

W A L D E N G A L L E R Y

I

Verano
Summer
2019

La intimidad del dibujo

La intimidad del dibujo
The intimacy of the drawing

La voz de la escritura en Magali Lara y Mónica Mayer
The voice of the writing in Magali Lara and Mónica Mayer

M A R Í A L A U R A R O S A

“Tus manos
preparan nuestras comidas,
arreglan la ropa,
ordenan toda la casa,
y al llegar la noche,
cuando mis ojos se cierran
vencidos por el sueño,
me bendicen.

¡Qué buenas son tus manos
mamá!”

Paula Galicia Ciprés, *Mi libro de segundo año*, 1960

“Your hands
prepare our meals,
tidy up the clothes,
organize the whole house and,
at night,
when my eyes are closing
because of the sleepiness,
they bless me.

How good are your hands,
mom!”

Paula Galicia Ciprés, *My second year book*, 1960

La intimidad del dibujo

The intimacy of the drawing

La voz de la escritura en Magali Lara y Mónica Mayer

The voice of the writing in Magali Lara and Mónica Mayer

Magali Lara [Ciudad de México, 1956] y Mónica Mayer [Ciudad de México, 1954] son artistas cuyas trayectorias han compartido lugares y figuras en reiteradas oportunidades. Ambas han circulado por similares espacios de formación artística y expositiva dentro de la Ciudad de México.¹ También han participado en trabajos colectivos marcados por la horizontalidad en clave feminista, en un momento –el de los años setenta y ochenta del pasado siglo veinte– en que Los Grupos, con liderazgos masculinos, eran prácticas de disrupción vanguardista para el arte mexicano.² ^A

Asimismo, han vivido la experiencia de ser artistas en una época en que la efervescencia de los movimientos feministas de los años setenta comenzaba a cuestionar al sistema del arte y sus exclusiones. Es así que se han involucrado, con su pluma y con sus obras, en la reivindicación de las artistas mexicanas desde temprano, ya sea organizando números especiales en revistas como *Fem* –pionera en

Magali Lara [Mexico City, 1956] and Mónica Mayer [Mexico City, 1954] are two artists whose careers have shared places and forms in many occasions. Both of them have participated in similar artistic education places, as well as exhibition spaces, in Mexico City.¹ They have also been part of collective works marked by horizontal feminist practices, at a time in which The Groups –during the seventies and eighties of the twentieth century– with male leading positions, were avant-garde disruptive practices for Mexican art.² ^A

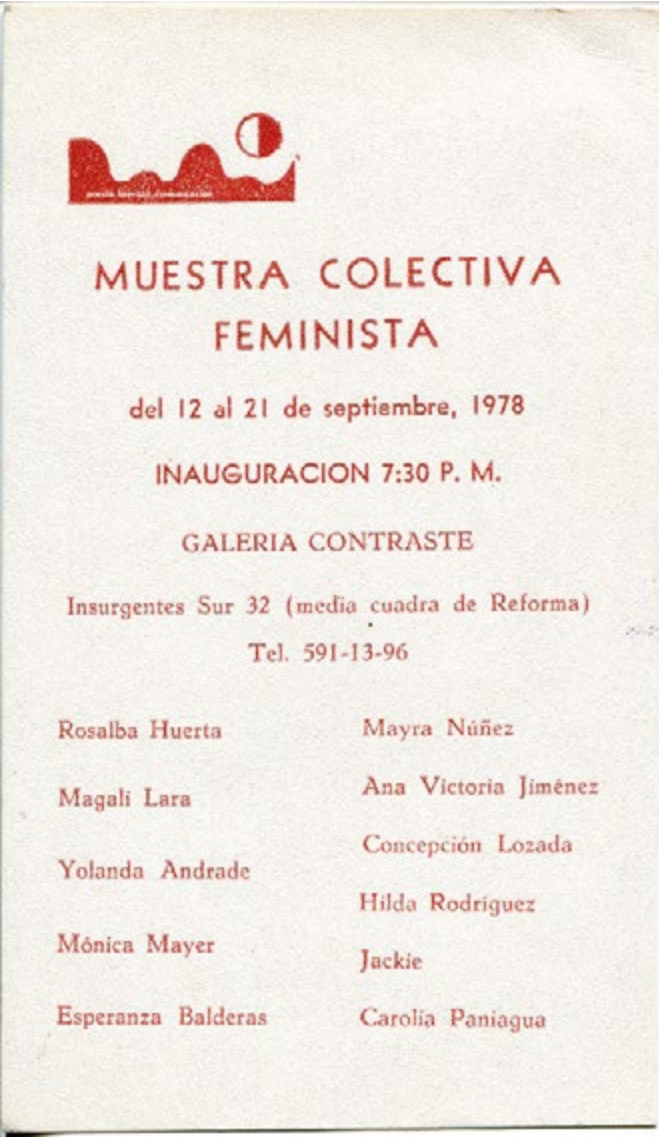
In addition, they have lived the experience of being artists during a period in which the effervescence of feminist movements of the sixties started to question the art system and its exclusions. It is within this frame that, with their pens and artworks, both of them became involved quite early in the vindication of Mexican female artists, by publishing special issues for magazines like Fem –a pioneer publication in Latin America specialized on feminist

