



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO

---



## **ARTE FEMINISTA LATINOAMERICANO**

**Rupturas de un arte político**

**en la producción visual**

Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos

AUTORA: JULIA ANTIVILO PEÑA

PROFESORA GUÍA: OLGA GRAU DUHART

**Santiago, marzo 2013**

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer especialmente a Mónica Mayer quien desde los inicios de esta indagación en el año 2005, cuando exploraba sobre el objeto de estudio para mi tesis de Magíster, aportó significativamente a este estudio y lo siguió haciendo en todos estos años, además de ser una de las principales protagonistas activas de la historia del arte feminista de América Latina con quien alucinamos por seguir en esta senda de impulsar más iniciativas respecto a la producción de arte feminista Latinoamericano. Asimismo toda mi gratitud a Pinto mi raya, Víctor Lerma y Mónica Mayer, por su importante archivo y la confianza depositada en mí.

A Ana Victoria por sus años de ardua tarea en la recopilación archivística del movimiento feminista mexicano y de las artistas feministas mexicanas y su colaboración con este estudio. A Lorena Méndez por su interés en esta iniciativa y ayuda con los contactos.

María Laura Rosa por compartir conmigo toda su investigación sobre el arte feminista en Argentina, por sus comentarios alentadores para seguir en este camino en el cual unimos fuerza. A Karen Cordero y a Josefina Alcázar por sus luces en ciertos conceptos y apoyo bibliográfico.

A los/as investigadores/as colombianos Felipe González y Julián Serna por compartir desinteresadamente sus estudios sobre la artista María Teresa Hincapié, asimismo a Victoria Mahecha por cooperar a esta investigación con sus revisiones a la obra de la artista Clemencia Lucena.

Mi infinita gratitud a todas las artistas entrevistadas por compartir sus experiencias, procesos de obras, anhelos y esperanzas de sus años de práctica político estética feminista.

A Olga Grau por aceptar dirigir esta tesis y dar sus oportunos comentarios los cuales ayudaron a concretar esta investigación con una mirada más amplia. A Paulina Salinas, por su paciencia y sus atinadas sugerencias en la redacción de esta tesis.

A las viejas amigas/os, Francia Jamett, Dora Barrancos, Sonia Montecino, Guillermo Gómez-Peña, Javiera Cerda y Diego Escobar por alentarme y apoyarme para seguir en

esta tarea de historiar este tan importante objeto cultural. A las nuevas amigas/os Abril Castro, Paz Sastre, Felipe Zuñiga, Yecid Calderón y Niza Solari por aguantarme en mis angustias y apremiantes ataques de ansiedad por concluir este trabajo, y a todas las demás que pudiera olvidar en estos momentos, a todas/os muchas gracias.

Finalmente quiero agradecer a quienes sin su apoyo no hubiera podido realizar mi estudio de doctorado, a Conicyt por otorgarme la beca que financió todos estos años. También a la Vicerrectoría de Asuntos Académicos de la Universidad de Chile por otorgarme la Ayuda para investigaciones cortas destinadas a estudiantes de doctorado para realizar la pasantía en Buenos Aires entre el 21 de septiembre y el 21 de octubre del 2010. Igualmente al Doctorado en Estudios Latinoamericanos quienes a través del programa MECESUP financiaron la pasantía de investigación en Ciudad de México entre el 15 de enero y 15 de marzo del 2011.

## ÍNDICE

Agradecimientos

ÍNDICE

ÍNDICE DE IMÁGENES

INTRODUCCIÓN

### **CAPÍTULO I: ARTE FEMINISTA LATINOAMERICANO: UN CAMPO POLÍTICO ESTÉTICO EN CREACIÓN.**

*1. Aproximaciones al reconocimiento del arte feminista como campo intelectual en América Latina.*

*1.1 Un campo Intelectual.*

*1.2 El campo del arte.*

*2. Miradas desde la transdisciplina. Aspectos teóricos y metodológicos.*

*2.1 Crítica de arte feminista desde América Latina.*

*2.2 Estudios culturales latinoamericanos.*

*2.3 Teoría de la Narratividad.*

*3. Desde la praxis abriendo campo.*

*3.1 Evidencias, vestigios e interés.*

*3.1.1 Los archivos de las artistas y sus activaciones.*

*3.1.1.2 Archivo Ana Victoria Jiménez (AVJ) y su reactivación.*

*3.1.1.3 Archivo Histórico del Movimiento Lésbico Feminista en México de Yan María Yaoyólotl Castro.*

