ Las numerosas líneas que dividen las diferentes fotografías de la artista se asemejan a los garabatos y dibujos de un diario personal. Mientras tanto, las frases en letras mayúsculas imitan los registros que aparecen en documentos gubernamentales, actuando como intrusiones dentro de las confesiones escritas a mano. Con estos contrastes, la artista visualizaba la tensión que existe entre los deseos personales de las mujeres y las imposiciones sociales. El proyecto exploraba las formas en que las instituciones sociales y los medios de comunicación definen y controlan la sexualidad de las mujeres.

Durante esta época, Mayer empezó a explorar la manera en que otras artistas intentaban desarrollar un arte feminista en otros contextos. En 1976, la artista leyó una entrevista con Judy Chicago y Arlene Raven en *Artes Visuales*, una revista publicada por el MAM; la entrevista describía los métodos experimentales de producción y enseñanza desarrollados por las dos artistas en los Estados Unidos.¹⁸ Mayer decidió viajar a Los Ángeles, para participar en un intenso taller de dos semanas con Chicago; años después describiría esta experiencia como el momento en que se volvió adicta a la educación artística feminista.¹⁹ Poco después, regresó a Los Ángeles, inscribiéndose en el Feminist Studio Workshop, la escuela de arte fundada por Chicago, Raven y Sheila de Bretteville en 1973.

Dentro del FSW, Mayer participó en un método de enseñanza artística desarrollado a través de la década de los setenta por Chicago y sus colaboradoras, tales como Miriam Schapiro y Faith Wilding.²⁰ Uno de los métodos de instrucción más importantes dentro de esta institución era el *Consciousness-Raising* (C-R), o los grupos de concientización. Según Jenni Sorkin, “El C-R era una ideología central de la segunda ola del feminismo; el C-R utilizaba las experiencias vividas como un barómetro de la injusticia generalizada hacia las mujeres...El C-R era dirigido por grupos, sin líderes, y funcionaba como una exploración para verbalizar las experiencias individuales.”²¹ A través del C-R, las estudiantes del FSW discutían cómo sus experiencias personales se relacionaban a las estructuras sociales que daban forma a la vida diaria de las mujeres. Las instructoras del FSW alentaban a las estudiantes a usar las discusiones del C-R en sus proyectos artísticos, desarrollando obras que recalaban las experiencias subjetivas y corporales que daban forma a sus emociones y memorias.

En una entrevista, Mayer describió sus dificultades con el FSW, ya que los métodos educativos de esta institución diferían de sus estudios en la ENAP. En particular, mencionó cómo el énfasis en las experiencias personales y los sentimientos de las estudiantes era difícil de entender, ya que lxs artistas en México producían un arte político que enfatizaba las estructuras sociales y políticas.²² Sin embargo, la artista recalcó que el FSW había sido fundamental para su desarrollo artístico a pesar de estos retos:

El FSW fue muy importante para aprender [sobre] los talleres de pequeño grupo, para aprender la educación de arte feminista, que hasta la fecha, me parece invaluable; me parece realmente un aprendizaje sensacional. Creo que se ha perdido mucho la práctica del pequeño grupo, y con todo lo que es de empalagoso y demás, es muy útil, es realmente, en la práctica, una manera de llevar a la democracia, y poder hablar, y que se escuche todo.²³

De esta manera, Mayer enfatizó cómo los métodos del FSW son un componente invaluable de los esfuerzos feministas para crear una sociedad más igualitaria.

Durante sus estudios en el FSW, Mayer siguió explorando el potencial artístico de *El tendedero*, creando una versión del proyecto en un nuevo contexto geográfico. Este segundo tendedero surgió a través de sus colaboraciones con la artista Suzanne Lacy. Mayer consideraba que la obra de Lacy eran sumamente interesante, ya que esta artista de los Estados Unidos desarrollaba proyectos que exploraban las conexiones entre el arte público, el activismo y el feminismo.²⁴ En 1979, Communitas – una organización de Ocean Park, Santa Monica – le pidió a Lacy que explorara las formas de violencia que afectaban a las mujeres de esta comunidad. Por lo tanto, Lacy desarrolló *Making It Safe*, una extensa serie de intervenciones públicas que incluía la distribución de panfletos informativos, talleres de defensa personal y declaraciones públicas en contra del incesto. El proyecto terminó con una cena pública con más de 250 mujeres en uno de los parques de Ocean Park.²⁵ Mayer decidió realizar una nueva versión de *El tendedero* como parte de *Making It Safe*. Según la artista, las preguntas de este tendedero “giraron en torno a la percepción de seguridad e inseguridad de las habitantes de Ocean Park en su comunidad y sus propuestas para sentirse más seguras.”²⁶ Después de recolectar las respuestas en las aceras de Ocean Park, la artista las presentó en una instalación dentro de una biblioteca.

Con este tendedero, Mayer compartió los métodos colaborativos y participativos que había desarrollado en la Ciudad de México con el público de California. Además, la artista pudo reflexionar sobre cómo



Mónica Mayer, *El tendedero/The Clothesline*, 1979, Proyecto *Making It Safe* del/from the *Making it Safe* project by Suzanne Lacy, Los Angeles. [Cat. 3]

el contexto local afectaba las experiencias de las mujeres. En vez de pensar que las respuestas en los dos lugares serían idénticas, la artista logró revelar la importancia del contexto geográfico y cultural. De esta manera, la obra sugería cómo las mujeres de México y los Estados Unidos podrían formar alianzas entre ellas, anticipando las coaliciones luego descritas por la teórica feminista Chandra Talpade Mohanty.²⁷ Esta versión de la obra cuestiona los discursos académicos que representan a las mujeres de diferentes regiones geográficas como un “grupo homogéneo, interculturalmente singular, con los mismos intereses, las mismas perspectivas, metas y experiencias.”²⁸ Los tendederos de Mayer visualizaban las formas únicas y entrelazadas en que las mujeres experimentaban la violencia en la Ciudad de México y Los Ángeles.

Sin embargo, la habilidad de Mayer para adaptar sus proyectos artísticos a diferentes contextos revelaba las limitaciones del FSW. En una carta escrita a sus compañeras, Mayer subrayó cómo la institución ignoraba el activismo feminista que se desarrollaba fuera de los Estados Unidos, una omisión con efectos graves:

Llevo un año y medio viviendo en los Estados Unidos y estudiando en el Feminist Studio Workshop. Desde el inicio de mi estadía he notado la enorme falta de información sobre el resto del mundo, tanto en el país en general como dentro del movimiento feminista. ... Me sorprende que pocas mujeres tengan conocimiento sobre los movimientos feministas en México, Perú, España, Japón y otros países, así como la falta de curiosidad que existe por conocer las luchas, estrategias, logros y problemas de otras regiones. Más que nada, me entristece pensar en todo lo que se están perdiendo.²⁹

Al enfatizar que la lucha feminista no existía únicamente dentro de los Estados Unidos, Mayer de nuevo prefiguraba los argumentos desarrollados por Mohanty; en sus escritos, esta teórica enfatiza cómo el feminismo puede funcionar como un discurso académico que establece a las mujeres del primer mundo como las únicas mujeres “liberadas” del mundo. Según Mohanty, estos discursos pueden ser utilizados para justificar procesos imperialistas, tales como las intervenciones económicas y militares.³⁰ Para resistir estos métodos asociados con el colonialismo, Mohanty enfatiza las formas en que las luchas feministas de las mujeres del mundo se entrelazan. A través de este enfoque teórico, lxs académicxs pueden entender las diversas formas en que el activismo feminista se desarrolla en diferentes regiones.

El último proyecto que Mayer realizó como parte de sus estudios en el FSW se enfocaba de manera explícita en las tensiones que existían entre las activistas y artistas feministas en diferentes regiones geográficas: *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas* (1979). En esta obra, Mayer desafió la idea de que las mujeres del primer mundo debían ser las líderes del feminismo. En una carta que la artista escribió a Lilia Lucido, su madre, la artista enfatizó cómo quería evitar las relaciones jerárquicas entre las mujeres de México y los Estados Unidos:

He estado colaborando con Jo Goodwin, Denise Yarfitz y Florence Rosen, ya que están interesadas en participar en este proyecto. Hemos estado hablando de nuestras metras y son 1) establecer un diálogo; 2) iniciar el establecimiento de un grupo de artistas feministas en México; y 3) tomar la información sobre el arte de mujeres y el feminismo en México que obtengamos durante nuestro viaje para presentarla en los Estados Unidos. Nos interesa presentar esta información sin reproducir los patrones opresivos que surgen al llevar información de México a los Estados Unidos; queremos aprender a traducir no

sólo el lenguaje sino la cultura, y ver los temas que nos unen como mujeres luchando en contra del patriarcado.³¹

En este documento, Mayer resaltaba la importancia de evitar los “patrones opresivos” que establecen a las mujeres de los Estados Unidos como las únicas poseedoras de un feminismo “ilustrado.” El proyecto que la artista desarrolló también buscaba enfatizar los retos enfrentados por las mujeres en México, informando a sus compañeras del FSW sobre los problemas económicos del país. El contenido del proyecto artístico establecía a Mayer como mediadora entre diferentes grupos culturales, literalmente traduciendo entre distintas comunidades de mujeres.

Después de contactar a su madre, Mayer buscó a otras colaboradoras en México, trabajando con Ana Victoria Jiménez, Yolanda Andrade, Magali Lara, Mónica Kubli y Yan María Yaoyótl Castro, entre



Mónica Mayer (con la participación de/with participation of Yolanda Andrade, Yan Castro, Jo Goodwin, Ana Victoria Jiménez, Mónica Kubli, Magali Lara, Lilia L. de Mayer, Marcela Olabarrieta, Florence Rosen, Denise Yarfitz, Ester Zavala y/and Ana Cristina Zubillaga), *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas/Translations: An International Dialogue of Women Artists*, 1979-80 [Cat. 4]

“Feminismo, mujer y arte.” Nancy Cárdenas, una importante figura dentro del incipiente movimiento feminista lésbico, compartió su hogar para este componente de *Traducciones*.³³ El panfleto utilizado para promover el evento detallaba los diferentes talleres que se llevarían a cabo; los talleres resaltaban las contribuciones de las mujeres dentro del mundo del arte.³⁴

Durante la realización de *Traducciones*, Mayer se aseguró de documentar los diferentes talleres, pláticas y eventos. La artista luego presentó su documentación en diferentes espacios artísticos, tales como el Woman’s Building.³⁵ En esta instalación, la artista incluyó manuscritos que detallaban las conversaciones y los intercambios que surgieron durante el proyecto; los manuscritos incluían textos en español e

otras.³² Las artistas del FSW llegaron a la Ciudad de México el 10 de diciembre de 1979, recibidas por la madre de Mayer. Como parte del proyecto, Mayer y sus colaboradoras dieron una plática en el Museo de Arte Carrillo Gil. En esta presentación, las artistas describieron las formas de arte feminista que se desarrollaban en el FSW y la costa oeste de los Estados Unidos. Las artistas también visitaron los sitios asociados con los arquetipos de la feminidad en México, tales como la Basílica de Guadalupe y el Museo Frida Kahlo. *Traducciones* también consistió en una serie de talleres que se realizaron fuera de la Ciudad de México. Mayer organizó un retiro de varios días en Cuernavaca, titulado

inglés. La instalación también consistía de materiales en diferentes formatos, incluyendo los testimonios escritos por Mayer, así como una gran variedad de imágenes. La portada de los manuscritos incluía una imagen de Coyolxauhqui, una importante deidad femenina dentro de la cosmología azteca.³⁶ La instalación también mostraba una pintura realizada por Frida Kahlo, *Mi nana y yo* (1937); la obra de Kahlo estaba yuxtapuesta con diferentes imágenes de los talleres y eventos organizados por Mayer como parte de *Traducciones*. De esta forma, la instalación funcionaba como una de las formas de escritura estudiadas por la teórica Norma Klahn, sirviendo como “un sitio demarcado por el género, pero donde las cuestiones de clase, etnia, sexualidad, nación y generación están inexorablemente presentes.”³⁷ La instalación ilustraba el diálogo tentativo – pero productivo – que se había desarrollado entre las mujeres de diferentes regiones geográficas. Al mostrar estos intercambios con diferentes materiales artísticos y textos en diferentes lenguajes, la artista evitaba representara a las mujeres de manera monolítica.

Después de sus estudios en Los Ángeles, Mayer regresó a México pensando en cómo adaptar los métodos de arte feminista que había estudiado en el FSW al contexto artístico de su país de origen. En una carta que escribió a sus profesoras, la artista mencionó los retos que se esperaba: “En Los Ángeles pude conocer diferentes modelos para el trabajo colectivo de las mujeres. No sé cómo vamos a adaptar esta información en México.”³⁸ El trabajo artístico de Mayer, sin embargo, no es una simple adaptación de las estrategias asociadas con el FSW. Sus obras se relacionan a los argumentos desarrollados por Sonia E. Alvarez en *Translocalities / Translocalidades: Feminist Politics of Translation in the Latin/a Américas*.³⁹ En este texto, Alvarez consideraba cómo el discurso feminista viaja a través del continente americano, cambiando en relación a las estructuras sociales que dan forma a los diferentes contextos geográficos que permanecen interconectados. La académica utilizaba la metáfora de las traducciones translocales para “enfatar las formas en que estos viajes se integran políticamente en cuestiones más amplias de la globalización e involucran intercambios entre diversas localidades, especialmente entre las mujeres de Latinoamérica y las mujeres latinas de los Estados Unidos.”⁴⁰ En vista de que Mayer intentaba mediar entre los esfuerzos feministas de sus compañeras en la Ciudad de México y en el extranjero, su obra ejemplifica los procesos de traducción considerados por Alvarez. Sus proyectos artísticos se relacionan a las condiciones sociales enfrentadas por las mujeres mexicanas en la vida diaria. Aun así, al fomentar el dialogo entre las feministas de México y otras regiones del mundo, el trabajo de Mayer sugiere cómo se pueden establecer coaliciones feministas que trascienden las fronteras nacionales.



Para adaptar las formas de arte feminista que había encontrado en el FSW, Mayer realizó una serie de talleres de arte feminista en la ENAP. Además, se es-

Instalación/Installation, Paragon Gallery. CF/PC: BCA

noviembre

RECETA DEL GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA PARA HACERLE EL MAL DE OJO A LOS VIOLADORES, O EL RESPETO AL DERECHO DEL CUERPO AJENO ES LA PAZ

Acción plástico-política para el hemiciclo a Juárez dentro de la marcha feminista contra la violación del 7 de octubre de 1983.
Duración: 20 minutos ante 1000 espectadores.

Ingredientes:

2 docenas de ojos y corazones de mujer que se acepte como tal.
20 kg. de rayos y centellas de mujer que se enoja cuando la agreden.
1 tonelada de músculos de acero de mujer que exige respeto a su cuerpo.
3 lenguas de mujer que no se somete aún cuando fué violada.
1 sobre de grenetina de mujer, sabor espinaca, que comprende y apoya a una mujer que fué violada.
30 grs. de polvo de voces que desmitifiquen la violación.
7 gotas de hombres que apoyen la lucha contra la violación.
1 pizca de legisladores interesados en los cambios sociales que demandamos las mujeres.
Unas cuantas cucharadas de familias y escuelas que no promuevan los roles tradicionales.
3 docenas de mensajes de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promueven la violación.
3 pelos de superfeminista.
2 colmillos de militante de partido de oposición.
½ oreja de espontáneo y curioso.

Siguiendo cuidadosamente las instrucciones sobre el modo de preparación lograremos tener como resultado final nuestra explosiva mezcla con la cual ud. podrá sorprender a los violadores que habitan su misma casa o la de la vecina, los tímidos y los agresivos, los pasivos y los activos, y los que la acechan en el trabajo o en el camión y finalmente a los que se esconden en la noche que hoy venimos a tomar.

GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA
(Fundado el 21 de junio de 1983.)
Maris Bustamante
Mónica Mayer



Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante, Herminia Dosal y/and Mónica Mayer), *Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz/The Polvo de Gallina Negra Group's Recipe for Giving the Evil Eye to Rapists, or, Peace Means Respecting the Rights of Others' Bodies*, 1983 [Cat. 6]

forzó por establecer colectivos de arte feminista. En 1983, estableció el grupo Tlacuilas y Retrateras.⁴¹ Este mismo año, Mayer estableció PGN con Herminia Dosal y Maris Bustamante; Dosal dejó el colectivo poco después de la creación del grupo. En una descripción humorística, Mayer enfatizó que el polvo de gallina negra era considerado un remedio útil contra el mal de ojo en las tradiciones populares mexicanas. Como mujeres artistas en México – y como artistas feministas – Mayer y sus colaboradoras buscaban toda la protección que fuera posible.⁴²

Uno de los primeros proyectos desarrollados por PGN fue *El respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz* (1983). El título hacía referencia a la frase célebre del presidente Benito Juárez, “el respeto al derecho ajeno es la paz,” una de las frases más comunes en el México contemporáneo. Al transformar la frase, PGN enfatizaba como la violencia física – y especialmente, la violencia sexual – era un grave problema dentro del país. Como parte del proyecto, PGN organizó una marcha de protesta al Hemiciclo a Juárez en la Ciudad de México. Las artistas del colectivo distribuyeron bolsas de polvos y después leyeron una lista que detallaba los ingredientes necesarios para darle el mal de ojo a los violadores.⁴³ La lista – luego publicada en la revista feminista *fem* – incluía ingredientes tales como “20 kg. de rayos y centellas de mujer que se enoja cuando la agreden” y “1 pizca de legisladores interesados en los cambios sociales que demandamos las mujeres.”⁴⁴ Al realizar un “hechizo” en el Hemiciclo a Juárez, PGN buscaba producir imágenes llamativas que contrarrestaran los mensajes que aparecían en los medios de comunicación del país. Por lo tanto, uno de los ingredientes incluidos dentro de la receta era “3 docenas de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promueven la violación.” Con esta acción plástica, Mayer y sus colaboradoras denunciaban las imágenes provocativas y sexualizadas que aparecían en los medios, así como al público que consumía estas imágenes. PGN enfatizaba la producción y distribución de nuevas imágenes, buscando que el público reflexionara en los roles de género en la sociedad mexicana. Además, el proyecto establecía una comunidad de mujeres que denunciaba la violencia sexual de manera pública. Con esta acción artística, PGN alentaba a las mujeres a expresar sus frustraciones en contra del orden social que minimizaba e ignoraba las experiencias de las sobrevivientes del asalto sexual.

PGN también inició un extenso proyecto que exploraba el papel de la mujer dentro de la sociedad: *¡MADRES!* (1983-87). En una descripción humorística, Mayer enfatizó cómo el proyecto exploraba las formas en que la sociedad define roles tales como “artistas” y “madres”: “Nos planteamos *¡MADRES!* como una forma de integrar la vida y el arte por lo que nuestro primero paso fue embarazarnos para entender el tema a fondo. Naturalmente contamos con la ayuda de nuestros esposos quienes como artistas entendieron perfectamente bien nuestras intenciones.”⁴⁵ A pesar de lo gracioso en la descripción desarrollada por la artista, *¡MADRES!* consistía de varios componentes; el proyecto incluía diferentes pláticas y talleres, así como la distribución de envíos de arte a diferentes grupos feministas y a profesionales del mundo artístico en México.⁴⁶

En los performances asociados con *¡MADRES!*, las artistas de PGN utilizaban vientres protésicos de unicel y otros aditamentos para enfatizar las transformaciones corporales asociadas con la maternidad. En algunos casos, también lograron que diferentes hombres usaran los vientres protésicos para luego pedirles que describieran las sensaciones asociadas con el embarazo. En el programa de televisión

Nuestro mundo, las artistas desarrollaron un extenso performance artístico conocido como *Madre por un día* (1987).⁴⁷ En este performance, Bustamante logró que el conductor del programa, Guillermo Ochoa, usara un delantal con una panza de embarazo de unicel; mientras el conductor utilizaba esta prenda, la artista le pedía que ignorara los silbidos y comentarios de su equipo de producción, explicando que esa reacción era nada más que “pura envidia.”⁴⁸

A través de *¡MADRES!*, Mayer y Bustamante desafiaban la idea de una maternidad abnegada y devota. Los delantales y otros accesorios que utilizaban en sus pláticas y en *Madre por un día* desafiaban el vínculo “natural” entre el cuerpo femenino y la maternidad. Al propiciar que el conductor del programa utilizara el vientre protésico, PGN alentaba al público televisivo a reflexionar en los procesos culturales que vinculan al cuerpo femenino con un ideal de maternidad inalcanzable. Durante la transmisión televisiva, Mayer también enfatizó las formas en que las artes visuales intervienen en la construcción social de la maternidad:

La maternidad hasta ahorita en pintura, por ejemplo, la han pintado los hombres. La mayoría de los cuadros de maternidades son madres e hijos pintados por hombres. ... Quizá por eso, muy pocos cuadros hay, por ejemplo, de madre e hija.⁴⁹

A través de este performance, Mayer y Bustamante utilizaron el humor para producir representaciones de la maternidad que contrarrestaban las imágenes que circulaban en el arte contemporáneo

En la acción plástica de *Madre por un día*, PGN también consideraba las representaciones en el sistema de comunicación masiva con más influencia dentro de México: la televisión. Como parte de este performance, Mayer presentó a Maruca, una muñeca con un parche que cubría uno de sus ojos. Según la artista, la muñeca hacía referencia al arquetipo de la “mala madre,” una figura importante en el imaginario



Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y/and Mónica Mayer), *Madre por un día/Mother for a Day* (foto fija/television still), 1987 [Cat. 7]

social.⁵⁰ La muñeca se parecía de manera intencional al personaje principal de la famosa telenovela *Cuna de lobos*; el personaje también llevaba un parche sobre su ojo. A través de este objeto, Mayer y Bustamante transformaban una de las representaciones más famosas de la maternidad en el país. Además, al hacer referencia a una telenovela popular, dialogaban directamente con la producción cultural mexicana. Durante el performance, Bustamante enfatizó que PGN quería presentar su obra en *Nuestro mundo* ya que “la televisión hoy es como el museo de arte moderno.”⁵¹

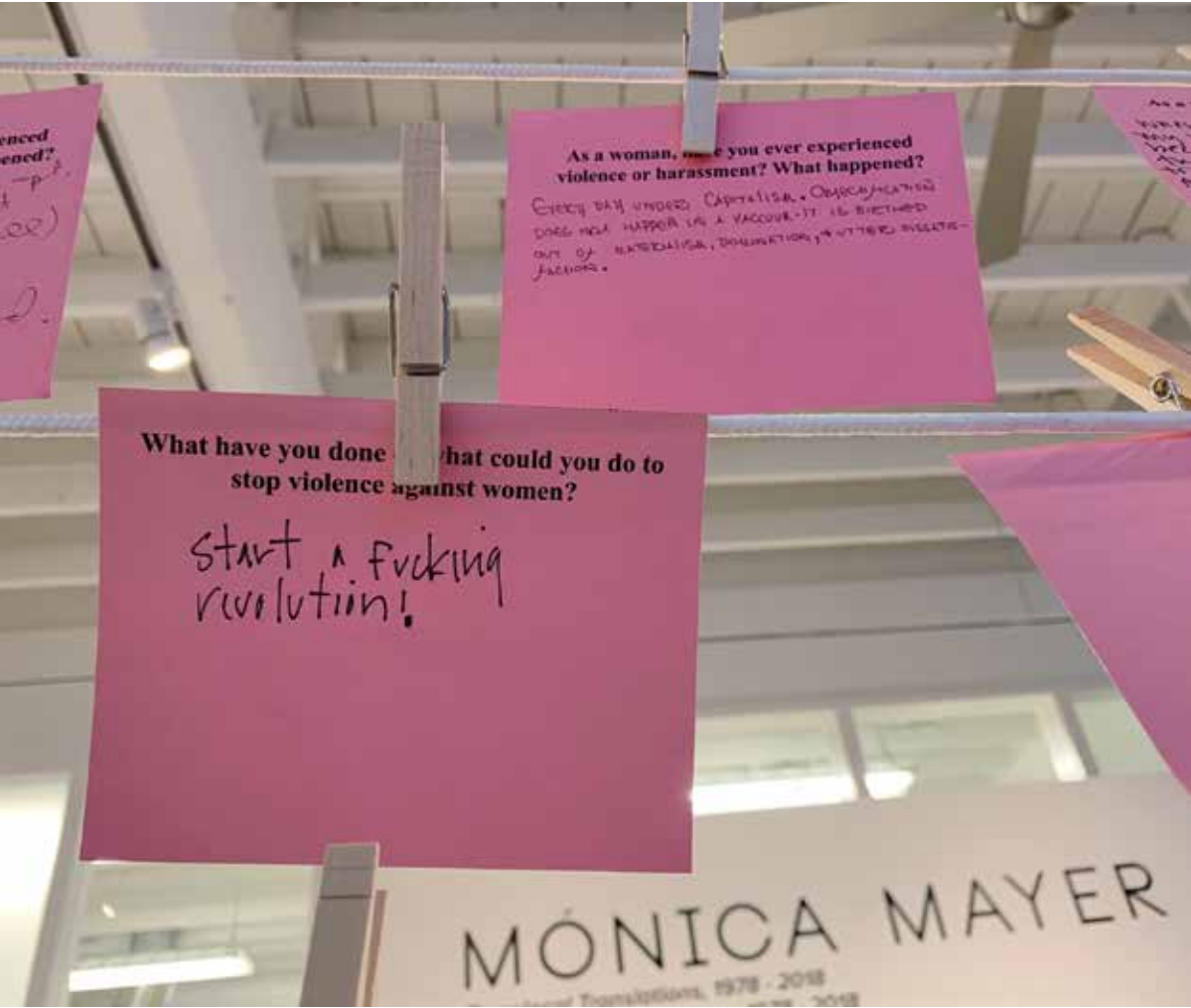
Mayer y Bustamante oficialmente disolvieron el colectivo de PGN en 1993. Aun así, Mayer ha seguido realizando proyectos artísticos que resaltan la importancia de los métodos artísticos colaborativos. De esta manera, Mayer ha ampliado el alcance del arte feminista en México. En 1989, nueve años después de sus estudios en el FSW, Mayer inició un extenso proyecto con Víctor Lerma, su colaborador artístico y esposo: PMR. Este proyecto originalmente se enfocó en el establecimiento de un espacio artístico independiente en la Ciudad de México. Mayer y Lerma organizaron exposiciones que subrayaban la importancia de la colaboración artística, estableciendo una relación cercana entre lxs artistas y el público. Lxs dos también empezaron a recolectar fotografías, panfletos, carteles y otros materiales relacionados a la producción artística. En particular, se enfocaban en materiales que se relacionaran al arte público, al arte colaborativo y a los colectivos de arte feminista en México. Estos esfuerzos culminaron con el establecimiento oficial del archivo Pinto mi Raya, una colección que sigue creciendo hasta nuestros días. Mayer y Lerma han dado a conocer los contenidos de su archivo a través de boletines, pláticas, talleres y programas de radio.⁵²

En un proyecto más reciente, Mayer exploró temáticas que se relacionaban de manera más directa con el feminismo: *Una maternidad secuestrada es* (2012). Como parte de este proyecto, Mayer organizó un taller titulado “Taller de Activismo y Arte Feminista.”⁵³ En este taller, lxs participantes llevaron a cabo una serie de discusiones sobre el significado de la maternidad en la sociedad mexicana para después realizar acciones públicas relacionadas a estos temas. El 11 de mayo de 2012, Mayer, Lerma y lxs participantes se reunieron en el Zócalo de la Ciudad de México para llevar a cabo *La protesta del día después*.⁵⁴ Mayer y sus colaboradorxs cargaban letreros que resaltaban las condiciones sociales que construyen una “maternidad secuestrada.” Uno de los letreros, por ejemplo, decía: “Que me muera en una clínica clandestina porque el gobierno o la iglesia no me dejan decidir sobre mi cuerpo.”

“Mónica Mayer: Traducciones Translocales, 1978-2018” cierra con una nueva versión de *El tendedero* producida durante la primera visita de la artista a la ciudad de Portland. Mayer produjo este tendedero en colaboración con miembrxs del Portland Women in Art Lecture Series (PWALS), una organización fundada en 2010 en el Portland Community College; esta organización se esfuerza en invitar a artistas, curadoras y académicas feministas a Portland. Para realizar este tendedero, PWALS realizó una actividad con lxs estudiantes de un curso de historia del arte en Portland State University. El curso, “Latin American Women Artists,” se enfocaba en los proyectos realizados por mujeres artistas de Latinoamérica. Lxs estudiantes de esta clase sugirieron preguntas que serían relevantes para el público de Portland. Después de leer las respuestas de lxs estudiantes, Mayer produjo cuatro preguntas impresas en papeletas rosas: “Como mujer, ¿has experimentado el acoso? ¿Qué sucedió? Como mujer, ¿te sientes segura en Portland? ¿Por qué? Como mujer, denunciarías/has denunciado la violencia que has experimentado? ¿Por qué? ¿Qué has hecho para terminar la violencia en contra de las mujeres?” En este tendedero, por primera vez, Mayer le pidió al público que sugiriera nuevas preguntas utilizando papeletas blancas; cada una de estas papeletas tenía la siguiente pregunta: “Si estuvieras escribiendo una pregunta para este tendedero, ¿cuál sería y cómo la responderías?” Siguiendo las instrucciones de la artista, Cascade Paragon Gallery recolectó respuestas alrededor del PCC Cascade campus para producir este tendedero. Además, miembrxs del comité de PWALS recolectó las respuestas de otros tendederos instalados en Portland en PCC

Sylvania, PCC Rock Creek y PCC Southeast. Antes del cierre de la exposición, todas las respuestas fueron añadidas al tendedero instalado en Cascade Paragon Gallery. La instalación final se une a las diferentes versiones del proyecto realizadas por Mayer en ciudades tales como la Ciudad de México, Los Ángeles, Washington, D.C., Buenos Aires y otras.

La obra artística de Mayer—realizada por un periodo de más de cuarenta años—ejemplifica las formas en que las artistas feministas examinan y desafían las estructuras sociales que dan forma a la desigualdad de género. A través de sus diferentes proyectos artísticos, tales como sus instalaciones, performances y archivos, Mayer ha cuestionado el papel de la mujer en su país de origen; sus obras también dialogan con los proyectos desarrollados por artistas feministas en países tales como los Estados Unidos. “Mónica Mayer: Traducciones Translocales, 1978-2018” sólo muestra una pequeña parte de la inmensa trayectoria de la artista, resaltando sus contribuciones al mundo artístico de México. A través de esta exposición, PWALS celebra la carrera de Mayer, justo cuando nuevas generaciones de artistas y activistas desarrollan proyectos que continúan los esfuerzos de esta importante artista.



Mónica Mayer (en colaboración con/in collaboration with PWALS), *El tendedero/The Clothesline*, 2018 [Cat. 9], CF/PC: BCA

NOTAS AL FINAL

1. Para una historia detallada de la Academia de San Carlos, ver Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915* (Austin: University of Texas Press, 1962).
2. Para una examinación de la matanza de Tlatelolco, ver Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco* (Mexico City: Ediciones Era, 1971); Carlos Monsiváis and Julio Scherer García, *Parte de Guerra*, vol. I and II (Ciudad de México: Nuevo Siglo/Aguilar, 1999).
3. Dominique Liqueois produjo uno de los primeros estudios históricos de los Grupos en su ensayo curatorial para la exposición “De los grupos los individuos: Artistas plásticos de los grupos metropolitanos” en el Museo de Arte Carrillo Gil en 1985. En su ensayo, Liqueois describe el establecimiento de colectivos de arte tales como Tepito Arte Acá, Mira, Suma, Germinal y Taller de Arte e Ideología (TAI). Según Liqueois, los Grupos resonaban con los colectivos de arte establecidos durante la época posrevolucionaria, tales como la Liga de Escritos y Artistas Revolucionarios y el Taller de Gráfica Popular. Ver Dominique Liqueois, *De los grupos los individuos: artistas plásticos de los grupos metropolitanos* (Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1985). Lxs artistas asociadxs con los Grupos no compartían un estilo artístico característico o una estrategia artística en particular. Aun así, según Álvaro Vázquez Mantecón, “los Grupos se propusieron realizar un trabajo colectivo, por encima de la idea tradicional del artista aislado, al tiempo que buscaron nuevos públicos y espacios de circulación de la obra de arte.” Álvaro Vázquez Mantecón, “Los Grupos: una reconsideración,” en *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997* ed. Olivier Debroise and Cuauhtémoc Medina (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México; Turner, 2006), 194.
4. Ver Mónica Mayer, “On Life and Art as a Feminist,” *n.paradoxa online*, nos. 8-9 (2010): 36.
5. Ibid.
6. Ibid., 37.
7. Ver Ana Lau, “El nuevo movimiento feminista mexicano a fines del milenio,” en *Feminismo en México, ayer y hoy*, ed. Eli Bartra, Anna M. Fernández Poncela y Ana Lau (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2002), 14.
8. Según Lau, lxs académicxs tienen diversas perspectivas sobre el momento histórico en que el feminismo surgió en México; algunxs argumentan que este movimiento social surgió a mediados del siglo diecinueve, mientras que otrxs establecen el inicio del feminismo alrededor de 1920. Ver Lau, 14. En particular, Anna Macías escribió: “el origen del feminismo a principios del siglo veinte fue uno de los efectos inesperados de la modernización del porfiriato en México.” Anna Macías, *Against All Odds: The Feminist Movement in Mexico to 1940* (Westport: Greenwood Press, 1982), 17.
9. Lau, “El nuevo movimiento feminista mexicano a fines del milenio,” 15.
10. Ver Márgara Millán, “Traducción y política del feminismo mexicano contemporáneo,” en *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*, ed. Nora Nínive García, Márgara Millán y Cynthia Pech (Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007), 16–17.
11. Ver Millán, 21.
12. Los siguientes grupos establecieron la Coalición de Mujeres Feministas en 1976: Mujeres en Acción Solidaria, Movimiento Nacional de Mujeres, Movimiento de Liberación de la Mujer, Colectivo La Revuelta y el Movimiento Feminista Mexicano. Para más detalles de cada uno de estos grupos, ver Rocío González Alvarado, “El espíritu de una época,” en *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*, ed. Nora Nínive García, Márgara Millán y Cynthia Pech (Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007).
13. Mayer, “On Life and Art as a Feminist,” 38.
14. Ver *Nuevas tendencias: salón 1977-1978* (Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, 1978). “Mónica Mayer: Traducciones Translocales, 1978-2018” incluye documentación del primer tendedero realizado por Mayer en 1978, el tendedero realizado en Los Ángeles en 1979 y el tendedero realizado durante su visita a Portland en 2018.
15. Ver Mónica Mayer, “El tendedero: breve introducción,” *De archivos y redes: un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivos*, 19 de octubre de 2015. <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-pmr/el-tendedero/item/203-el-tendedero-breve-introducción.html>.
16. Mónica Mayer, “El tendedero de la Ibero,” *De archivos y redes: un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivos*, 16 de diciembre de 2015. <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-pmr/el-tendedero/item/206-el-tendedero-de-la-ibero.html>.
17. Mayer, citada en Araceli Barbosa Sánchez, *Arte feminista en los ochenta en México: una perspectiva de género*, (Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos), 84.
18. Ver Zora, “Zora’s Interview with and of Judy Chicago and Arlene Raven,” *Artes Visuales*. Revista del museo de arte moderno 9 (1976): 25–29.
19. Mónica Mayer, “Feminism and Art Education: From Loving Education to Education through Osmosis,” *n.paradoxa*, no. 26 (July 2010): 5.
20. Chicago inició estos proyectos pedagógicos con el Feminist Art Program (FAP) en 1970; el programa surgió en el Fresno State College. Un año después, la artista inició un programa en el California Institute of the Arts, el cual culminó

con la creación de *Womanhouse* (1972). Para más detalles sobre la fundación del FSW, ver Sondra Hale y Terry Wolverton, eds., *From Site to Vision: The Woman's Building in Contemporary Culture* (Los Angeles: Ben Maltz Gallery, Otis College of Art and Design, 2011).