2. Me refiero a Los Grupos o a La Generación de los Grupos, fenómeno artístico mexicano surgido luego de la masacre de Tlatelolco. Se extendió durante los años setenta y los primeros ochenta. Son colectivos de artistas que, desde el arte conceptual, desarrollaron propuestas multidisciplinarias, experimentales –y en muchos casos activistas–, con el propósito de desinstitucionalizar al arte. Magali Lara participó del grupo *Março* [1979] junto a Alejandro Olmedo, Gilda Castillo, Manuel Marín, Mauricio Guerrero y Sebastián; dicho grupo reflexionó sobre las posibilidades del espacio público, emplazando obras en calles, pisos y/o postes de la Ciudad de México, promoviendo la interacción entre las/os transeúntes con el objeto artístico, eliminando la marca de autoría de las piezas, llevando al extremo la ecuación: arte igual vida.

1. Quiero destacar la participación de Lara y Mayer en la *Muestra Colectiva Feminista* que se realizó del 12 al 28 de septiembre de 1978 en la Galería Contraste de la Ciudad de México. Hasta el momento, esta exposición es la primera en Latinoamérica que lleva en su título la declaración feminista.

1. I would like to point out that Lara and Mayer participated of the exhibition *Muestra Colectiva Feminista*, which took place from September 12 to September 28 of 1978 at the Galería Contraste in Mexico City. Up until this moment, this show is the first one in Latin America that carries the feminist statement in its title.

2. I'm referring to The Groups, or The Groups' Generation, a Mexican artistic phenomenon born after Tlatelolco's massacre. It took place during the seventies and the first years of the eighties. These are groups of artists that, by working with conceptual art, develop multidisciplinary, experimental and, at times, activist proposals, aiming to deinstitutionalize art. Magali Lara is part of group *Março* [1979], with Alejandro Olmedo, Gilda Castillo, Manuel Marín, Mauricio Guerrero and Sebastián. *Março* reflects on the possibilities of public space by displaying artworks on the streets, sidewalks and lampposts of Mexico City, and promoting the interaction between pedestrians and the artistic objects, erasing the authorship of the works and pushing to the limit the equation 'art equals life'.



A. Muestra Colectiva Feminista, Galería Contraste. 1978, Ciudad de México

Latinoamérica para la difusión de las luchas feministas— y *Debate feminista*, o curando y participando en exposiciones que crearon una genealogía de la visibilidad. De igual manera, han abordado en muchas de sus creaciones la cuestión de la sexualidad y el erotismo, valiéndoles la censura de la época. Tales audacias no son menores a la hora de analizar sus piezas en relación con los contextos en las que fueron creadas, dado que forman parte, como señala Araceli Barbosa, de los “[...] antecedentes de un arte contemporáneo de mujeres en México, sin autocensura” [Barbosa, 2008: 51].^B

Esta osadía feminista las ha llevado a abordar críticamente la cuestión de la domesticidad en varias series, desde diferentes enfoques. Me detendré en analizar las obras que integran *Infancia y eso* de Magali Lara y *Diario de las violencias cotidianas* de Mónica Mayer, atendiendo al contexto histórico que vivieron las mujeres mexicanas de entonces y a la crisis de la domesticidad femenina que vive la generación de la que forman parte las artistas, la cual atraviesa a los trabajos en cuestión. En relación con lo artístico, me centraré en la influencia que sobre las piezas tienen el lenguaje escrito y visual de los cuadernos y libros de textos escolares de los años sesenta, los que, a mi entender, aportan la inspiración de toda una iconografía crítica de la domesticidad femenina, a la que se suma la posición feminista de ambas artistas.