3.1.1.4 *Archivo de Pinto mi Raya.*

3.1.2 *Los archivos en el mundo virtual.*

3.1.2.1 *Marian Pessah y la red como trinchera visual.*

4. *Desobediencia creativa. Arte feminista presencia de cuatro décadas en la historia cultural latinoamericana.*

4.1. *Arte, política/activismo, feminismos: lo personal es y sigue siendo político.*

4.2. *¿Cuál es la problemática de las prácticas y visualidades feministas?*

4.2.1 *Características del arte feminista en América Latina.*

## **CAPÍTULO II: ARTE FEMINISTA O EL PORQUÉ DE PONER EL CUERPO. AUTORREPRESENTACIÓN, EXPERIENCIA Y RESIGNIFICACIÓN DE LO VISUAL.**

1. *Cuerpo y teoría social.*

1.1 *El cuerpo de las mujeres latinoamericanas y teoría social.*

1.2 *El cuerpo es político. Del cuerpo propio de las mujeres al cuerpo social.*

1.2.1 *El cuerpo que somos, tenemos y hacemos. El cuerpo propio de las artistas feministas. Experiencia y autorrepresentación.*

2. *Arte feminista Latinoamericano y su impacto en la cultura visual.*

2.1 *La presencia y la crítica de las artistas visuales feministas, en los medios de comunicación masiva.*

2.1.1 *La prensa escrita. Como me lees, te leo.*

2.1.2 *TV o no TV.*

3. *Poner el cuerpo. Repertorios simbólicos, un espacio de autorrepresentación y resignificación.*

*3.1 Cuerpos-casa.*

*3.2 Cuerpos-naturaleza.*

*3.3 Cuerpos-raza/clase.*

*3.4 Cuerpos-violencia.*

*3.5 Cuerpos-placer.*

*3.6 Cuerpos-frontera.*

*3.7 Cuerpos-maternidad.*

**CAPÍTULO III: LA POLÍTICA DEL CUERPO EN ACCIÓN.  
TÁCTICAS/PRÁCTICAS DE RESISTENCIA Y SUBVERSIÓN DESDE EL  
ARTIVISMO FEMINISTA EN AMÉRICA LATINA.**

*1. Del arte acción o performance en América Latina.*

*1.1 Performatividades de norte a sur y de sur a norte.*

*1.2 Nombrar la práctica.*

*2. Arte feminista y cultura popular; tácticas popularmente contrahegemónicas. Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías.*

*2.1 La sanación ritual.*

*2.2 Hierofanías feministas.*

*3. Tácticas y estrategias de resistencia y subversión del arte feminista.*

*3.1 Ironía, sarcasmo y parodia.*

*3.2 Lo colectivo y lo transdisciplinario.*

*3.3 Performance y pedagogía feminista.*

*3.4 La protesta creativa. Artivismo feminista.*

*3.4.1 De teatralidades activistas a performances masivas.*

*4. De lo personal y político en la práctica del arte feminista.*

*4.1 Malignas Influencias en la ciudad de la furia.*

CONCLUSIONES

ANEXOS

BIBLIOGRAFIA

## INDICE DE IMÁGENES

1. Angélica Kauffmann, *Alegoría del Dibujo*. (1779) pintura 132x150 cm. Royal Academy of Arts, Londres.
2. Dra. Karen Cordero, en su oficina en la Universidad Iberoamericana, México, DF., 2011. Foto: Julia Antivilo
3. *Torso/Ritmo*, carboncillo y pastel, Anita Malfatti (1915-16). Fotoextraída del sitio del Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Sao Paulo [www.mac.usp.br/.../exposicao\\_22\\_ideia\\_moderno\\_percursos\\_visuais\\_malfatti\\_torso.asp](http://www.mac.usp.br/.../exposicao_22_ideia_moderno_percursos_visuais_malfatti_torso.asp)
4. Colectiva de Arte Feminista mexicana *Polvo de Gallina Negra* 1983-1993. En la foto sus integrantes, en la izquierda; Mónica Mayer junto a Maris Bustamante. Fotos: Gentileza de las artistas.
5. Xavier Arakistain conferenciando en *Intervenciones del Programa Campus Extendido* y el *Seminario Feminismos en Espiral* en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), México. Foto: Julia Antivilo
6. Afiche digital de la presentación, publicado en Facebook por PUEG, UNAM.
7. Mónica Mayer durante en encuentro. Fotos: Julia Antivilo.
8. De izquierda a derecha: Paula Moraga, Ana Victoria Jiménez y Yolanda Andrade. Fotos: Julia Antivilo.
9. De la artista mexicana, Yan María Yaoyólotl Castro, *Frida Lesbiana I*, Ilustración 43x28 cm., 1995 y *Sor Juana Lesbiana I*, Ilustración, 50x60 cm., 1996. Extraídos del Libro de Laura García: *Desbordamientos de una periferia*. Editado por Sociedad Dokins para las nuevas prácticas artísticas, A. C., México, 2007, p. 148 y 149, respectivamente.
10. De la artista peruana María María Acha, exposición itinerante *Mujeres trabajando por Mujeres* rescata el protagonismo social, político y cultural de las mujeres del mundo. Fotos gentileza de la artista.
11. Foto registro performance 8 de marzo 1999, Bogotá. Foto: Gentileza Patricia Ariza.