21. Jenni Sorkin, "Learning from Los Angeles: Pedagogical Predecessors at the Woman's Building," en *Doin' It in Public: Feminism and Art at the Woman's Building*, ed. Meg Linton and Sue Maberry (Los Angeles: Ben Maltz Gallery, Otis College of Art and Design, 2011), 49.

22. Mónica Mayer, entrevista con el autor, 8 de agosto de 2013, Ciudad de México.

23. Ibid.

24. Ver Mónica Mayer, *Rosa chillante: mujeres y performance en México* (Ciudad de México: CONACULTA-FONCA y AVJ Ediciones, 2004), 26–27.

25. Ver Sharon Irish, *Suzanne Lacy: Spaces Between* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), 76.

26. Ver Mónica Mayer, "El Tendedero L.A.," *De archivos y redes: un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivos*, 23 de noviembre de 2015. <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-pmr/el-tendedero/item/204-el-tendedero-l-a.html>.

27. Ver Chandra Talpade Mohanty, *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2003), 46.

28. Ibid., 110.

29. Mónica Mayer, "Letter from Mónica Mayer to Her Peers at the Feminist Studio Workshop," 1979, Archivo Pinto mi Raya, Ciudad de México.

30. Chandra Talpade Mohanty, "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses," *Feminist Review*, no. 30 (1988): 61–88.

31. Mónica Mayer, "Feminist Art: An Effective Political Tool" (master's thesis, Goddard College, 1980).

32. Ver Mayer, *Rosa chillante*, 27.

33. Ver Mónica Mayer, "Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas," *Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer*, 11 de enero de 2016, <http://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion/item/13-traducciones-un-dialogo-internacional-de-mujeres-artistas>.

34. "Material promocional para Traducciones," 15 de diciembre de 1979, Archivo Ana Victoria Jiménez, Universidad Iberoamerica, Ciudad de México.

35. Ver Mónica Mayer, "De diálogos, vida, muerte, arte y hermandad," *De archivos y redes: un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivos*, 2 de junio de 2013. <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-pmr/del-archivo-personal-de-pinto-mi-raya/item/95-dos-dialogos-entre-artistas-de-mexico-y-eu.html>.

36. El relieve de Coyolxauhqui fue descubierto en la Ciudad de México en 1978; para más detalles sobre el significado de esta deidad dentro de la cosmología azteca y sobre el descubrimiento del relieve, ver Lourdes Cué, "Coyolxauhqui: La muerte de la diosa," *Artes de México*, no. 96 (2009): 36–41.

37. Norma Klahn, "Locating Women's Writing and Translation in the Americas in the Age of Latinamericanismo and Globalization," en Sonia E. Alvarez et al., eds., *Translocalities/Translocalidades: Feminist Politics of Translation in the Latin/a Américas* (Durham: Duke University Press Books, 2014), 39.

38. Mayer, "Feminist Art: An Effective Political Tool."

39. Ver Sonia E. Alvarez et al., eds., *Translocalities/Translocalidades*.

40. Sonia E. Alvarez, "Enacting a Translocal Feminist Politics of Translation," en Sonia E. Alvarez et al., eds., *Translocalities/Translocalidades*, 1.

41. Ana Victoria Jiménez, Karen Cordero Reiman, Nicola Coleby, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza y Ruth Albores formaban parte del colectivo. *La fiesta de xv años* es uno de los proyectos más famosos realizados por el colectivo; el proyecto consistió en una serie de intervenciones dentro de la Academia de San Carlos. Las intervenciones consistían de performances e instalaciones que examinaban el significado de la fiesta de quince años, una de las costumbres que definen la sexualidad femenina dentro del país. Para más detalles del colectivo y *La fiesta de xv años*, ver Ekaterina Álvarez Romero, ed., *Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer* (Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 64–65.

42. Mayer, *Rosa chillante*, 38.

43. Ibid.

44. Polvo de Gallina Negra, "Receta del grupo Polvo de Gallina Negra," *fem* 9, no. 33 (1984): 53.

45. Mayer, *Rosa chillante*, 39.

46. Ver Barbosa Sánchez, *Arte feminista*, 120.

47. *Madre por un día*, performance en el programa *Nuestro mundo*, con el conductor Guillermo Ochoa, Ciudad de México, 28 de agosto 1987.

48. Ibid.

49. Ibid.

50. Ver Mónica Mayer, "Maruca, la mala madre," *Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer* (blog), 11 de enero de 2016, <http://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion/item/11-maruca-la-mala-madre>.

51. *Madre por un día*.

52. Para más detalles del proyecto PMR y su relación con el arte feminista que Mayer estudió en el FSW, ver Alberto McKelligan Hernández, "Pinto mi Raya (I Draw My Line): Feminist Archival Practices in Contemporary Mexican Art," *Nierika: Revista de estudios de arte* 5, no. 10 (2016): 8–26.

53. Ver Mónica Mayer, "¡NO A LAS MATERNIDADES SECUESTRADAS!," *De archivos y redes: un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivos*, 30 de mayo de 2012. <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/47-¡no-a-las-maternidades-secuestradas.html>.

54. Ibid.



Mónica Mayer (en colaboración con/in collaboration with Yuruen Lerma, fotografía/photography; Brenda Hernández Novoa, diseño/design; y/and Edith López Ovalle, intervención a delantal/apron intervention), *Maternidades secuestradas/ Abducted Maternities*, 2012 [Cat. 8]

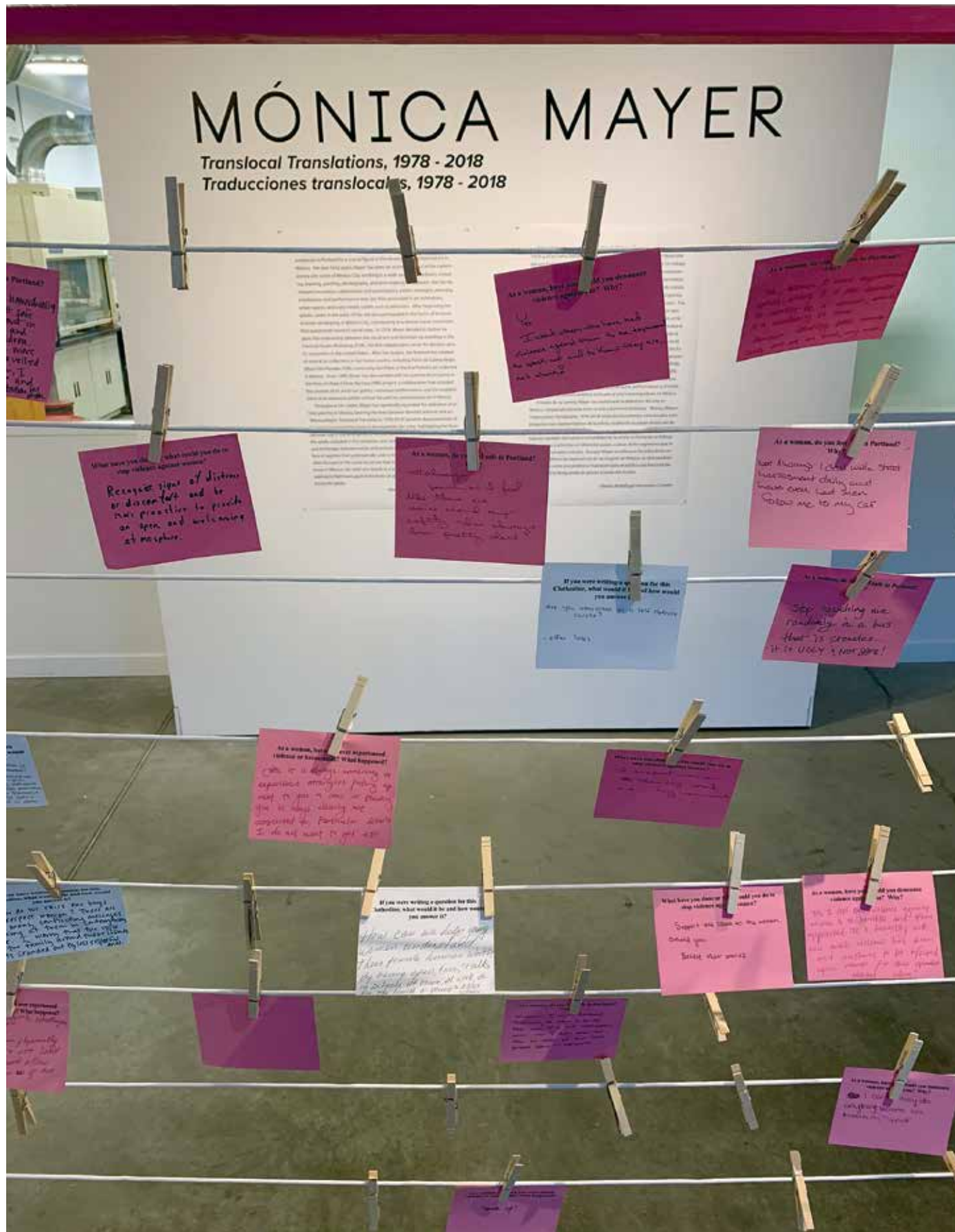
MÓNICA MAYER: TRANSLOCAL TRANSLATIONS, 1978-2018

Alberto McKelligan Hernández

This exhibition focuses on Mónica Mayer (b. Mexico City, 1954) and introduces audiences in Portland to a leading figure in the development of feminist art in Mexico. For over forty years, Mayer has been an active presence in the contemporary arts scene of Mexico City, working in a wide variety of mediums, including drawing, painting, photography, and printmaking. In addition, she has repeatedly experimented with collaborative and participatory artistic strategies, planning installations and performances that she then presented in art institutions, urban spaces, and mass media outlets such as television. After beginning her artistic career in the early 1970s, she also participated in the forms of feminist activism developing in Mexico City, contributing to a diverse social movement that questioned women's social roles. In 1978, Mayer decided to further explore the relationship between the visual arts and feminism by enrolling in the Feminist Studio Workshop (FSW), the first independent center for feminist artistic instruction in the United States. After her studies, she fostered the creation of several art collectives in her home country, including Polvo de Gallina Negra (PGN) (Black Hen Powder), commonly identified as the first feminist art collective in Mexico. Since the 1990s, Mayer has also worked with her partner Víctor Lerma in the Pinto mi Raya (PMR) (I Draw My Line) project, a collaboration that included the creation of an artist-run gallery, numerous performances, and the establishment of an extensive artistic archive focused on contemporary art in Mexico.

Throughout her career, Mayer has repeatedly expanded the definition of artistic practice in Mexico, blurring the lines between feminist activism and art. The exhibition “Mónica Mayer: Translocal Translations, 1978-2018” presents documentation of the most representative projects developed by the artist, highlighting her foundational role in the emergence of feminist art in her home country. Several of the works included in this exhibition also reveal her ability to foster dialogue and exchanges between feminist artists and activists in different countries, even in the face of different regimes that systematically seek to break these bonds. While Mayer often focuses on the social structures that shape and define women's experiences in Mexico, her work also stands as a powerful inspiration for audiences seeking to fight back against forms of gender inequality that pervade across the globe.

Mayer began her career enrolling at the Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) (National School of Fine Arts) in 1972. At the time, the school was housed within the Academy of San Carlos building located in Mexico City's historic center. She thus began her studies at a site long-associated with official forms of artistic production in Mexico, as the Academy of San Carlos was founded in 1781, serving as



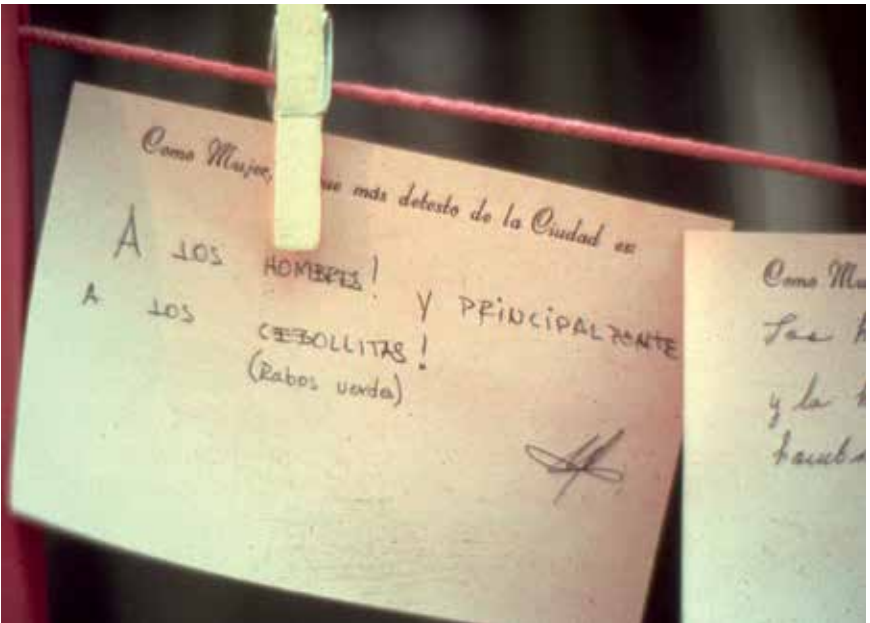
Instalación/Installation, Paragon Gallery. CF/PC: BCA

the first official art academy of the Americas.¹ Despite this traditional setting, her studies coincided with a period of intense transformation in Mexican society and the visual arts. Indeed, she began her career after a massive tragedy that continues to shape the relationship between Mexican citizens and the state: the student massacre of Tlatelolco. In the days before the opening ceremony of the summer Olympics of 1968, college and high school students had gathered at Tlatelolco plaza, demanding changes in the country's political system. Ten days before the Olympics, the Mexican army opened fire on the protestors, revealing the limitations of political expression in the country.² Still, in the years after the massacre, student groups of the 1970s continued to organize. Several artists paralleled these efforts through the creation of experimental art collectives, a phenomenon later described by art historians as *los grupos*, or the Group Movement.³ In addition, instructors at the ENAP repeatedly emphasized the relationship between the visual arts and society, a perspective that Mayer would explore throughout her career.