B. Número de la revista *Fem* organizada por Mónica Mayer, con diseño de tapa de Magali Lara. v. 9, n. 33, abril-mayo 1984. México. / Magazine *Fem* organized by Mónica Mayer, with cover design by Magali Lara. v. 9, n. 33, April-May 1984. Mexico.

struggles— and Debate feminista, or by curating and being part of exhibitions that crafted a genealogy of visibility. In the same way, in many of their works they have approached sexuality and eroticism as topics, causing them to be censored at that time. Such boldness cannot be disregarded when we analyze their artworks in relation to the contexts in which they were created, since they are part of, as Araceli Barbosa states, “[...] the beginnings of a female contemporary art scene in Mexico, without self-censorship” [Barbosa, 2008: 51].^B

This feminist boldness has taken them to critically address the domesticity matter in many series, from different approaches. I will now analyze Magali Lara’s Infancia y eso works, as well as Diario de las violencias cotidianas, by Mónica Mayer, paying special attention to the historical context in which the Mexican women lived back then, and also to the feminine domesticity crisis that the artists’ generation went through, both elements that affect these artworks. Regarding the artistic matters, I will focus on the influence that the visual and written language has on the works, which comes from notebooks and school textbooks from the sixties; according to my opinion, these materials contribute with a whole critical iconography of feminine domesticity, which is enriched with the feminist position of both artists.

Fricciones entre la mujer doméstica y la liberada de los sesenta y setenta

Frictions between the domestic woman and the liberated woman during the sixties and seventies

Hacia los años sesenta del pasado siglo veinte, el modelo de domesticidad comienza a resquebrajarse lentamente en Occidente, llevando a un proceso de profundas transformaciones de la vida cotidiana, que impacta sobre la década siguiente. Varias situaciones lo motivan: las mujeres demandan independencia económica, reclaman realizarse fuera del hogar, comienzan a hablar de su deseo sexual y a emplear métodos anticonceptivos para gozar de la sexualidad al margen de lo reproductivo, todo ello impacta en el modelo de familia nuclear y conforma una ‘tipo’ femenino que recibe el nombre de ‘mujer liberada’. Estos cambios, que se dan a nivel global, se sienten con especial intensidad en los principales centros urbanos latinoamericanos, particularmente en sus clases medias. Asimismo, la institución familiar y el matrimonio son vistos como referentes del orden patriarcal por el feminismo radical de entonces. Ambos deben superarse proponiendo un “[...] código moral único y permisivo basado en la libertad sexual” [Millet, 1975: 82]. Para la estadounidense Kate Millet, cuyo libro *Política sexual* es traducido por primera vez al castellano en México —sólo cinco años después de su edición inglesa—, el verdadero cambio de la esfera privada llegará cuando podamos encontrar otros modos de vinculación fuera del orden familiar heteronormativo, dado que éste constituye la célula reproductiva del patriarcado.

En el caso particular mexicano, los años sesenta y setenta ahondan en una serie de cambios sociales y culturales que impulsan una nueva idea de modernización. Todo ello se lleva a cabo en un clima de agitación política, efervescencia juvenil y crisis del modelo económico. Como señala Karina Felitti: “Algunas de estas transformaciones generaron ansiedades sociales y pánicos morales, como el aumento de los divorcios, el trabajo femenino asalariado, los nuevos lugares de diversión y el sistema de citas lejos del control parental, incluso la llegada