12. Teatro *La Candelaria* en Bogotá. Fotos: Julia Antivilo
13. “*Evidencias*” de Lorena Wolffer es una instalación en la que dispone varios escaparates con más de 70 objetos domésticos donados por las participantes de sus talleres, mujeres que han vivido en carne propia la violencia patriarcal y que se resguardan en la casa de acogida *Refugio Nuevo día*. La instalación también recoge, a través de un cuestionario, las experiencias de violencia de las mujeres que visitaron esta muestra itinerante. Fotos del Parque España, monumento a Lázaro Cárdenas, Ciudad de México, Febrero del 2011. Esta instalación es parte del proyecto “*Expuestas: registros públicos*”. Fotos: Julia Antivilo.
14. Afiches de MITOMINAS; 1984, 1986 y 1992 portadas de los catálogos y cartel respectivamente. Fuente: Archivo de Monique Altschul.
15. Ana Victoria Jiménez en su casa particular. Foto: Julia Antivilo
16. Afiche de la muestra *Mujeres ¿y qué más?*. Imagen facilitada por las organizadoras.
17. Cartel realizado por Leonora Carrington en 1972 para el movimiento feminista mexicano. Archivo Ana Victoria Jiménez.
18. Yan María Yaoyólotl Castro, mostrándonos documentos de su archivo, México 2011. Fotos: Julia Antivilo.
19. Maris Bustamante, No Grupo, Máscara Fállica en montaje Retrospectiva *NO GRUPO*, curada por Sol Henaro, Museo Arte Moderno, México, DF. 2011. Foto: Julia Antivilo.
20. Portada e interior del diario *La República*, 9 de febrero de 1999, Montevideo, Uruguay.
21. *Las Choras del puerto* en el frontis del Ministerio de Salud, Santiago de Chile 28 de septiembre 2008. Foto: en <http://laschorasdelpuerto.blogspot.com>
22. Leonor Silvestri en Drag *Leo Vidal*, Buenos Aires 2011. Foto: gentileza de la artista. Colectiva *Lobas Furiosas*, de sus series de stencils, Bogotá, 2011.
23. Colectiva *Lobas Furiosas*, de sus series de stencils, Bogotá, 2011. Foto:
24. Colectiva *Malignas Influencias* de la serie de fotoperformance *El Matrimonio*, fotografía análoga, blanco negro, bajo proceso postproducción a cargo de la