As described by the artist, several experiences of blunt sexism within the seemingly revolutionary spaces of the ENAP prompted her interest in feminism.⁴ For instance, after a lecture focused on women artists delivered at the school, several of her male peers stated that women would never be good artists because maternity extinguished all of their creativity.⁵ In addition, in a description of a student protest against the school's educational standards, Mayer noted the roles ascribed to women artists by the male students: "As I walked into the women's bathroom, I read an enormous sign that read 'Women, make love, support the comrades in their struggle.'"⁶

After these experiences, Mayer began participating in the forms of feminist activism developing in Mexico City in the 1970s, contributing to a multivocal and diverse movement that laid the groundwork for her subsequent artistic projects. Ana Lau, an historian, characterized the activist efforts of this period as the "new wave of Mexican feminist activism."⁷ By using this term, the scholar distinguished between the activities of the 1970s and the other forms of activism that emerged in the post-revolutionary period, though other scholars believe that feminism began even before the Mexican Revolution.⁸ More specifically, Lau interpreted feminist activism as part of the country's social changes in the aftermath of the massacre of Tlatelolco, linking the new social movement to "the explosion of new ideas within intellectual elites as well as an important strengthening of the country's left."⁹ As noted by Márgara Millán, this social movement consisted of activists who sought women's emancipation, though different individuals and groups had different perspectives on how to achieve this goal.¹⁰ In particular, Millán stressed how feminist activists fiercely debated whether they should aim to cooperate with an authoritarian Mexican state, or whether they should establish themselves as an independent movement that resisted any form of institutionalization.¹¹ Mayer joined the Coalición de Mujeres Feministas (Coalition of Feminist Women), an organization which focused on sexual violence and reproductive rights.¹² Remembering her activities during this foundational period, the artist stated: "A wonderful memory I have from those days is the demonstration we held in front of the Senators Building in December of 1977 demanding the legalization of abortion."¹³

Shortly after, in 1978 Mayer developed an innovative project that exemplifies her approach to feminist art and activism: *El tendedero* (*The Clothesline*). The piece was first presented at the Museo de Arte



Mónica Mayer, *El tendedero/The Clothesline*, 1978 [Cat. 2]

street harassment and other forms of sexual violence. Mayer collected the different postcards, presenting them at the MAM, hanging from a pink-colored frame. Several of the women visiting the exhibition took it upon themselves to write additional statements on the displayed postcards, spontaneously participating in the artistic process.¹⁵ The installation's title and overall structure alluded to traditional, domestic forms of labor, pointing towards women's traditional caretaking role in Mexican society. Mayer thus gave visual form to one of the main issues emphasized by Mexican feminist organizations of the 1970s: sexual harassment and violence.

In a later description of her clotheslines, Mayer emphasized how the installation functions as a social intervention, a project developed within the visual arts to understand the individual experiences of women. In her view, the structure produced for exhibition spaces is less im-

portant than the social relationships she activates through her efforts, "The artwork is not the clothesline itself, but the interaction that occurs when you request responses and what happens when the public gets to read them."¹⁶ The original installation thus underscored her particular vision of the role played

Moderno (MAM) (Museum of Modern Art), in Mexico City, though Mayer would create new iterations of this project throughout her career.¹⁴ In the original version of the project, Mayer distributed a number of paper postcards emblazoned with the phrase, "Como mujer lo que más detesto de la ciudad es (As a woman, what I most hate about the city is)," asking different women to complete the sentence. Most of the responses focused on



Mónica Mayer, *El tendedero/The Clothesline*, 1978 [Cat. 2]

by artists in contemporary society. Rather than producing a single object to be displayed in the museum or gallery space, Mayer emphasized her position as a mediator and collaborator with different audience members. Through the clothesline, she provided an opportunity for women to voice their experiences of harassment. The numerous responses revealed how women's individual struggles in the city were part of a widespread social problem that was far too often surrounded in silence and shame.

Mayer also explored women's personal experiences in a project developed for *Lo normal (On Normality)*, an exhibition at the Casa de la Juventud in Mexico City in 1978. For this show, she produced ten postcards with photographic images and text. In these postcards, the artist juxtaposed photographs of herself with a handwritten statement: "Quiero hacer el amor (I want to make love)." She then completed the phrase with ten different scenarios, including phrases such as "con una mujer (with a woman)," "con un violador (with a rapist)," "y que me paguen (and to get paid for it)," and "con mi padre (with my father)." Mayer stamped



Mónica Mayer, *Lo normal/On Normality*, 1978 [Cat. 1]

logical tests included in women's magazines. She later described the project as a deliberate form of satire.¹⁷ The numerous jotted lines that divide the different photographs of the artist suggest the scribbles found in a diary. In contrast, the stamped statements in capital letters resemble the bureaucratic proclamations and notices found in government documents, a jarring intrusion within the personal confessions handwritten by the artist in script. With this juxtaposition, Mayer visually represents the tension between the personal desires of women and the impositions of society. The project thereby explored the ways in which social institutions and the mass media constantly scrutinize and define acceptable forms of women's sexuality.

During this period, Mayer also began to consider the ways in which other artists aimed to establish a form of feminist art in other contexts. In 1976, she read an interview with Judy Chicago and Arlene Raven in *Artes Visuales*, a Mexican art journal. The interview detailed the experimental forms of artistic

instruction and production developed by the two artists in the United States.¹⁸ Mayer then traveled to Los Angeles, where she completed an intense two-week workshop with Chicago. She later described this experience as the moment when she became "addicted" to feminist art education.¹⁹ Shortly after, she returned to Los Angeles, officially enrolling in the Feminist Studio Workshop, the art school founded by Chicago, Raven, and Sheila de Bretteville in 1973.

At the Feminist Studio Workshops, Mayer encountered a form of artistic instruction related to the experimental feminist programs organized throughout the 1970s by Chicago and her collaborators, such as Miriam Schapiro and Faith Wilding.²⁰ In particular, the institution encouraged the use of Consciousness-Raising (C-R). As discussed by Jenni Sorkin, "C-R was a central ideology within second-wave feminism, employing lived experience as a barometer of widespread injustice toward women...C-R was a group-directed, leaderless exploration in the verbalization of individual experience."²¹ Through Consciousness-Raising sessions, students at the FSW considered how their individual experiences related to social structures that shaped women's lives. Instructors at the Feminist Studio Workshop prompted students to employ the insights from C-R sessions in their artistic projects, resulting in works of art frequently focused on subjective, bodily experiences as well as personal emotions and memories. In an interview, Mayer described her initial difficulties with the instructional methods of the FSW, as they differed from her training at the ENAP. In particular, she stressed that the focus on the feelings associated with personal experiences differed from the forms of political art developed in Mexico, as artists in her home country more explicitly focused on political and social structures.²² Still, in the same interview, Mayer reiterated the importance of the Feminist Studio Workshop for her artistic development:

The FSW was very important for me, in order to learn about these small, group workshops, to learn about the instruction of feminist art, which, to this day, I find invaluable. I find this method of instruction fantastic, and I think we've lost this idea of carrying out small group discussions. Even though I find it can be a bit maudlin, I find it incredibly useful. It is truly an important practice, a way of channeling our efforts towards democracy, to be able to talk about everything, and to listen to everything.²³

Thus, she emphasized how the insights that emerge from small group discussions are an invaluable component of feminist efforts that aim to create a more egalitarian society.

As a student at the FSW, Mayer would further consider the artistic potential of *The Clothesline*, re-deploying the project in a new geographic context. This new version of the clothesline emerged through the artist's collaboration with Suzanne Lacy. Mayer found Lacy's artistic projects particularly intriguing, as the latter artist developed projects that explored the connections between public art, activism, and feminism.²⁴ In 1979, Communitas – a group from Ocean Park, Santa Monica – asked Lacy to explore the forms of violence experienced by women in the community. Lacy thus developed *Making It Safe*, an extensive series of public interventions, including the distribution of informative pamphlets, personal defense workshops, and speak-outs on incest. The project ended with a final, public dinner with over 250 women in a park at Ocean Park.²⁵ Mayer restaged *The Clothesline* as part of *Making It Safe*. As described



Mónica Mayer, *El tendedero/The Clothesline*, 1979, Proyecto *Making It Safe* de/from the *Making it Safe* project by Suzanne Lacy, Los Angeles. [Cat. 3]

by the artist, the questions in this clothesline “revolved around the perceptions of safety and danger by women in the community of Ocean Park, including their proposals to feel safer.”²⁶ After collecting responses from women on the sidewalks of Ocean Park, the artist set up an installation at a local library.

By restaging the clothesline in this new context, Mayer introduced audiences in California to the forms of collaborative, participatory art she had deployed in Mexico City. In addition, the artist had an opportunity to consider the ways in which the specific local context informed the subjective experiences of women. Rather than assuming that the responses in Ocean Park would be identical to those in Mexico City, the artist sought to reveal the importance of geographic and cultural contexts. As a whole, the project pointed towards the possible alliances that could emerge between women in Mexico and the United States, giving visual form to the coalitions later envisioned by feminist theorist Chandra Talpade Mohanty.²⁷ This version of the project challenged understandings that would render women in different geographic regions as a “cross-culturally singular, homogeneous group with the same interests, perspectives, and goals and similar experiences.”²⁸ Mayer’s clotheslines visually manifested the distinct, but related forms of violence faced by women in Mexico City and Los Angeles.

Mayer’s ability to adapt her artistic practice to different geographic locales, however, underscored some of the Feminist Studio Workshop’s limitations. As noted by the artist in a letter written to her classmates, the institution disregarded the forms of feminist activism developing outside the United States, an omission with harrowing implications:

I’ve lived a year and a half in the United States as I study at the Feminist Studio Workshop. From the beginning of this stay I’ve noticed a huge lack of information regarding the rest of the world, both in the country at large and in the feminist movement. ... I am shocked that few women seem to know about feminist movements in Mexico, Peru, Spain, Japan and other countries, and that there is little curiosity to see what their fights, strategies, achievements and struggles are. More than anything, I feel sad thinking about everything you are missing out on.²⁹

Mayer thus strived to consider the ways in which political structures shape the experiences of different communities of women. Emphasizing that feminist efforts are not limited to the United States, Mayer also prefigured the scholarly critique later developed by Mohanty, who emphasized how feminist knowledge can function as a discursive formation that positions feminists from the First World as the only “liberated” women in the globe. In Mohanty’s view, these discursive processes served as a justification for more overt forms of imperialism, including economic and military forms of intervention.³⁰ As a way to resist these forms of colonialism, Mohanty stressed the need for feminist analyses that recognized the interconnected efforts of women across different geographic regions. Under this different framework, scholars would be able to recognize disparate forms of feminist activity emerging throughout the world.

The last project Mayer completed as part of her studies at the FSW explicitly focused on these tensions between feminist activists and artists in different locales: *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas* (*Translations: an international dialogue of women artists*) (1979). In this project, Mayer challenged the notion that women from the First World should control the agenda of feminist movements. In a letter written to her mother, Lilia Lucido, she described her desire to avoid this kind of hierarchical relationship:

I got together with Jo Goodwin, Denise Yarfitz, and Florence Rosen, and they are interested in participating. We have talked about our goals and they are 1) to establish a dialogue; 2) to start the formation of a group of Mexican feminist artists in Mexico; and 3) to take information we get on our trip about Mexican women’s art and feminism to present it here in the U.S. We are concerned that we present our information without following the oppressive patterns that taking material from the U.S. to Mexico implies, to learn to translate not just the language but our culture, and to see the points that unite us as women fighting against patriarchy.³¹

Mayer emphasized the importance of not reproducing “oppressive patterns,” a perspective that would position artists from the United States as the sole possessors of an “enlightened” model of feminism. Mayer’s project also aimed to highlight the specific material conditions faced by women in Mexico, informing her classmates about the specific economic challenges of this region of the world. The artist thus positioned herself as a mediator between different cultural groups, literally serving as a translator between distinct communities of women.

After contacting her mother, Mayer sought out other collaborators in Mexico, eventually relying on the efforts of Ana Victoria Jiménez, Yolanda Andrade, Magali Lara, Mónica Kubli, Yan María Yaoyólotl Castro, and other women.³² Mayer and her FSW peers arrived in Mexico City on December 10, 1979,

greeted by Mayer's mother. As part of the project, Mayer and her collaborators delivered a lecture at the Museo de Arte Carrillo Gil. In this presentation, the artists lectured on the forms of feminist art developed at the Feminist Studio Workshop and on the West Coast of the United States. They later visited several sites associated with feminine archetypes in Mexico, such as the Basilica of Guadalupe and the Frida Kahlo Museum. *Traducciones* also consisted of workshops outside of Mexico City. In particular, Mayer organized a multi-day retreat in Cuernavaca, entitled "Feminismo, mujer y arte (Feminism, Women, and Art)." Nancy Cárdenas, a prominent figure in the burgeoning lesbian feminist movement, shared her home for this component of *Traducciones*.³³ The pamphlet used to promote the event details the different workshops that would take place; the workshops focused on women's contributions to the visual arts.³⁴

Throughout the entirety of the project, Mayer photographed the workshops, lectures, and other associated events. She later exhibited these documents in a variety of art venues, including the Woman's Building.³⁵ In this installation, she presented manuscripts that detailed the conversations and exchanges that had taken place; the finished manuscripts contained text in Spanish and English. Mayer's installation also included different forms of media, including testimonials written by the artist, as well as a variety of art images. The cover image of Mayer's manuscript, for instance, included a relief of Coyolxauhqui, a pre-Columbian sculpture portraying a prominent female deity in Aztec culture.³⁶ In addition, the artist included a reproduction of Frida Kahlo's *My Nurse and I* (1937), juxtaposing this work with photographs from the different



Instalación/Installation, Paragon Gallery. CF/PC: KM

– but productive – forms of dialogue she had fostered among women from different geographic regions. Indeed, the juxtaposition of different forms of media, containing texts in Spanish and English, echoes the multivocal and complex dialogue fostered by the artist through this project, further emphasizing the importance of resisting monolithic understandings of women.

workshops and events linked to the *Traducciones* project. In this manner, Mayer's installation functioned as an example of the forms of writing in Latin America later theorized by Norma Klahn, serving as "a site actively marked by gender, but where questions of class, ethnicity, sexuality, nation, and generation have been inexorably present."³⁷

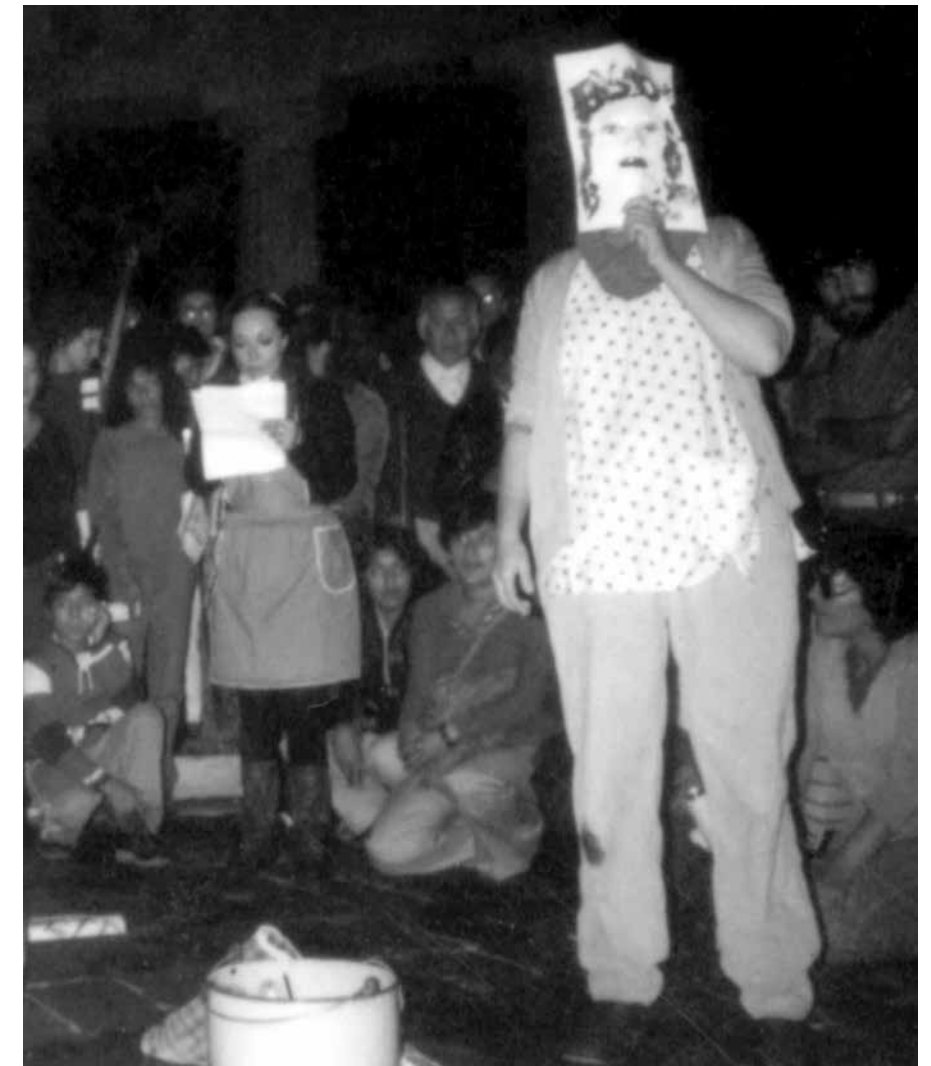
Mayer's work thus illustrated the tentative

After her studies in Los Angeles, Mayer returned to Mexico, hoping to adapt and transform the model of feminist artistic practice she encountered at the FSW to the specific artistic context of her home country. In a letter written to her instructors, she emphasized the various challenges she anticipated: "In Los Angeles I have found different models for women working together. I don't know how we will adapt this information in Mexico."³⁸ Mayer's artistic production, however,

was far from a simple adaptation of the strategies associated with the FSW. Her artistic projects bring to mind the discussion of Latin American feminists developed by Sonia E. Alvarez in *Translocalities / Translocalidades: Feminist Politics of Translation in the Latin/a Américas*.³⁹ In this text, Alvarez considered the ways in which feminist discourse traveled across the American continent, changing in relation to social structures that shaped different, but interconnected, geographic contexts. The scholar employed the metaphor of translocal translation

"to emphasize the ways these travels are politically embedded within larger questions of glo-

balization and involve exchanges across diverse localities, especially between and among women in Latin America and Latinas in the United States."⁴⁰ Mayer's work, which considered the feminist efforts of her peers in Mexico City and abroad, exemplified the processes of translation under consideration by Alvarez. Her artistic production spoke directly to audiences in Mexico City, aiming to transform the social conditions faced by Mexican women in everyday life. Still, as she fostered dialogue among feminists in Mexico and other regions of the world, Mayer's work pointed towards the possibilities of establishing feminist coalitions that transcend national borders.



Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante, Herminia Dosal y/and Mónica Mayer), *Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz/The Polvo de Gallina Negra Group's Recipe for Giving the Evil Eye to Rapists, or, Peace Means Respecting the Rights of Others' Bodies*, 1983 [Cat. 6]

In her initial efforts to adapt the forms of feminist art she had encountered at the Feminist Studio Workshop, Mayer delivered a series of feminist art workshops within the Escuela Nacional de Artes Plásticas. She also fostered the creation of several feminist art collectives. In 1983, she helped establish Tlacuilas y Retrateras (Women Scribes and Portraitists).⁴¹ In the same year, Mayer, Maris Bustamante, and Herminia Dosal founded Polvo de Gallina Negra, though Dosal left the collective shortly after its creation. Describing the name of PGN, Mayer humorously emphasized how black hen powder was believed to be a useful remedy against the *mal de ojo*, or the evil eye, in Mexican folk traditions. As women artists in Mexico, and feminist artists in particular, the members of the collective felt the need for as much protection as possible.⁴²

One of the first projects initiated by PGN was *El respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz* (*Peace Means Respecting the Rights of Others' Bodies*) (1983). The title of the piece invokes President Benito Juárez's proclamation that "peace is respecting the rights of others," a ubiquitous phrase in contemporary Mexico. Polvo de Gallina Negra's transformation of the phrase, however, emphasized how bodily violence – and particularly sexual violence – was prevalent in the country. In this project, PGN led a protest march to the Juárez monument in Mexico City. The artists of the collective distributed bags of *polvos*, or magic powders, and they read out a list of ingredients needed to give the evil eye to rapists.⁴³ The list, later published in the feminist periodical *fem*, included ingredients such as "20 kg. of the shouts and fits of women rising in anger" and "1 dash of legislators interested in the social changes demanded by women."⁴⁴ By casting a "spell" at the Juárez monument, PGN sought to produce appealing images that would counteract the sexualized images in mass media outlets. A prominent ingredient included in the magic spell was "3 dozen messages of responsible reporters that will stop producing images that promote rape." Mayer and her collaborators thus denounced the sexualized representations of women circulating in mass media, as well as the public that avidly consumed these images. As visual artists, the members of PGN sought the production and distribution of different images, encouraging audiences to develop a new understanding of gender roles in Mexican society. In addition, the project allowed for the creation of a community of women publicly denouncing sexual violence. Indeed, by casting a spell, Polvo de Gallina Negra encouraged other women to voice their frustrations against a social order that minimized and disregarded the experiences of sexual assault survivors.

After the public art event focused on sexual violence, PGN initiated an extensive project that explored women's roles in society: *¡MADRES!* (*Mothers!*) (1983-87). As humorously described by Mayer, *¡MADRES!* examined the ways in which motherhood affected artistic production, serving as an intervention that explored the seemingly separate roles of "artist" and "mother" in contemporary Mexican society: "We established *¡MADRES!* as a way to integrate life and art; the first step, therefore, was to get pregnant, to fully understand the subject. Naturally, we had the support from our husbands, who, as artists, completely understood our intentions."⁴⁵ While Mayer's description suggests a lighthearted approach, *¡MADRES!* consisted of numerous components; including a number of lectures and workshops organized by PGN, as well as the distribution of mail art missives to feminist groups and Mexican art institutions.⁴⁶

As a prominent feature of these performances, the two artists employed prosthetic pregnant bellies and other props to reveal the physical – and visually legible – consequences of maternity. Moreover, in these performances, the two artists prominently employed humor, at times coaxing male collaborators to don the prosthetic bellies and describe their physical and emotional reactions. In the television program *Nuestro mundo*, the two artists developed an extended artistic performance they later identified as *Madre por un día* (*Mother for a Day*) (1987).⁴⁷ In this performance, after helping television host Guillermo Ochoa transform into a mother with a prosthetic belly, Bustamante asked him to ignore the jeers and whistles from his television crew, explaining that these reactions were nothing more than "pure envy."⁴⁸

Throughout the *¡MADRES!* project, Mayer and Bustamante challenged idealized visions of a selfless and devout motherhood. The numerous aprons and props they employed in their lectures and in *Madre por un día* challenged the "natural" link between the female body and maternity. Prompting television host Ochoa to wear a prosthetic pregnant belly, and carry other items associated with maternity, Polvo de Gallina Negra encouraged viewers to consider the ways in which cultural practices irrevocably transform the female body into a maternal, selfless entity. Indeed, during the program, Mayer emphasized the ways in which the visual arts constructed an understanding of maternity:

In painting, up until now, motherhood has been depicted by men. The majority of works focused on maternity, for instance, show a mother and son, painted by a man. ... Maybe that's why there are so few works, for instance, of a mother and daughter.⁴⁹

Appearing in the television program of *Nuestro mundo*, Mayer and Bustamante employed humor to produce a new form of representation that countered the prevailing images of motherhood in the visual arts.

In *Madre por un día*, PGN alluded to the representations in the most powerful mass media system of contemporary Mexican society: television. As part of the performance, Mayer presented Maruca, a ventriloquist doll with a dramatic eye patch. According to the artist, the doll referenced the "bad mother" archetype, a powerful figure in the social imaginary.⁵⁰ The doll purposefully resembled the female lead in the popular 1980s *telenovela* *Cuna de lobos*, who also sported an eye patch over her face. Through this prop, Mayer and Bustamante adapted an image of maternity circulating in contemporary representational systems. Moreover, by referencing a character from a *telenovela*, they alluded to a form of cultural production with particular power in Mexico. Not surprisingly, Bustamante emphasized that PGN was interested in presenting their work in *Nuestra mundo*, as "television is now the modern art museum."⁵¹

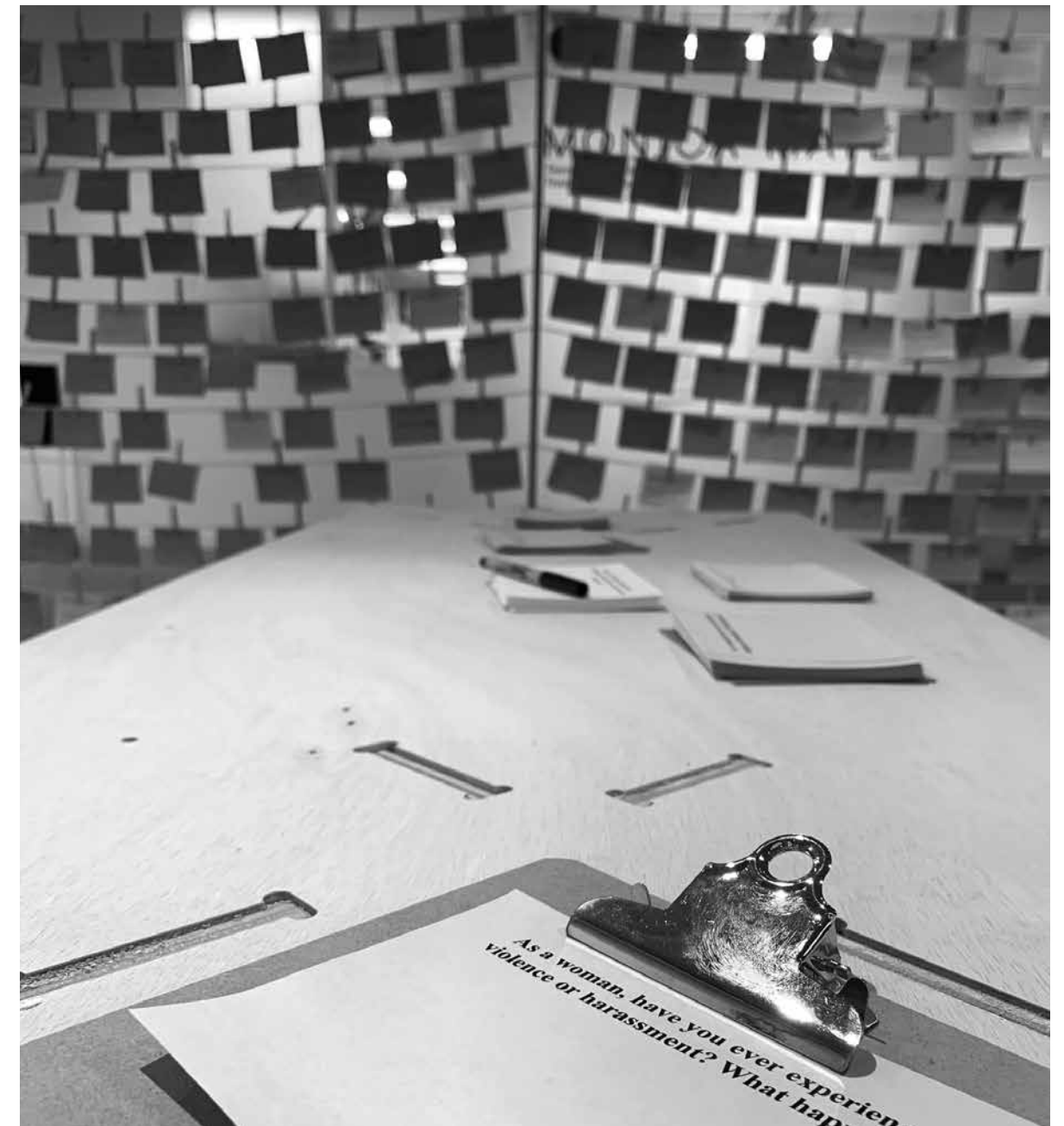
Mayer and Bustamante officially disbanded the Polvo de Gallina Negra collective in 1993. Still, Mayer continued developing artistic projects that relied on collaborative strategies, expanding the scope and agenda of feminist art in Mexico. In 1989, nine years after her studies at the Feminist Studio Workshop, Mayer began an extensive collaboration with fellow artist and husband Víctor Lerma: *Pinto mi Raya*

(PMR). Initially, Mayer and Lerma focused on the creation of an independent artistic space in Mexico City. The two artists hosted several exhibitions that relied on collaborative practices, establishing an ongoing relationship between the artists and the attending public. The two artists also began collecting an extensive array of photographs, pamphlets, posters, and other materials related to artistic production in Mexico. In particular, they sought records related to public art projects and collaborative artistic practices, including materials produced by feminist art collectives in Mexico. These practices led to the official establishment of the Pinto mi Raya archive, a collection that continues to grow to this day. Mayer and Lerma publicized the contents of their archive through newsletters, radio shows, public lectures, and workshops.⁵²

Mayer returned to explicitly feminist subject matter in the recent project *Una maternidad secuestrada es: (An Abducted Maternity is:)* (2012). As part of this endeavor, the artist originally organized the “Taller de Activismo y Arte Feminista (Feminist Activism and Art Workshop).”⁵³ Participants in this workshop began a series of discussions focused on the meaning of maternity and motherhood in Mexican society, eventually organizing a series of public actions focused on these subjects. On May 11, 2012, Mayer, Lerma, and other participants congregated at the Zócalo in Mexico City, in a public action known as *La protesta del día después (The Day After Protest)*.⁵⁴ Mayer’s collaborators held signs that highlighted the social conditions that established a form of “abducted maternity.” One of the phrases, for instance, stated: “*Que me muera en una clínica clandestina porque el gobierno o la iglesia no me dejan decidir sobre mi cuerpo* (Dying in a clandestine clinic because the government or the Church won’t let me make decisions related to my body).”

“Mónica Mayer: Translocal Translations, 1978-2018” ends with a new version of *The Clothesline* developed in relation to the artist’s first visit to Portland. Mayer produced this iteration of the project in collaboration with members of Portland Women in Art Lecture Series (PWALS), an organization founded in 2010 with the purpose of bringing feminist artists, curators, and scholars to Portland, Oregon. PWALS requested students enrolled in a course entitled “Latin American Women Artists” at Portland State University to suggest possible questions that would be relevant for a Portland version of *The Clothesline*. After reviewing the responses suggested by students, Mayer produced four specific questions that were reproduced on small pieces of pink paper: “As a woman, have you ever experienced harassment? What happened?; As a woman, do you feel safe in Portland? Why?; As a woman have you/would you denounce violence against you? Why?; What have you done or what could you do to stop violence against women?” In addition, for the first time in a clothesline, Mayer included a question printed on small pieces of white paper that explicitly prompted respondents to develop their own questions: “If you were writing a question for this *Clothesline*, what would it be and how would you answer it?” Following the instructions of the artist, Cascade Paragon Gallery collected responses around the PCC Cascade campus to produce *The Clothesline* in the exhibition. Additionally, members of PWALS collected the responses of additional clotheslines installed throughout Portland at PCC Sylvania, PCC Rock Creek, and PCC Southeast. Before the end of the exhibition, all of these responses were added to *The Clothesline* installed at the Paragon Gallery. The resulting installation thus adds to the versions of the project Mayer has completed in Mexico City, Los Angeles, Washington, D.C., Buenos Aires, and other cities around the world.

Mayer’s artistic production, extending over a period of more than forty years, serves as a powerful example of the ways in which feminist artists examine and critique the social structures that naturalize gender inequality. In her different artistic projects—including installations, public art interventions, performances, and archives—Mayer has repeatedly explored women’s social role in her home country, even as she employed artistic strategies that resonate with the works produced by feminist artists in countries such as the United States. The exhibition “Mónica Mayer: Translocal Translations, 1978-2018” provides a small glimpse of Mayer’s extensive contributions to artistic practice in her home country, even as a new generation of feminist artists and activists in Mexico and abroad develop strategies that resonate with her body of work.



Mónica Mayer (en colaboración con/in collaboration with PWALS), *El tendedero/The Clothesline*, 2018 [Cat. 9], CF/PC: DA

ENDNOTES

1. For a history of the Academy of San Carlos, see Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915* (Austin: University of Texas Press, 1962).
2. For an examination of the Tlatelolco massacre, see Elena Poniatowska, *La Noche de Tlatelolco* (Mexico City: Ediciones Era, 1971); Carlos Monsiváis and Julio Scherer García, *Parte de Guerra*, vol. I and II (Mexico City: Nuevo Siglo/ Aguilar, 1999).
3. In an essay for “De los grupos los individuos: Artistas plásticos de los grupos metropolitanos,” an exhibition at the Museo de Arte Carrillo Gil in 1985, Dominique Liqueois provided one of the first historical examinations of *los grupos*, analyzing the emergence of art collectives such as Tepito Arte Acá, Mira, Suma, Germinal, and Taller de Arte e Ideología (TAI). In her view, *los grupos* echoed earlier collective efforts in Mexico, such as the Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios and the Taller de Gráfica Popular, both founded in the post-revolutionary period. See Dominique Liqueois, *De los grupos los individuos: artistas plásticos de los grupos metropolitanos* (Mexico City: Museo de Arte Carrillo Gil, 1985). The different artists associated with *los grupos* were not unified by a single artistic strategy or a particular visual style. Still, as noted by Álvaro Vázquez Mantecón, “each of the ‘Grupos’ tended to promote collective work as an alternative to the traditional idea of the isolated artist, while at the same time searching for new audiences and spaces for exhibiting their work.” Álvaro Vázquez Mantecón, “Los Grupos: A Reconsideration,” in *The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico, 1968-1997*, ed. Olivier Debrouse and Cuauhtémoc Medina (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México; Turner, 2006), 197.
4. See Mónica Mayer, “On Life and Art as a Feminist,” *n.paradoxa online*, nos. 8-9 (2010): 47.
5. Ibid.
6. Ibid., 48.
7. See Ana Lau, “El nuevo movimiento feminista mexicano a fines del milenio,” in *Feminismo en México, ayer y hoy*, ed. Eli Bartra, Anna M. Fernández Poncela, and Ana Lau (Mexico City: Universidad Autónoma Metropolitana, 2002), 14.
8. As noted by Lau, scholars differ when discussing the emergence of feminism in Mexico, with some scholars identifying the origins of the social movement in the mid-1850s, while other scholars point towards women’s activism in the 1920s. See Lau, 14. In particular, Anna Macías stated, “the appearance of feminism in the early twentieth century was an unexpected and largely unwelcome by-product of modernization in Porfirian Mexico.” Anna Macías, *Against All Odds: The Feminist Movement in Mexico to 1940* (Westport: Greenwood Press, 1982), 17.
9. Lau, “El nuevo movimiento feminista mexicano a fines del milenio,” 15.
10. See Márgara Millán, “Traducción y política del feminismo mexicano contemporáneo,” in *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*, ed. Nora Nínive García, Márgara Millán, and Cynthia Pech (Mexico City: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007), 16–17.
11. Ibid., 21.
12. The following groups established the Coalición de Mujeres Feministas in 1976: Mujeres en Acción Solidaria, Movimiento Nacional de Mujeres, Movimiento de Liberación de la Mujer, Colectivo La Revuelta, and the Movimiento Feminista Mexicano. For an examination of these individual groups and the history behind the establishment of the Coalición de Mujeres Feministas, see Rocío González Alvarado, “El espíritu de una época,” in *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*, ed. Nora Nínive García, Márgara Millán, and Cynthia Pech (Mexico City: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007).
13. Mónica Mayer, “On Life and Art as a Feminist,” 38.
14. See *Nuevas tendencias: salón 1977-1978* (Mexico City: Museo de Arte Moderno, 1978). “Mónica Mayer: Translocal Translations, 1978-2018” presents documentation of the original clothesline developed by Mayer in 1978, as well as the version of the project developed by Mayer in Los Angeles in 1979. In addition, the exhibition includes a version of *The Clothesline* created by Mayer during her visit to Portland in 2018.
15. See Mónica Mayer, “El tendedero: breve introducción,” *De archivos y redes: un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivos*, October 19, 2015, <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-pmr/el-tendedero/item/203-el-tendedero-breve-introducción.html>.
16. Mónica Mayer, “El tendedero de la Ibero,” *De archivos y redes: un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivos*, December 16, 2015, <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-pmr/el-tendedero/item/206-el-tendedero-de-la-ibero.html>.
17. Mayer in Araceli Barbosa Sánchez, *Arte feminista en los ochenta en México: una perspectiva de género* (Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos), 84.
18. See Zora, “Zora’s Interview with and of Judy Chicago and Arlene Raven,” *Artes Visuales*. Revista del Museo de Arte Moderno, no. 9 (1976): 62–64.
19. Mónica Mayer, “Feminism and Art Education: From Loving Education to Education through Osmosis,” *n.paradoxa*, no. 26 (July 2010): 5.