*Towards the sixties of the last century, the domesticity model starts to slowly crumble in the West, originating a process of deep transformations for the everyday life, which has a significant impact on the next decade. Many situations cause this change: women claim for economic independence, demand to be able to fulfill themselves outside the domestic context, start to speak about their sexual desire, and use contraception in order to enjoy their sexuality beyond the reproductive realm; all of these actions have repercussions on the nuclear family model and shape a feminine ‘type’ which is commonly known as ‘liberated woman’. These changes, which occur globally, are perceived with a special intensity in the main Latin American urban centers, particularly among the middle classes. Moreover, the radical feminism of those days regards the family institution and marriage as landmarks of the patriarchal order. Both of them have to be overcome by proposing a “[...] unique and permissive moral code based on sexual freedom” [Millet, 1975: 82]. For the American thinker Kate Millet, whose book *Sexual Politics* was translated into Spanish for the first time in Mexico —only five years after the appearance of its first edition, in English—, the real change in the private sphere will take place once we can find other ways of relating to each other outside of the heteronormative family order, since it constitutes the reproductive cell of patriarchy.*

As for the Mexican case, the sixties and seventies delve into a series of social and cultural changes that encourage a new idea on modernization. All of this occurs with an undergoing political turmoil, the effervescence of the youth and the crisis of the economic model. As Karina Felitti remarks: “Some of these transformations generated social anxieties and moral panics, like an increase on the divorce rate, the paid work done by women, the new entertainment places and a dating system away from parental control; even the arrival of the hippie movement to Mexican lands, a phenomenon that was regarded as a foreign ‘invasion’ with all-negative con-

al recordar sus años universitarios: “[...] habiendo cerrado San Carlos [Escuela Nacional de Artes Plásticas] como parte de un importante movimiento estudiantil que llevó a un cambio curricular completo (eran los setenta, la generación de Los Grupos estaba naciendo, cargábamos el 68 auestas y no existían ni Internet ni el Sida), me tocó encontrarme un letrero en el baño de mujeres que decía: ‘Compañeras, haced el amor, apoyad a los compañeros en sus luchas’. De un brochazo nos habían borrado nuestra participación en el movimiento, por no mencionar las luchas que las jóvenes emprendíamos en ese momento para apropiarnos de nuestra sexualidad y pretendían que nuestra vida se limitara a mantenerles las camas calientes y los pinceles limpios a los compañeritos” [Mayer, 1998: s/p]. A su vez, Magali Lara expresa: “Muchas de mis compañeras de generación, al estar experimentando con relaciones sexuales casuales, donde el deseo o la pasión no venían coronados con el matrimonio o con una relación estable, y que implicaban dificultades que no se enseñaban en casa, ni siquiera podían nombrarse, tuvieron episodios depresivos serios que las hicieron alejarse del mundo del arte. De mi grupo, sólo tres continuamos trabajando, pero cada una tuvo que romper, en distintos grados y de diferentes maneras, con un tabú familiar. Pero no sé si este momento de ruptura llevó una implicación ideológica [de los movimientos feministas mexicanos] específica en el trabajo de cada una, pero es probable que sea el eje de la obsesión creativa” [Lara, 2007: 418].

El accionar de grupos feministas mexicanos a partir de los años sesenta –los que abren a las luchas de la llamada segunda ola del movimiento de mujeres–, sumado a que México es elegida por la ONU para ser sede de la celebración del Año Internacional de la Mujer en 1975 –hecho que lleva a la realización de un simposio en el Museo de Arte Moderno coordinado por Carla Stellweg–,⁵ son factores que están en la raíz del interés por parte de las artistas mexicanas en llevar al campo artístico, problemáticas feministas. En un contexto de fuertes cambios, los años setenta serán testigos del desarrollo del arte feminista mexicano, en el que participan activamente Magali Lara y Mónica Mayer.

we carried the 68 memories on our backs and neither the Internet or AIDS were a thing), I came face to face with a sign in the ladies room that said: ‘Comrades, make love, support your partners in their struggles’. In a single stroke they had erased our participation in the movement, not to mention the struggles that young women carried out back then in order to reappropriate our sexuality, and they pretended to constrain our lives to keep our companions’ beds warm and their brushes clean” [Mayer, 1998: n/p]. In this regard, Magali Lara states: “While experimenting with casual sexual relations –where desire or passion weren’t conditioned by marriage or a stable relationship, but involved many difficulties that weren’t taught at home–, many of my generation classmates couldn’t even name themselves, they experienced severe depressive episodes that pushed them aside of the art world. From my group of friends, only three of us kept on working, but we all had to break to some degree and in different ways with familiar taboos. I’m not sure if this turning point had a specific ideological implication [concerning Mexican feminist movements] in the work of each one of us, but it is quite possible that it became the axis of our creative obsession” [Lara, 2007: 418].

The way in which Mexican feminist groups started to work in the sixties –which set the beginning of the struggles of what has been called the second wave of the women’s movement–, plus the fact that Mexico was chosen by the UN to host the celebrations of the International Women’s Year, in 1975 –a circumstance that enables the execution of a symposium coordinated by Carla Stellweg at the Museum of Modern Art–⁵ were crucial factors for enabling the interest of Mexican female artists to work with feminist issues within the artistic field. In the middle of this turbulent context, the seventies will witness the development of Mexican feminist art, in which Magali Lara and Mónica Mayer participate actively.

...me tocó encontrarme un letrero en el baño de mujeres que decía: ‘Compañeras, haced el amor, apoyad a los compañeros en sus luchas’. De un brochazo nos habían borrado...
...I came face to face with a sign in the ladies room that said: ‘Comrades, make love, support your partners in their struggles’. In a single stroke they had erased us...

5. Las discusiones llevadas a cabo en dicho simposio, se publican en la revista *Artes visuales* del museo y es editado por la misma Stellweg.

5. *The discussions held during the symposium were published in the Artes visuales magazine, edited by Stellweg herself.*

6. En relación con la violencia y la violación en México durante este período, ver: *Fem*, v. I, n. 4, julio-septiembre 1977, México.

7. En diálogo con Ana Victoria Jiménez, 27 de abril 2016, Ciudad de México.

8. Para un desarrollo de los grupos feministas mexicanos de los años setenta, ver: “Grupos feministas en México”, *Fem*, México, v. II, n. 5, octubre-diciembre 1977, pp. 27-30.

6. *On violence and rape in Mexico during that period, see: Fem*, v. I, n. 4, July-September 1977. Mexico.

7. Interview with Ana Victoria Jiménez, Mexico City, April 27 2016.

8. For further information on the development of Mexican feminist groups of the seventies, see: “Grupos feministas en México”, *Fem*, v. II, n. 5, October-December 1977, Mexico. pp. 27-30.



F.
Magali Lara
Infancia
De la serie Infancia y eso
1980
Tinta china, acuarela y fotografía sobre papel de algodón
56.5 X 75.5 centímetros

F.
Magali Lara
Childhood
From the series Childhood and that
1980
Chinese ink, watercolor and photography on cotton paper
22 x 29 1/2 inches

cación y la formación/represión. Su retrato fotográfico de pequeña, con una gran estrella roja sobre la frente, puede aludir a la escuela marxista en la que cursa la preparatoria, así recuerda: “[...] y aunque me gustaba la cosa de la política, de alguna manera sí sentía que las consignas de la izquierda se parecían a las de la religión católica: o eres bueno o eres malo. Muy dogmáticas las cosas” [Lara, 2019]. La Magali chiquita está rodeada por bocas sensuales que tensan su candorosa imagen. La niña convive con otra fotografía de su futuro, la de su perfil siendo jovencita. Esa imagen carece de boca ya que está recortada. En un extremo de la pieza vemos fragmentos fotográficos de su rostro: ojos, boca, cara, cortados a tirones, como desgarrados por la mitad. Más abajo, sólo su mirada es fotografiada. Una flecha la señala, indicando: ‘el narrador’. Es la joven quien mira hacia su pasado, intentando comprender el presente. Sin embargo, las bocas que rodean a la niña se vuelven manchas eróticas en la mujer joven, los labios se expanden, son ambiguos, se deforman, se mezclan en colores, se cargan de erotismo. “El placer no dejaba de ser una batalla con sus tintes políticos, pero la guerra era en casa, en el mundo doméstico” [Lara, 2007: 418]. Aparecen los conflictos expresados en un cuadro/diagrama que recuerda a las explicaciones de las maestras en el pizarrón de la escuela. Entre los mandatos allí escritos, uno en particular