20. Chicago started the first of these pedagogical experiments, the Feminist Art Program (FAP), at Fresno State College in 1970. A year later, she transferred the program to the California Institute of the Arts, which later led to the creation of the large-scale installation *Womanhouse* (1972). For a history of the Feminist Studio Workshop, see Sondra Hale and Terry Wolverton, eds., *From Site to Vision: The Woman’s Building in Contemporary Culture* (Los Angeles: Ben Maltz Gallery, Otis College of Art and Design, 2011).

21. Jenni Sorkin, “Learning from Los Angeles: Pedagogical Predecessors at the Woman’s Building,” in *Doin’ It in Public: Feminism and Art at the Woman’s Building*, ed. Meg Linton and Sue Maberry (Los Angeles: Ben Maltz Gallery, Otis College of Art and Design, 2011), 49.
22. Mónica Mayer, interview by the author, August 8, 2013, Mexico City.
23. Ibid.
24. See Mónica Mayer, *Rosa chillante: mujeres y performance en México* (Mexico City: CONACULTA-FONCA and AVJ Ediciones, 2004), 26–27.
25. See Sharon Irish, *Suzanne Lacy: Spaces Between* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), 76.
26. See Mónica Mayer, “El tendedero L.A.,” *De archivos y redes: un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivos*, November 23, 2015, <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-pmr/el-tendedero/item/204-el-tendedero-l-a.html>.
27. See Chandra Talpade Mohanty, *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2003), 46.
28. Mohanty, 110.
29. Mónica Mayer, “Letter from Mónica Mayer to Her Peers at the Feminist Studio Workshop,” 1979, Pinto mi Raya Archive, Mexico City.
30. Chandra Talpade Mohanty, “Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses,” *Feminist Review*, no. 30 (1988): 61–88.
31. Mónica Mayer, “Feminist Art: An Effective Political Tool” (master’s thesis, Goddard College, 1980).
32. See Mayer, *Rosa chillante*, 27.
33. See Mónica Mayer, “Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas,” *Si Tiene Dudas... Pregunte: Una Exposición Retrocolectiva de Mónica Mayer*, January 11, 2016, <http://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion/item/13-traducciones-un-dialogo-internacional-de-mujeres-artistas>.
34. “Promotional Material for Traducciones,” December 15, 1979, Ana Victoria Jiménez Archive, Mexico City.
35. See Mónica Mayer, “De diálogos, vida, muerte, arte y hermandad,” *De archivos y redes: un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivos*, June 2, 2013, <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-pmr/del-archivo-personal-de-pinto-mi-rama/item/95-dos-diálogos-entre-artistas-de-méxico-y-eu.html>.
36. Mexican authorities discovered the particular relief of Coyolxauhqui chosen by Mayer for *Traducciones* in 1978. For more details on the historical role of Coyolxauhqui in Aztec culture, as well as details on the particular sculpture found in Mexico City, see Lourdes Cué, “Coyolxauhqui: La muerte de la diosa,” *Artes de México*, no. 96 (2009): 36–41.
37. Norma Klahn, “Locating Women’s Writing and Translation in the Americas in the Age of Latinamericanismo and Globalization,” in Sonia E. Alvarez et al., eds., *Translocalities/Translocalidades: Feminist Politics of Translation in the Latin/a Américas* (Durham: Duke University Press Books, 2014), 39.
38. Mayer, “Feminist Art: An Effective Political Tool.”
39. See Sonia E. Alvarez et al., eds., *Translocalities/Translocalidades*.
40. Sonia E. Alvarez, “Enacting a Translocal Feminist Politics of Translation,” in Sonia E. Alvarez et al., eds., *Translocalities/Translocalidades*, 1.
41. The collective also included Ana Victoria Jiménez, Karen Cordero Reiman, Nicola Coleby, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, and Ruth Albores as members. Tlacuilas y Retrateras is best-known for *La fiesta de xv años (The Quinceañera Party)* (1983), a large-scale artistic intervention at the Academy of San Carlos. The work consisted of performances and installations focused on *quinceañera* parties, a tradition that shapes understandings of feminine propriety and sexuality in Mexico. For more on the collective and *The Quinceañera Party*, see Ekaterina Álvarez Romero, ed., *When in Doubt... Ask: A Retrocollective Exhibit of Mónica Mayer* (Mexico City: Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 64–65.
42. Mayer, *Rosa chillante*, 38.
43. Ibid.
44. Polvo de Gallina Negra, “Receta del grupo Polvo de Gallina Negra,” *fem* 9, no. 33 (1984): 53.
45. Mayer, *Rosa chillante*, 39.
46. See Barbosa Sánchez, *Arte feminista*, 120.
47. *Madre por un día*, performance in *Nuestro mundo* television show, hosted by Guillermo Ochoa, Mexico City, 1987.
48. Ibid.
49. Ibid.
50. See Mónica Mayer, “Maruca, la mala madre,” *Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer* (blog), January 11, 2016, <http://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion/item/11-maruca-la-mala-madre>.
51. *Madre por un día*.

52. For a discussion of the PMR project, and its relation to the forms of feminist art Mayer encountered at the FSW, see Alberto McKelligan Hernández, “Pinto mi Raya (I Draw My Line): Feminist Archival Practices in Contemporary Mexican Art,” *Nierika: Revista de Estudios de Arte* 5, no. 10 (December 2016): 8–26.

53. See Mónica Mayer, “¡NO A LAS MATERNIDADES SECUESTRADAS!” *De archivos y redes: un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivos*, May 30, 2012. <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/47-¡no-a-las-maternidades-secuestradas.html>.

54. Ibid.



Instalación/Installation, Paragon Gallery. CF/PC: KM

PDX EVENTOS / PDX EVENTS

**As a woman, do you feel safe in Portland?
Why?**

*yo camino mas lento cuando estoy en un grupo, y mas rapido a solas. La ciudad es espectacular, pero lleno de cosas malas a escondidas. Yo preferiria no estar sola en la ciudad de Portland.

* I walk slower when im alone, and walk quicker when im alone. If i would/could i would run. The city is spectacular but filled with dark things around the corners. hidden. I'd rather not be alone in the city of Portland.

If you were writing a question for this Clothesline, what would it be and how would you answer it?

Q: AS A WOMAN, WHAT HELPS YOU FEEL SAFE? (OR, AS A WOMAN, WHAT MAKES THE WORLD FEEL SURVIVEABLE?)

A: HAVING STRONG WOMEN AROUND ME REMINDS ME WHY I'M STILL HERE, WHY I'M THRILLED WITH MY OWN LIFE, WHY I'M OKAY.

What have you done or what could you do to stop violence against women?

-Call in my friends when they do/say things that perpetuate violence against women

-Tell my own experience as a trans non-binary person who has lived through sexual and domestic violence

What have you done or what could you do to stop violence against women? ♥

Not only have I learned the true meaning of a feminist, I now identify as one + am determined to end the silence that is pushed upon survivors of domestic violence, sexual assault, etc.

As a woman, have you ever experienced violence or harassment? What happened?

Yes. I have been sexually assaulted, groped in public, and I have also experienced police brutality.

As a woman, have you/would you denounce violence against you? Why?

As a woman, I have denounced violence against myself. When I was a young child, I was verbally and physically abused. To this day, I still experience PTSD. I think a key point in fighting against violence against women is to remember that not only are you a woman, but you are a person. You are a person that, without anyone else's comments or opinions, deserves to live a safe life. This is a fact, there is no debating this. You are not obligated to "fix" anyone. If it's putting you in danger. You, at any moment in time, can accept that you don't feel safe, and you are allowed to reach out. Women do not have to sacrifice themselves to someone who refuses to understand this.

Mónica Mayer (en colaboración con/in collaboration with PWALS), *El tendadero/The Clothesline*, 2018 [Cat. 9], CF/PC: RB

EXPOSICIÓN EN PARAGON GALLERY

“Mónica Mayer: Traducciones Translocales, 1978-2018”
7 de noviembre de 2018 – 15 de diciembre de 2018
Recorrida de la exposición con la artista, jueves, 8 de noviembre, 5:30 p.m.
Paragon Gallery, Portland Community College, Cascade Campus
815 N. Killingsworth Street, Portland, Oregon

La exposición en PCC Cascade Paragon Gallery, titulada “Mónica Mayer: Traducciones Translocales, 1978-2018” fue organizada por la directora de la galería Sandy Sampson y curada por Alberto McKelligan Hernández; la exposición es la primera retrospectiva enfocada en la obra de Mayer en Portland. Esta muestra interactiva y retrospectiva incluyó obras representativas de la extensa carrera artística de Mayer, incluyendo videos, fotografías y materiales efímeros que documentan sus performances y práctica social. La exposición también mostró uno de los tendederos activados durante la visita de Mayer a la ciudad de Portland. La artista también realizó un recorrido durante la apertura de la muestra, hablando sobre sus obras y sobre cómo los tendederos realizados en Portland se relacionan al resto de su obra.

“Esta obra [*El tendedero*] es un desafío a los límites del arte, ya que permite al público interpretar la obra, y después transformar la obra en sí.”
—German Amaya, estudiante de PCC



CF/PC: KM

EXHIBITION AT THE PARAGON GALLERY

“Mónica Mayer: Translocal Translations, 1978-2018”
November 7 – December 15, 2018
Gallery walk through with the artist, Thursday, November 8, 5:30 p.m.
Paragon Gallery, Portland Community College, Cascade Campus
815 N. Killingsworth Street, Portland, Oregon

The exhibition at the PCC Cascade Paragon Gallery titled, “Mónica Mayer: Translocal Translations, 1978-2018” organized by Gallery Director Sandy Sampson and curated by Alberto McKelligan Hernández, was the first retrospective of Mayer’s work in Portland. The interactive retrospective featured selections of Mayer’s work from the past four decades including video, photography and ephemera archiving her performance art and social practice. The show hosted one of the clotheslines activated during Mayer’s stay in Portland. The artist also gave a gallery tour at the opening, discussing her work and placing the Portland area clotheslines in the larger context of her career.

“[*The Clothesline*] pushes the boundaries of art, as it turns from a piece a viewer can interpret to one the viewer can influence themselves.”
—German Amaya, PCC student



CF/PC: BCA



CF/PC: DA

“Las exposiciones interactivas y anónimas permiten que lxs participantes expresen las palabras que serían difíciles o imposibles de expresar en persona. El saber que unx no está solx es de gran ayuda—es bueno saber que el miedo y la ira y otras emociones no son exclusivas de una persona.”
—Mandy Andersen, estudiante de PCC

“Anonymous interactive exhibits allow participants to give voice to words that they find impossible to form or may have difficulty expressing in person. It helps to know that you are not alone—that fear and anger, and a myriad of emotions in between, are not unique to one person.”
—Mandy Andersen, PCC student



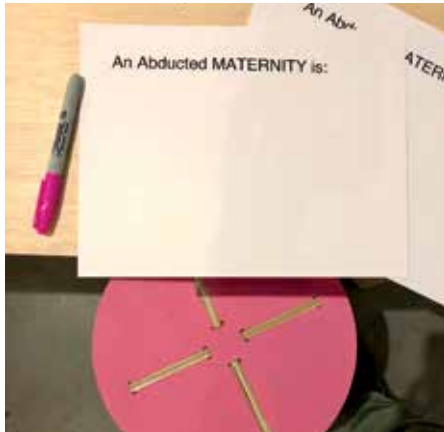
CF/PC: BCA



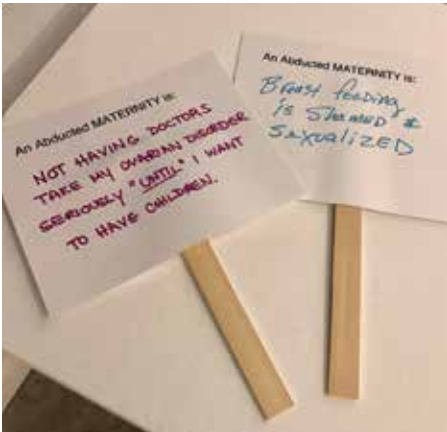
CF/PC: KM



CF/PC: DD



CF/PC: DD



CF/PC: DD



CF/PC: DD



CF/PC: DD



CF/PC: BCA



CF/PC: DD



CF/PC: DD



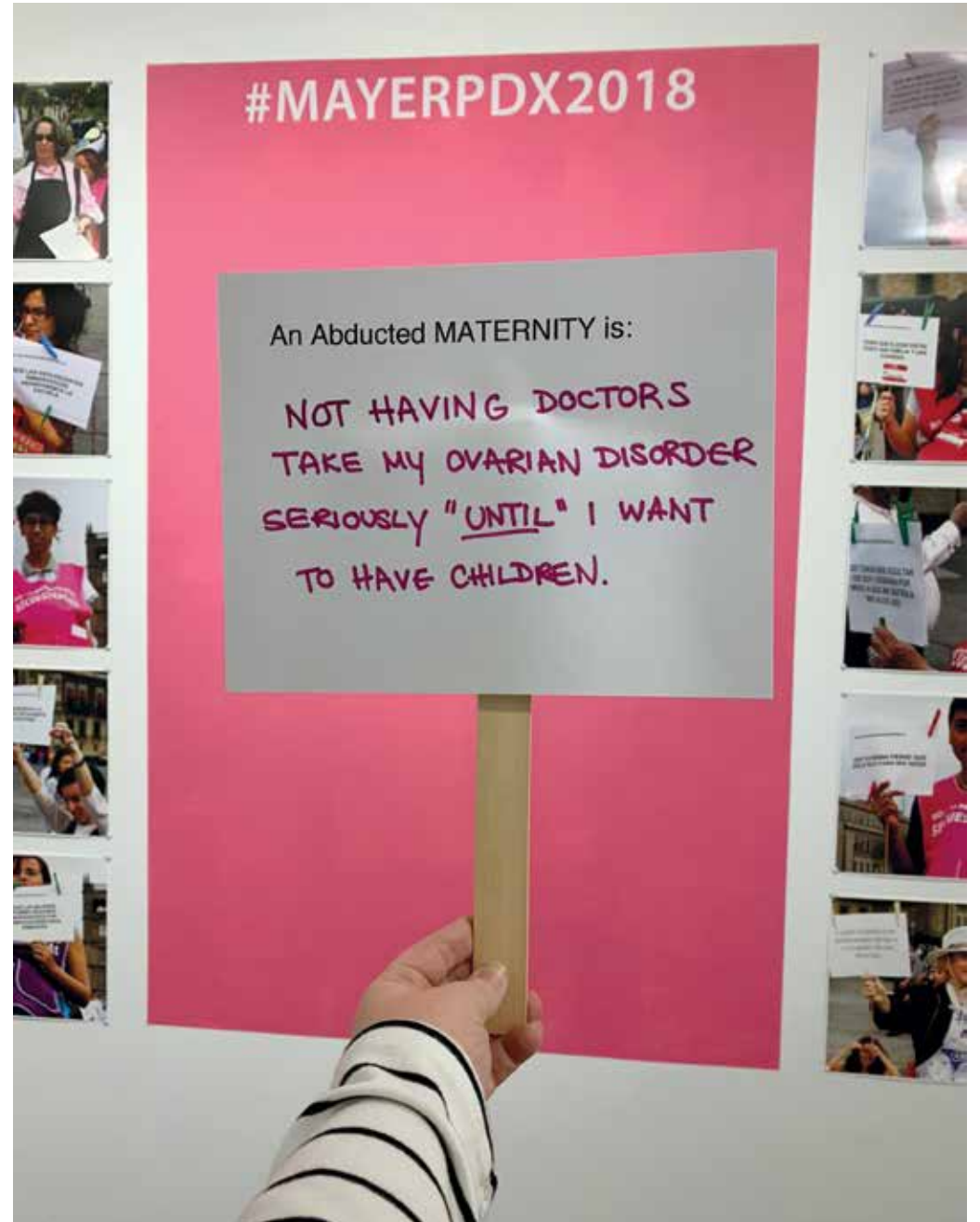
CF/PC: DD



CF/PC: RS

“Me agradaron los componentes artísticos de [*El tendedero*]; uno de los símbolos asociados con el trabajo doméstico se transformó en un sitio para sanar y fortalecer a las mujeres.”
—Jennifer Rose, estudiante de PCC

“I enjoyed the aesthetics of [*The Clothesline*]; a symbol of household labor was transformed into a place of healing and power for women.”
—Jennifer Rose, PCC student



CF/PC: BCA

CATÁLOGO / CATALOGUE

Todas las obras y los documentos, a menos que se indique lo contrario, pertenecen al Archivo Pinto mi Raya (Mónica Mayer y Víctor Lerma).