dogmatic” [Lara, 2019]. Little Magali is surrounded by sensual mouths that apply some pressure to her naive image. The girl shares space with another photograph of her future: a young girl from the side. This image has no mouth since it was cropped. At one end of the piece we see photographic fragments of her face: eyes, mouth, face, cut to pieces as if torn in half. Below, only her gaze is photographed. There is an arrow pointing at it, indicating “the narrator”. It is the young woman who looks at her past, trying to understand the present. However, the mouths that surround the girl become erotic spots in the young woman: the lips expand, are ambiguous, change shape, mix in colors and are charged with eroticism. “The pleasure did not stop being a battle with its political overtones, but the war was fought at home, in the domestic world” [Lara, 2007: 418]. The expressed conflicts appear in a box/diagram that resembles the explanations of teachers on the school board. Among the mandates written there, one in particular sows uncertainty: ‘not knowing what they want one to know’. It is perhaps one of the childhood’s secrets that hides the conflicts of adulthood, the silence, trying to guess of what others have in mind and not only there. “The worst kept secret is the body. The body says everything, all the time, and one thinks not. Then, you can say: I’m crying, I suffer a lot... but there is one thing that the others see in you that you never see. And I think that is the part that interests me the most of this confessional format, so to speak” [Lara, 2019].



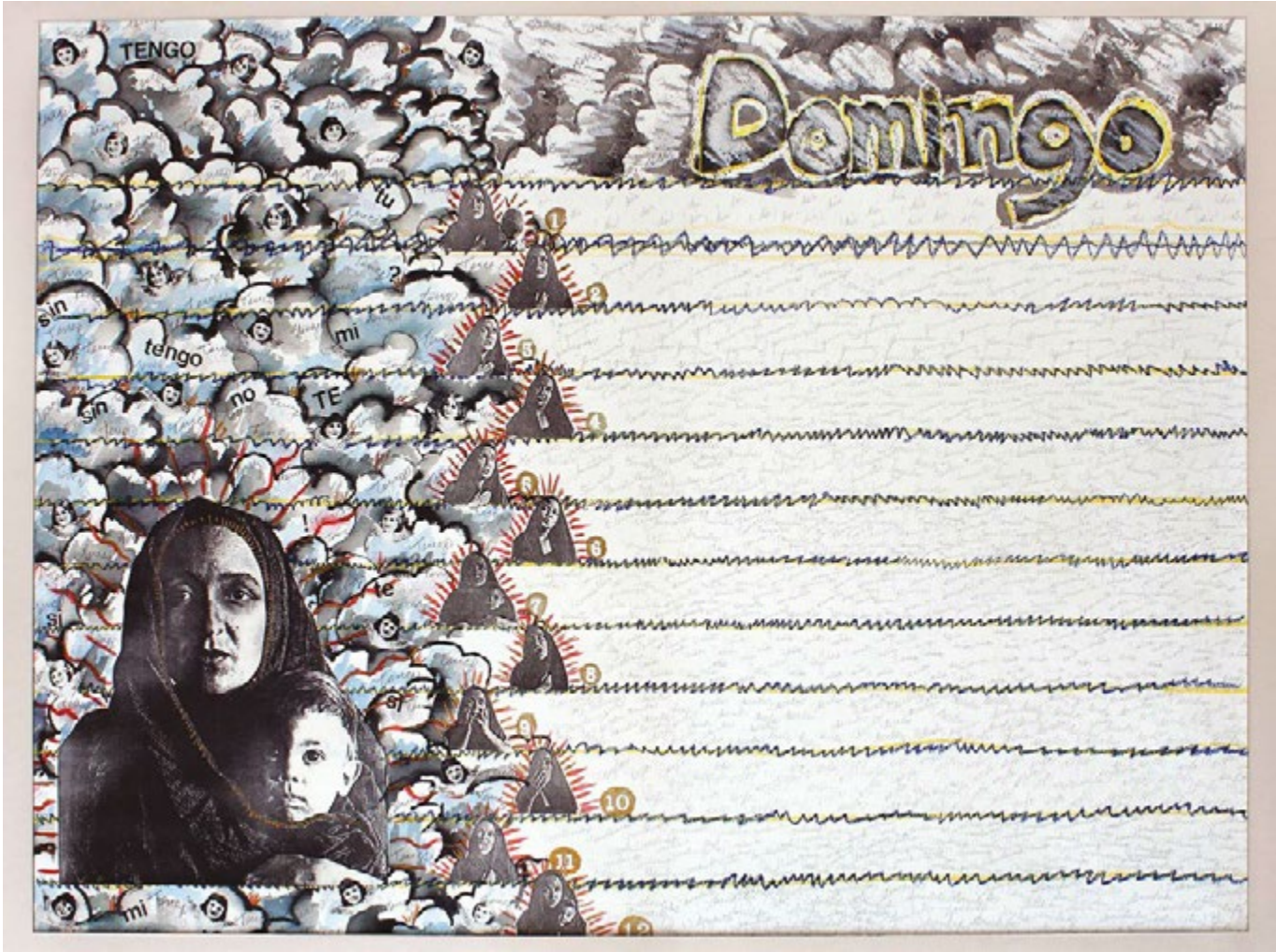
G.
Magali Lara
Soledad no es y luego cambia
De la serie Infancia y eso
1980
Tinta china, acuarela y fotografía sobre papel de algodón
56.5 X 75.5 centímetros

G.
Magali Lara
Loneliness is not and then it changes
From the series Childhood and that
1980
Chinese ink, watercolor and photography on cotton paper
22 x 29 1/2 inches

siembra la incertidumbre: ‘no saber lo que quieren que uno sepa’. Quizás sea uno de los secretos de la infancia que esconde los conflictos de la adultez, el silencio, el adivinar lo que los demás tienen en sus cabezas y no sólo allí. “El secreto peor guardado es el cuerpo. El cuerpo dice todo, lo dice todo el tiempo y uno cree que no. Entonces tú puedes decir estoy llorando, sufro mucho... pero hay una cosa que los demás sí ven de ti y tú nunca lo ves. Y creo que esa es la parte que más me interesa de este formato, digamos, confesional” [Lara, 2019].

Para encontrar espacios de libertad, la artista crea todo un lenguaje de códigos que hablan de una identidad en constante cambio y, a la vez, revelan hechos privados. La infancia se presenta como un lugar de conflictos e inscripciones, no como un momento apacible o quizás ingenuo de la vida. Por el contrario, el erotismo se manifiesta entre manchas y palabras, a modo de sutiles estallidos que surgen en el espacio. “Creo en la poesía, en esta posibilidad de que algunas palabras puedan sugerir otros lugares que no están nombrados justamente, y por otro lado, tienen este aspecto narrativo” [Lara en Gaspar Díaz, 2005: 21]. En Soledad no es y luego cambia⁶ la artista estructura el espacio a modo de una página de cuaderno escolar con renglones trazados por su mano y nos indica el inicio de la obra con la fecha, ubicada en el margen superior

In order to find spaces of freedom, the artist creates a whole code language that speaks of an identity in constant change and, at the same time, it reveals private facts. Childhood is represented as a place of conflicts and inscriptions, not as a peaceful or maybe naive moment of life. On the contrary, eroticism manifests itself between spots and words, as subtle outbursts that emerge in space. “I believe in poetry, in the possibility that some words might suggest another places that are not precisely named and, on the other hand, have this narrative aspect” [Lara in Gaspar Díaz, 2005: 21]. In Soledad no es y luego cambia⁶ the artist structures the space as a page of a school notebook with lines drawn by her hand, and she indicates us the beginning of the artwork with the date, located in the upper right margin. There, we can read: “Very good, regular, dirty, anyways, there is no time...” A word or phrase after another are revealed in the margins, among ink spots as footprints. Perhaps teachers’ complaints and threats, those women who resemble half maternal authority, half educational authority: a mix of affection, fear and punishment, with standard phrases based on experience. Among the poorly drawn lines by free-hand, Lara introduces her childhood image and her niece’s, at a similar age. This resource appeals to two similar kids but at the same time different, to the complex and multiple feminine identities, to not fix one’s own identity in a single image. It is advisable to establish the difference despite the similarity.



K1.
Mónica Mayer
Domingo
De la serie *Diario de las violencias cotidianas*
1984
Gouache, tinta, pastel y fotocopia sobre papel
70 x 90 centímetros

K1.
Mónica Mayer
Sunday
From the series *Diary of Everyday Acts of Violence*
1984
Gouache, ink, pastel and photocopy on paper
27 1/2 x 35 3/8 inches

condición de posibilidad consiste en la reproducción de la cotidianidad, es llamada por Simone de Beauvoir con el término inmanencia, vale decir, carente de proyección alguna. Su opuesto/antónimo es la trascendencia masculina: “Hay pocas tareas más emparentadas con el suplicio de Sísifo que las de la dueña de casa; día tras día hay que lavar los platos, desempolvar los muebles y repasar la ropa que mañana estará sucia de nuevo, llena de polvo y rota; la dueña de casa está siempre en el mismo lugar; sólo perpetúa el presente; no tiene la impresión de conquistar un bien positivo, sino de luchar indefinidamente contra el mal, y esa lucha se renueva cada día” [de Beauvoir, 1987: 298].