Unless indicated otherwise, all of the works and documents belong to the Pinto mi Raya Archive (Mónica Mayer and Víctor Lerma).

1. Mónica Mayer

Lo normal/On Normality, 1978

Impresión intervenida con sellos/Print with intervention by stamps

10 tarjetas/cards

65.5 × 71 cm

Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México

2. Mónica Mayer

El tendedero/The Clothesline, 1978

Exposición *Salón 77-78. Nuevas tendencias/From the exhibition Salon 77-78: New Tendencies*

Museo de Arte Moderno, Ciudad de México

Documentación de instalación participativa/Documentation of participatory installation

Medidas variables/Variable dimensions

3. Mónica Mayer

El tendedero/The Clothesline, 1979

Proyecto *Making It Safe* de/from the *Making It Safe* project by Suzanne Lacy

Los Ángeles, California

Documentación de instalación participativa/Documentation of participatory installation

Medidas variables/Variable dimensions



Instalación/Installation, Paragon Gallery. CF/PC: RS

4. Mónica Mayer (con la participación de/with participation of Yolanda Andrade, Yan Castro, Jo Goodwin, Ana Victoria Jiménez, Mónica Kubli, Magali Lara, Lilia L. de Mayer, Marcela Olabarrieta, Florence Rosen, Denise Yarfitz, Ester Zavala y/and Ana Cristina Zubillaga)

Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas/Translations: An International Dialogue of Women Artists, 1979-80

Proyecto visual/Visual project

Medidas variables/Variable dimensions

5. Mónica Mayer y/and Tonantzin Arreola, (en colaboración con/in collaboration with Ignacio Maldonado)

Traducciones: diálogo internacional de mujeres artistas/Translations: An International Dialogue of Women Artists, 2018

(video 1:16:28)

6. Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante, Herminia Dosal y/and Mónica Mayer)

Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz/The Polvo de Gallina Negra Group's Recipe for Giving the Evil Eye to Rapists, or, Peace Means Respecting the Rights of Others' Bodies, 1983

Documentación de performance/Documentation of performance

Medidas variables/Variable dimensions

7. Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y/and Mónica Mayer)

¡Madres!/Mothers!, 1983-1987

Proyecto visual/Visual project.

Madre por un día/Mother for a Day

Programa *Nuestro mundo*, 28 de agosto de 1987/*Nuestro mundo* television show, August 28, 1987

(video documental/documentary video 0:17:27)

8. Mónica Mayer (en colaboración con/in collaboration with Yuruen Lerma, fotografía/photography; Brenda Hernández Novoa, diseño/design; y/and Edith López Ovalle, intervención a delantal/apron intervention)

Maternidades secuestradas/Abducted Maternities, 2012

Instalación documental de proyecto visual/Documentary installation of visual project

Medidas variables/Variable dimensions

9. Mónica Mayer (en colaboración con/in collaboration with PWALS)

El tendedero/The Clothesline, 2018

Exposición "Mónica Mayer: Traducciones Translocales, 1978-2018"/From the exhibition "Mónica Mayer: Translocal Translations, 1978-2018," PCC Cascade Paragon Gallery, Portland, Oregon

Documentación de instalación participativa/Documentation of participatory installation

Medidas variables/Variable dimensions



Instalación/Installation, Paragon Gallery. CF/PC: DA

CONFERENCIA DE LA ARTISTA EN PORTLAND STATE UNIVERSITY

“Mónica Mayer: Traducciones Translocales, el arte feminista en el México contemporáneo”

Miércoles, 7 de noviembre de 2018, 7:00 p.m.

Lincoln Recital Hall, Portland State University

1620 SW Park Avenue, Portland, Oregon

El evento culminante del séptimo evento anual, Portland Women in Art Lecture Series (Serie de conferencias de las mujeres en el arte en Portland) fue la cautivante conferencia de Mayer en Portland State University, titulada “Mónica Mayer: Traducciones Translocales, el arte feminista en el México contemporáneo.” En esta conferencia, Mayer compartió más detalles sobre el contexto de su obra y el trabajo realizado por otras artistas feministas. Durante la plática, Mayer presentó la información con su característico sentido del humor. Aún así, su plática permitió que el público reflexionara sobre la desgarradoras experiencias de violencia y acoso que afectan a las mujeres.

“Durante la conferencia, podía escucharme a mí misma, ‘¡¡Te escucho!! ¡¡Así es!! ¡¡Te entiendo!! Me Too.’”

—Graciela Maeda, estudiante de PCC



CF/PC: BC

ARTIST LECTURE AT PORTLAND STATE UNIVERSITY

“Mónica Mayer: Translocal Translations, Feminist Art in Contemporary Mexico”

Wednesday, November 7, 2018, 7:00 p.m.

Lincoln Recital Hall, Portland State University

1620 SW Park Avenue, Portland, Oregon

The signature event of the seventh annual Portland Women in Art Lecture Series was the engaging lecture given by Mayer at Portland State University, titled “Translocal Translations, Feminist Art in Contemporary Mexico.” Throughout this talk, in which Mayer further contextualized her work and the work of other important Mexican feminist artists, Mayer used both candor and humor to disarm the audience and allow us space to consider the heartbreaking realities of violence and harassment against women.

“Throughout her lecture, I could hear my mind agreeing, ‘I hear you!! I know!!! I understand!!! Me Too.’”

—Graciela Maeda, PCC student



CF/PC: RS



CF/PC: DD



CF/PC: DD

TALLER DE ARTE FEMINISTA Y *EL TENDEDERO* DE SYLVANIA CAMPUS

Martes, 6 de noviembre de 2018, 11:00 a.m.
Women’s Resource Center, PCC Sylvania Campus
12000 SW 49th Avenue, Portland, Oregon

Después de su llegada a Portland, Mayer condujo un taller de arte feminista con estudiantes de PSU y PCC en PCC Sylvania Campus; durante el taller, lxs estudiantes realizaron una versión de *El tendedero* en el College Center de la institución. El taller fue organizado por Christine Weber, del comité de PWALS, con la ayuda de Traci Boyle-Galestiantz, la coordinadora del Women’s Resource Center. Esta versión de *El tendedero* estaba llena al final del día; la obra propició conversaciones importantes entre lxs estudiantes, profesorxs, y empleadxs que se detuvieron a observar la obra o a dialogar con la artista y lxs estudiantes que participaron en el taller.



FEMINIST ART WORKSHOP AND *THE CLOTHESLINE* AT SYLVANIA CAMPUS

Tuesday, November 6, 2018, 11:00 a.m.
Women’s Resource Center, PCC Sylvania Campus
12000 SW 49th Avenue, Portland, Oregon

Shortly after arriving in Portland, Mayer led a workshop with PSU and PCC students at the PCC Sylvania Campus, resulting in students creating a version of Mayer’s iconic *The Clothesline* in the College Center. The workshop was organized by PWALS committee member Christine Weber, with support from Women’s Resource Center Coordinator Traci Boyle-Galestiantz. This first Portland realization of *The Clothesline* was full by the end of the day and generated powerful dialogue amongst students, faculty and staff who stopped to speak with Mayer and the students working with her.



CF/PC: RS

CF/PC: KM

CF/PC: DD

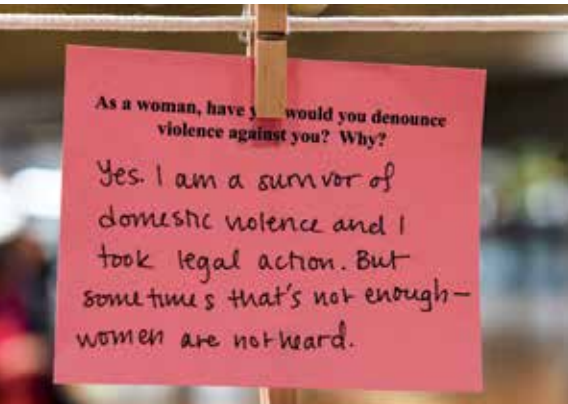
CF/PC: RS



CF/PC: RJF



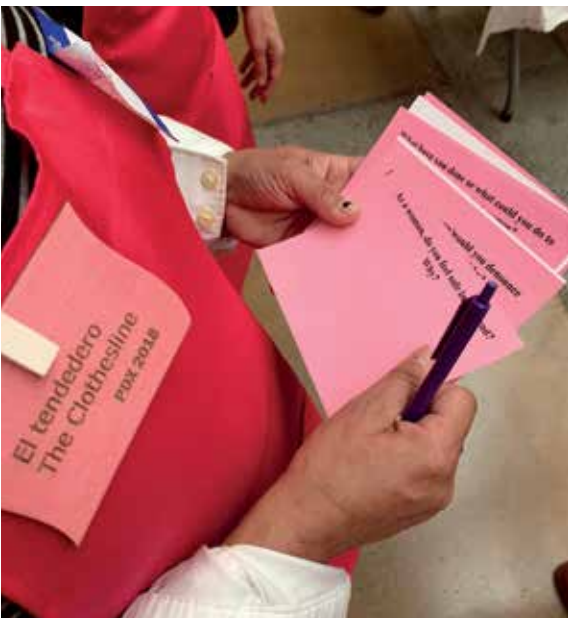
CF/PC: KM



CF/PC: RJF



CF/PC: RJF



CF/PC: BCA



CF/PC: WB

“El formar parte de *El tendedero* hizo que reflexionara en mí misma, dándome una voz.”
—Graciela Maeda, estudiante de PCC

“Taking part in *The Clothesline* installation made me step back and examine myself, giving me a voice.”
—Graciela Maeda, PCC student



CF/PC: RS



CF/PC: RS



CF/PC: RJF



CF/PC: RJF



CF/PC: KM



CF/PC: RJF



CF/PC: RS

“La reciente visita de Mónica Mayer me inspiró a buscar una comunidad a través de mi labor artística. Después de participar en el taller de arte feminista y en la reactivación de *El tendedero* con otrxs estudiantes, nos preguntamos por qué no participamos más en el activismo y arte político feminista. No teníamos excusas; decidimos que teníamos que hacer algo.”

—Alexandra Rosa Henrick, estudiante de PSU



CF/PC: BCA



CF/PC: BCA

“Mónica Mayer’s recent visit inspired me to search for community and fellowship within my artistic practices. I attended the workshop and participated in *The Clothesline* with my classmates; this led us to ask why are we not more involved in feminist political art and activism. We had no excuse, and we had to act.”

—Alexandra Rosa Henrick, PSU student



CF/PC: BCA



CF/PC: BCA

EL TENDEDERO DE ROCK CREEK CAMPUS

13-14 de noviembre de 2018
Building 3, PCC Rock Creek Campus
17705 NW Springville Road, Portland Oregon

Después de la reactivación de *El tendedero* en Sylvania Campus, PWALS organizó tendederos en los otros tres campus de PCC, incluyendo uno en la exposición de PCC Cascade Paragon Gallery. Una semana después de la visita de la artista, se realizaron tendederos en los campus Southeast y Rock Creek. Brittney Cathey-Adams, de PWALS, con el patrocinio del Women’s Resource Center de Rock Creek, organizó *El tendedero* de Rock Creek, participando en Art Rock, una celebración anual enfocada en las artes dentro de la institución académica.

“[*El tendedero*] ha ayudado a unir la voz de varias mujeres para que puedan compartir sus historias y expresar las importantes injusticias que prevalecen en nuestra sociedad.”
—Michael Lynch, estudiante de PCC



CF/PC: BCA



CF/PC: BCA

THE CLOTHESLINE AT ROCK CREEK CAMPUS

November 13-14, 2018
Building 3, PCC Rock Creek Campus
17705 NW Springville Road, Portland Oregon

After the initial reactivation of *The Clothesline* at the Sylvania Campus, PWALS helped organize clotheslines on the other three PCC campuses. The exhibition at PCC Cascade Paragon Gallery included one of these clotheslines. One week after Mayer’s visit, clotheslines were presented in the common areas at both Southeast and Rock Creek campuses. PWALS member Brittney Cathey-Adams with sponsorship from the Rock Creek Women’s Resource Center organized *The Clothesline* at Rock Creek for campus engagement during Art Rock, an annual arts celebration on campus.

“[*The Clothesline*] has facilitated many women to come together with a singular powerful voice through art to share their story and speak truth about important injustices prevalent in our society.”
—Michael Lynch, PCC student



CF/PC: BCA



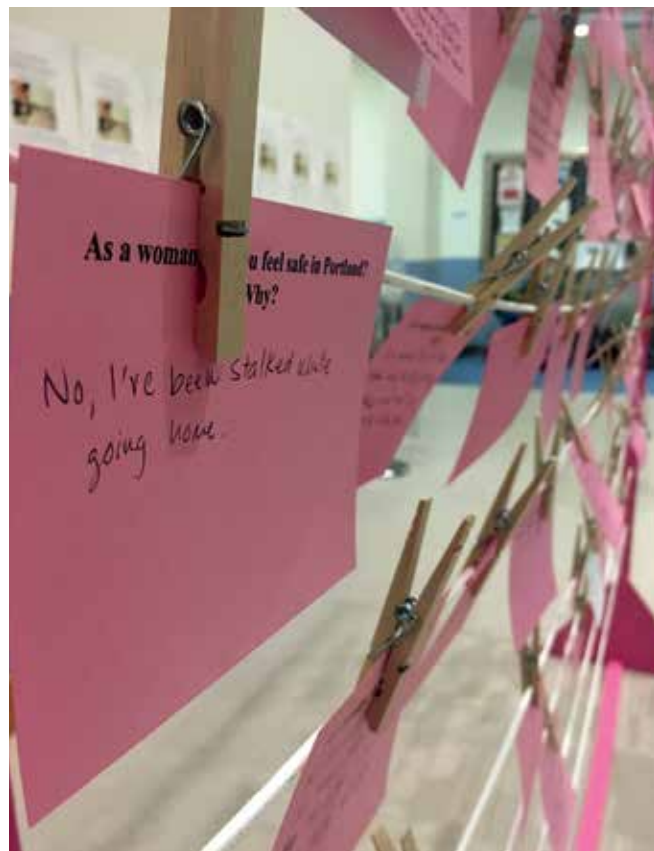
CF/PC: BCA

EL TENDEDERO DE SOUTHEAST CAMPUS

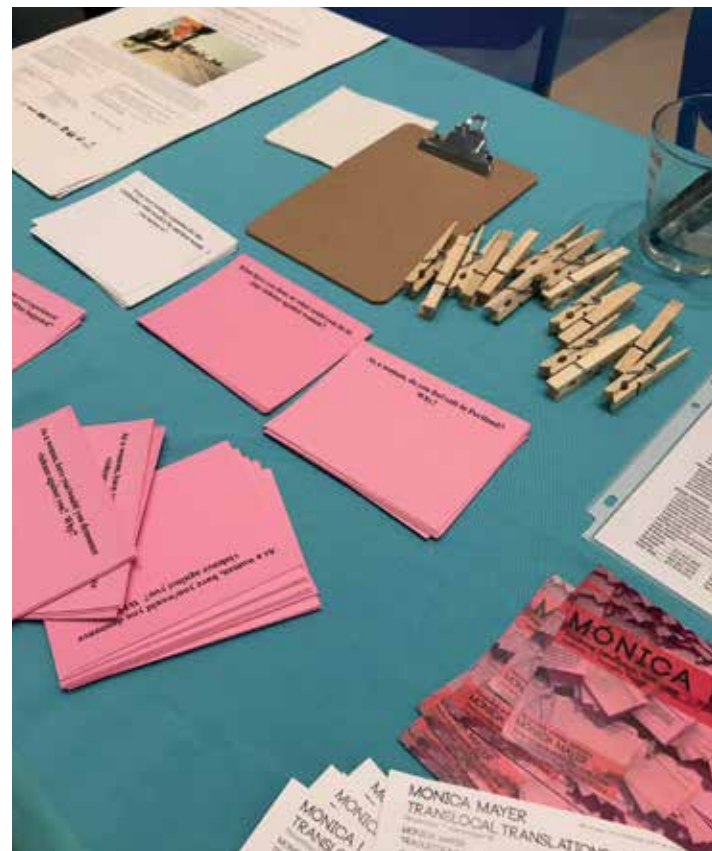
13-14 de noviembre de 2018
The Great Hall, Mt. Tabor, PCC SE Campus
2305 SE 82nd Avenue, Portland, Oregon

El tendedero de Southeast Campus fue organizado por la presidenta del comité de PWALS, Rachel Siegel, con la ayuda del Women's Resource Center de PCC Southeast y su coordinadora, Jess Amo. Lxs estudiantes y empleadxs que recibieron la tutoría de Mayer en su taller de arte feminista participaron en la reactivación de estos otros tendederos, y todas las historias y respuestas de estas instalaciones fueron recolectadas para el archivo artístico de Mayer.

“Claro, el arte puede ser un hermoso paisaje, pero también puede fomentar la expresión de diferentes experiencias. Es algo tan simple, pero con un gran impacto.”
— Fiona Graham, estudiante de PCC



CF/PC: ND



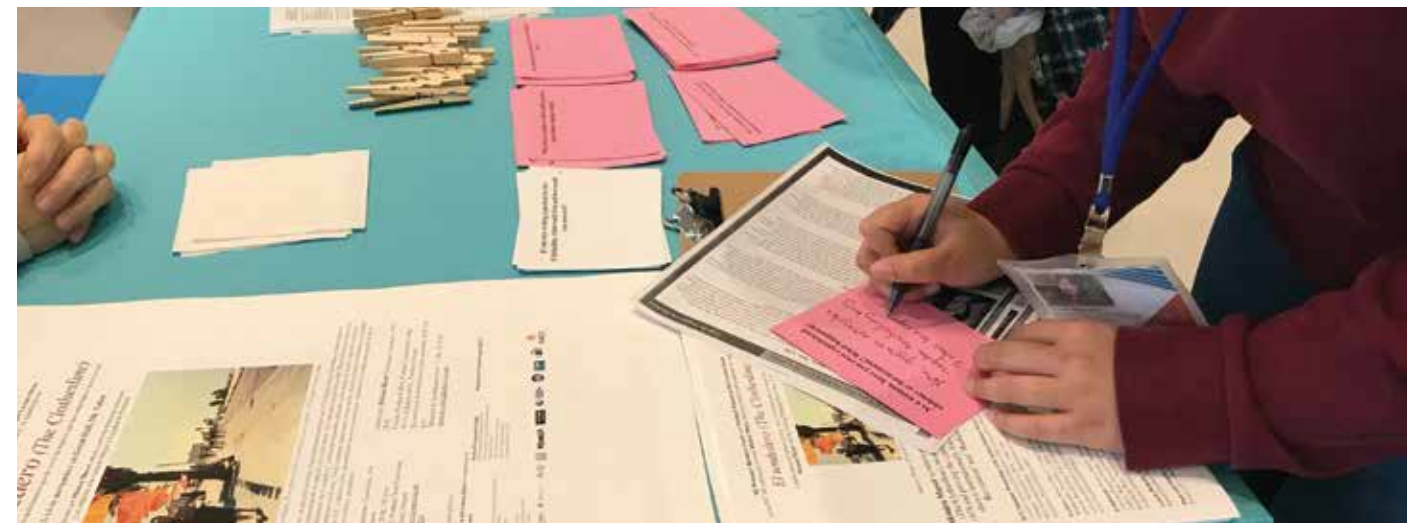
CF/PC: AB

THE CLOTHESLINE AT SOUTHEAST CAMPUS

November 13-14, 2018
The Great Hall, Mt. Tabor, PCC SE Campus
2305 SE 82nd Avenue, Portland, Oregon

The Clothesline at Southeast Campus was organized by PWALS chair Rachel Siegel and hosted by the PCC Southeast Women's Resource Center and Coordinator Jess Amo. Students and staff who were mentored by Mayer at the workshop participated in the activation of these satellite clotheslines, and all of the stories and experiences collected are being preserved to add to Mayer's ever-growing archive.

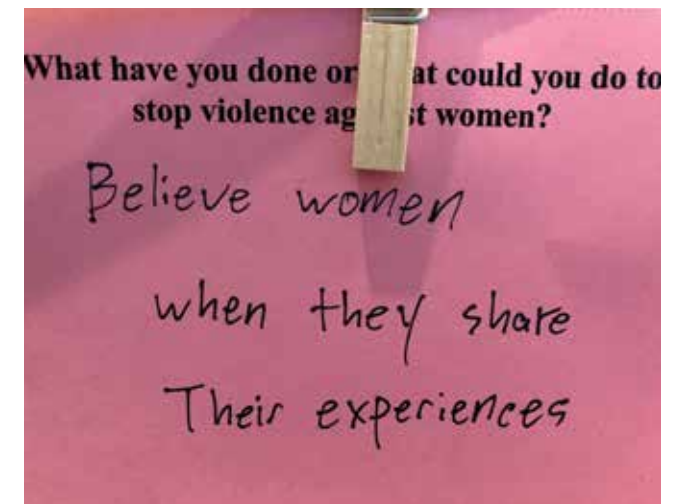
“Sure art can be a beautiful landscape painting, but it can also be letting voices be heard. It's quite simple, yet so impactful.”
— Fiona Graham, PCC student



CF/PC: JC



CF/PC: VM



CF/PC: SL

PLÁTICA DE / LECTURE BY ALBERTO McKELLIGAN HERNÁNDEZ

“Mónica Mayer: Translocalidad y el desarrollo del arte feminista en México”
“Mónica Mayer: Translocality and the Development of Feminist Art in Mexico”
Miércoles, 24 de octubre de 2018 / Wednesday October 24, 2018, 6:00 p.m.
Mt. Tabor Hall, RM 145, PCC SE Campus
2305 SE 82nd Avenue, Portland, Oregon

En preparación a la visita de Mónica Mayer, Alberto McKelligan Hernández ofreció una plática enfocada en la obra de esta importante artista, titulada “Mónica Mayer: Translocalidad y el desarrollo del arte feminista en México.” En esta plática, McKelligan Hernández contextualizó la obra de Mayer dentro de la historia del activismo político de México y los feminismos de la década de los setenta; la plática también consideró las colaboraciones que Mayer ha desarrollado con otras artistas feministas de México y los Estados Unidos.

In preparation for the visit of renowned artist Mónica Mayer, Alberto McKelligan Hernández gave a talk on Mayer’s work, titled “Mónica Mayer: Translocality and the Development of Feminist Art in Mexico.” In this talk, McKelligan Hernández located Mayer within the larger context of Mexican political activism and feminism in the 1970s, and explained her relationship and collaboration with other feminist artists in both Mexico and the United States.



CF/PC: RS

CENA PARA EL DESARROLLO PROFESIONAL DE LXS PROFESORXS

FACULTY PROFESSIONAL DEVELOPMENT DINNER

Jueves, 8 de noviembre de 2018 / Thursday, November 8, 2018, 7:00 p.m.
June Key Delta Community Center near the PCC Cascade Campus
5940 N Albina Avenue, Portland, Oregon

Además de los diferentes eventos para el público general, Mayer participó en una cena con educadorxs, artistas, e historidarorxs del arte; el evento fue organizado por Elizabeth Bilyeu del comité de PWALS, con la ayuda del June Key Delta Center. Este centro está dirigido por el Portland Alumnae Chapter de la Delta Sigma Theta Sorority, una organización nacional enfocada en el servicio social realizado por mujeres afro-americanas. En esta cena, profesorxs de PCC y PSU participaron en un diálogo con Mayer sobre la educación artística, justicia social y práctica artística.

Along with the public events, Mayer engaged with smaller groups of educators, artists and art historians at a professional development dinner organized by PWALS member Elizabeth Bilyeu and hosted at the June Key Delta Center run by the Portland Alumnae Chapter of Delta Sigma Theta Sorority, a national service-oriented sisterhood of African American women. At the dinner, PCC and PSU faculty were invited to participate in a dialogue with Mayer about arts education, social justice and studio practice.



CF/PC: KM

COMIDA RISING STARS CON MÓNICA MAYER

Viernes, 9 de noviembre de 2018, 11:00 a.m.
Building 7, PCC Rock Creek Campus
17705 NW Springville Road, Portland Oregon

La tercera comida anual Rising Stars fue organizada por Elizabeth Bilyeu del comité de PWALS, con la ayuda de la profesora de arte Petra Sairanen y el Women's Resource Center del Rock Creek campus. En este evento, diferentes líderes estudiantiles participaron en una comida y plática con la artista discutiendo temas como el liderazgo, la política, la justicia social y la historia de las mujeres en el arte.



CF/PC: BCA



CF/PC: BCA

RISING STARS LUNCHEON WITH MÓNICA MAYER

Friday, November 9, 2018, 11:00 a.m.
Building 7, PCC Rock Creek Campus
17705 NW Springville Road, Portland Oregon

At the third annual Rising Stars Luncheon, organized by PWALS committee member Elizabeth Bilyeu with support from art faculty Petra Sairanen and the Rock Creek Women's Resource Center, nominated student leaders ate lunch and participated in a dialogue with the artist about leadership, politics, social justice and the history of women in the arts.



CF/PC: BCA



CF/PC: BCA



CF/PC: BCA

“La obra de Mayer invierte el significado de los tendedores tradicionales; este símbolo de la opresión y la desigualdad social de las mujeres se transforma en un nuevo concepto. El dinamismo de la obra demuestra la capacidad del arte para transformar el entendimiento del público.”
—Michael Lynch, estudiante de PCC



CF/PC: BCA



CF/PC: BCA



CF/PC: BCA

“Mayer’s inversion of the clothesline from a symbol of oppression and unbalanced social dynamics for women embraces and transforms the concept. The dynamism of the piece is a testament to the persuasive power of art to redefine the viewer’s understanding.”
—Michael Lynch, PCC student



CF/PC: BCA

EVENTOS DEL KSMoCA (KING SCHOOL MUSEUM OF CONTEMPORARY ART)

Taller de Mónica Mayer
Jueves, 8 de noviembre de 2018, 9 a.m.

“Mónica Mayer: Abrazos/Hugs”
29 de noviembre de 2018 – 9 de marzo de 2019
4906 NE 6th Avenue, Portland, Oregon

El KSMoCA, King School Museum of Contemporary Art (Museo de Arte Contemporáneo del King School) es un museo de arte contemporáneo dentro de la escuela Martin Luther King, Jr. (preescolar-quinto grado) en el noreste de Portland. Fundado en 2014 por lxs profesores de Portland State University Lisa Jarrett y Harrell Fletcher, el proyecto establece una relación poco común entre lxs estudiantes de una escuela pública y artistas de renombre internacional. Los programas del KSMoCA son desarrollados de manera colaborativa entre la comunidad de la escuela MLK, Jr., lxs estudiantes de PSU y un equipo de artistas.

El 8 de noviembre de 2018, Mayer presentó una plática a estudiantes de la escuela MLK, Jr., detallando cómo su interés y participación dentro del performance empezó desde sus primeros años de la infancia. También explicó las conexiones entre el performance y el juego, cautivando a lxs estudiantes enseñando fotografías de algunos de sus icónicos performances. Después de la plática, Mayer colaboró con lxs estudiantes en un taller que reimaginaba uno de sus performances, *Abrazos*.

Poco después, KSMoCA presentó “Mónica Mayer: Abrazos/Hugs,” una exposición enfocada en la artista. Esta muestra incluyó imágenes y materiales efímeros relacionados a *El tendedero* y *Abrazos*. La exposición incluyó obras de arte realizadas por lxs estudiantes de la clase de quinto grado de Ms. Jessica Jones, quienes participaron en el taller con la artista.

En 2019, KSMoCA publicó *Mónica Mayer: Abrazos/Hugs*, un catálogo que documenta las colaboraciones entre Mayer y lxs estudiantes y la subsecuente exposición.



CF/PC: AMH



CF/PC: RS

KSMoCA EVENTS (KING SCHOOL MUSEUM OF CONTEMPORARY ART)

Mónica Mayer Workshop
Thursday, November 8, 2018, 9 a.m.

“Mónica Mayer: Abrazos/Hugs”
November 29, 2018 - March 9, 2019
4906 NE 6th Avenue, Portland, Oregon

KSMoCA, King School Museum of Contemporary Art, is a contemporary art museum inside of Martin Luther King, Jr. School (PreK-5th grade) in NE Portland. Founded in 2014 by Portland State University professors Lisa Jarrett and Harrell Fletcher, the project creates an unusual pairing between public school students and internationally renowned artists and their work. KSMoCA's programs are collaboratively developed with the MLK, Jr. School community, PSU students, and a team of artists.

On November 8, 2018, Mayer delivered a lecture to Martin Luther King, Jr. School students, detailing how her interest and participation in performance goes back to her early childhood years. She also explained the connections between performance art and play, capturing the attention of students by showing photographs of her iconic performances. After the lecture, Mayer collaborated with students in a hug-reinvention workshop reimagining one of her performance pieces, *Abrazos (Hugs)*.

Shortly after, KSMoCA presented “Mónica Mayer: Abrazos/Hugs,” an exhibition focused on the artist; the show included images and ephemera from Mayer's *The Clothesline* and *Hugs*. The exhibition included artwork made by students in Ms. Jessica Jones' 5th-grade class, who participated in the workshop with the artist.

In 2019, KSMoCA published *Mónica Mayer: Abrazos/Hugs*, an exhibition catalogue documenting Mayer's collaborations with the students and the resulting exhibition.



CF/PC: DD



CF/PC: DD

CRÉDITOS DE IMAGEN / IMAGE CREDITS

FOTOGRAFÍCOS / PHOTOGRAPHY

Dominic Amorin (DA), pp. 49, 56, 61
Roger Baillargeon (RB), p. 53
Anuta Bondarchuk (AB), p. 72
William Brown (WB), p. 66
Brittney Cathey-Adams (BCA), pp. 18, 27, 33, 36, 52, 55, 57, 59, 66, 69, 70, 71, 76, 77, 79
Brian Caouette (BC), p. 62
Jina Choi (JC), p. 73
Debi Dewar (DD), pp. 6, 10, 21, 56, 57, 58, 63, 65, 81
Norman Doumitt (ND), p. 72
Randahl J Finnessy (RJF), pp. 66, 68
Solmayra Limas (SL), p. 73
Kim Manchester (KM), pp. 44, 52, 54, 57, 64, 66, 68, 75
Alberto McKelligan Hernández (AMH), p. 80
Vinnie Miller (VM), p. 73
Sandy Sampson (SS) p. 82
Rachel Siegel (RS), pp. 58, 60, 63, 64, 65, 67, 68, 74, 80
Christine Weber (CW), p. 83

FOTOGRAFÍA HISTÓRICA / HISTORICAL PHOTOGRAPHY

Víctor Lerma (a menos que se indique lo contrario/unless indicated otherwise)

DISEÑO / DESIGN

Dominic Amorin (DA), p. 14
Alicia Faivre (AF), p. 2-3
Rachel Siegel (RS), p. 13



PWALS construyendo/building, *El tendedero*, Paragon Gallery, CF/PC: SS

“La reactivación [de *El tendedero* en PCC Sylvania Campus] me ayudó a entender una nueva perspectiva sobre cómo el público y sus experiencias forman parte de una narrativa colectiva. Tuve la suerte de tener una conversación con Mayer después del taller. Durante este diálogo, le preguntó a una de mis amigas por qué no nos organizábamos para fomentar el movimiento feminista, si teníamos tanto interés en estos temas. No teníamos una buena respuesta...así que enfrentamos este reto, y empezamos un colectivo de arte feminista en Portland State University, WitchBitchPDX. A través de este colectivo hemos encontrado una comunidad artística en nuestro campus que no podríamos podido imaginar de otra manera.”
—Léon Ravastus, estudiante de PSU

“Replicating [*The Clothesline* at PCC Sylvania Campus] gave me a new perspective on how individuals and their experiences can come together to form a collective narrative. I was also lucky enough to get to talk to Mayer after the workshop. In the course of our conversation, she asked me and a friend of mine, why we weren’t organizing or creating [with the goal of] furthering the feminist movement, for which we held such reverence. Having no answer...we took up the challenge...and began a campus-based feminist art collective at Portland State University: WitchBitchPDX. Through our initiative to build this collective we have found a sense of artistic community on campus which we could have never otherwise imagined.”
—Léon Ravastus, PSU student



PWALS construyendo/building, *El tendedero*, Paragon Gallery, CF/PC: CW

EL COMITÉ DE PWALS / THE PWALS COMMITTEE:

Elizabeth Bilyeu
Brittney Cathey-Adams
Kim Manchester
Alberto McKelligan Hernández
Prudence Roberts
Sandy Sampson
Rachel Siegel
Marie Sivak
Sue Taylor
Christine Weber

Miembrxs estudiantile / Student Members:

Kelsey Birsa
Debi Dewar
Sarah Fiscus

Las importantes conferencistas pasadas forman parte de nuestro consejo asesor.
Our renowned former lecturers serve as our advisory council.