En *Domingo*,^{K1} el tiempo es desmedido, por ello se extiende desesperadamente en cada renglón del diario. La obra se inicia con la imagen de la Virgen/artista como mujer abnegada con su hijo. El tiempo emocional se busca medir en su eternidad: días, quincenas, meses, trimestres, semestres, años, décadas, milenios... Los renglones son rayados, cobrando cierta ambigüedad (¿son barrotes?), potenciando aún más la sensación de encierro. Palabras sueltas rodean a la artista con su hijo, las que no consiguen armar un significado, en una erótica del lenguaje que queda a medio camino de demandas y deseos.

of confinement even more. Single words surround the artist with her son, these don't accomplish to put together a sole meaning, in an erotic language that lies halfway between demands and desires.

In *Lunes*,^{K2} the single image of the Virgin/artist looking towards the sky appears at the margin of the page. In a certain way, the lines stop being in the open, since the artist starts to superimpose figures; in this case it is some kind of basin that shows off rivers where the days of the week drown. In the background, the word ‘sufro’ [‘I suffer’] builds an underground tissue, as Karen Cordero remarks: “The written word—in cursive script, that is both controlled and loose—also invades the space of these drawings obsessively, acquiring an enigmatic poetic force due to its separation of a descriptive function. It links the series of pieces, acquiring in some occasions the function of a strange mantra that repeats itself in a apparently infinite way, sometimes alluding to activities that escape the control of calendar time, and sometimes of memories” [Cordero, 2014: n/p].

Martes^{K3} proposes a more traditional format, given that the lines suggest a high horizon line where the tumultuous sky serves as a background of the word. Two images of the Virgin/artist with her son, one more irreverent than the other, extend on the lower area, both on an underground river of words that flow below the lines. The water figure is recurrent



K2.
Mónica Mayer
Lunes
De la serie *Diario de las violencias cotidianas*
1984
Gouache, tinta, pastel y fotocopia sobre papel
70 x 90 centímetros

K2.
Mónica Mayer
Monday
From the series *Diary of Everyday Acts of Violence*
1984
Gouache, ink, pastel and photocopy on paper
27 1/2 x 35 3/8 inches

PÁGINAS SIGUIENTES:

K3.
Mónica Mayer
Martes
De la serie *Diario de las violencias cotidianas*
1984
Gouache, tinta, pastel y fotocopia sobre papel
70 x 90 centímetros

K4.
Mónica Mayer
Miércoles
De la serie *Diario de las violencias cotidianas*
1984
Gouache, tinta, pastel y fotocopia sobre papel
70 x 90 centímetros

K5.
Mónica Mayer
Jueves
De la serie *Diario de las violencias cotidianas*
1984
Gouache, tinta, pastel y fotocopia sobre papel
70 x 90 centímetros

K6.
Mónica Mayer
Viernes
De la serie *Diario de las violencias cotidianas*
1984
Gouache, tinta, pastel y fotocopia sobre papel
70 x 90 centímetros

NEXT PAGES:

K3.
Mónica Mayer
Tuesday
From the series *Diary of Everyday Acts of Violence*
1984
Gouache, ink, pastel and photocopy on paper
27 1/2 x 35 3/8 inches

K4.
Mónica Mayer
Wednesday
From the series *Diary of Everyday Acts of Violence*
1984
Gouache, ink, pastel and photocopy on paper
27 1/2 x 35 3/8 inches

K5.
Mónica Mayer
Thursday
From the series *Diary of Everyday Acts of Violence*
1984
Gouache, ink, pastel and photocopy on paper
27 1/2 x 35 3/8 inches

K6.
Mónica Mayer
Friday
From the series *Diary of Everyday Acts of Violence*
1984
Gouache, ink, pastel and photocopy on paper
27 1/2 x 35 3/8 inches

K3.



K5.



K4.



K6.