- fotógrafa Zaida González, foto pintada a mano con lápices acuarelables. 10x15 cm. Santiago, 2004. Registro personal.
25. De la artista chilena *Cecilia Vicuña*; *Quipu Menstrual*, este proyecto incluyó instalación, land art, fotografía y performance en el Centro Cultural Palacio de La Moneda y la Cordillera de los Andes, Chile, dentro de la muestra *Del Otro Lado, arte de mujeres en Chile*, 2006. Fotos en [http://www.ceciliavicuna.org/en\\_slideshow.htm](http://www.ceciliavicuna.org/en_slideshow.htm)
  26. Imagen del afiche de la muestra: *De mugir a mujer*, en la que participaron *Margie Bermejo, Lourdes Grobet, Magali Lara, Ariela Ashweli, a Patricia Cardona, Berta Kolteniuk, Ethel Krause y Marcela Rodríguez*, este proyecto incluyó fotografía, teatro-performances, instalación y charlas, México, 1983 y 1984. Foto afiche extraída del libro *Lourdes Grobet*. Editado por CONACULTA, Centro de la Imagen, Universidad de Alicante, Turner y Difusión Cultural UNAM, México, España, 2005.
  27. Antiafiche realizado por la colectiva *Mujeres Públicas*, Buenos Aires, 2004. Extraído de su web <http://www.mujerespublicas.com.ar/>
  28. De la serie *Cruxificción, Malignas Influencias*, Santiago, 2004. Fotografía análoga, pintada a mano por la fotógrafa Zaida González. Registro personal.
  29. Pintura *Susana y los Viejos*, Alessandro Allori, 1561. Extraída de [http://es.wikipedia.org/wiki/Alessandro\\_Allori](http://es.wikipedia.org/wiki/Alessandro_Allori)
  30. Artemisa Gentileschi ambas representaciones de Susana y los Viejos realizadas por la artista en 1610. Extraída de [http://es.wikipedia.org/wiki/Susana\\_y\\_los\\_viejos\\_\(Gentileschi,\\_Brno\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Susana_y_los_viejos_(Gentileschi,_Brno)) y [http://es.wikipedia.org/wiki/Artemisia\\_Gentileschi](http://es.wikipedia.org/wiki/Artemisia_Gentileschi)
  31. *Susana y los Viejos*, Goya, 1824-5. Extraída de <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/2709.htm>
  32. Frida Kahlo, *Unos cuantos piquetitos*, 1935. Extraída de <http://www.fridakahlofans.com/c0150.html>
  33. Intervención en el cristal de una tienda comercial, *Mujeres Públicas*, Buenos Aires, 2003. Ver en <http://www.mujerespublicas.com.ar/>

34. *Mujeres Creando*, muro del Ministerio de Culturas, *La Paz*. Imagen extraída de <http://www.mujerescreando.org/>
35. *Mujeres Creando*, Graffiti en La Paz, Bolivia. Extraído del libro de Julieta Paredes: *Grafiteadas*. Ediciones Mujeres Creando, La Paz, 1999, p. 65.
36. Lorena Wolffer, *Soy totalmente de hierro*, México, 2000. Foto: gentileza de la artista.
37. Afiches del proyecto *Inventario*, instalados en el metro de la Ciudad de México, DF. Fotos: Pancho López y Lorena Wolffer. Gentileza de la artista.
38. Afiches del proyecto *Inventario*. Fotos: Pancho López y Lorena Wolffer. Gentileza de la artista.
39. Diana Raznovich, *Cables Pelados*, Buenos Aires, 1987. Foto: Julia Antivilo de la historieta facilitada por María Laura Rosa.
40. Colectiva Zunga, performance *Special K*. Foto: gentileza de las artistas
41. *Después de la ceremonia religiosa los padres de la novia ofrecerán una una recepción*, Clemencia Lucena, 1968. Foto: gentileza del Victoria Mahecha.
42. Acuarela *El cambio social se lo dejaremos a Dios*, Clemencia Lucena, Exposición *Dibujantes y grabadores de Colombia*. Biblioteca Luis Ángel Arango, 1968. Foto: gentileza de Victoria Mahecha.
43. *Yo merecía la corona*, Clemencia Lucena, 1968. Foto: gentileza del Victoria Mahecha.
44. *Sin título*, Clemencia Lucena, 1968. Foto: gentileza del Victoria Mahecha.
45. Diario *El Nacional*, Ciudad de México, DF, jueves 10 de agosto de 1984. Foto: Archivo AVJ.
46. Imágenes de registro de la participación en la televisión del proyecto *¡Madres!* de PGN. Foto: gentileza de las artistas.
47. Imagen del cartel del documental de María Luisa Bemberg, 1972. Foto: extraída de <http://www.marialuisabemberg.com/cortos-el-mundo-de-la-mujer.php>
48. Portada del díptico de la invitación de la muestra. Foto: Archivo de Monique Altschul. Gentileza de María Laura Rosa.
49. Detalle de la instalación. Foto: Archivo de Monique Altschul. Gentileza de la artista.

50. María Teresa Hincapié, performance *Una cosa es una cosa*, Bogotá, 1990. Foto: Ernesto Monsalve. Extraída del artículo de José Roca, “*Reflexiones críticas desde Colombia*”, Rev. electrónica Columna de Arena, N° 23, ver en <http://www.universes-in-universe.de/columna/col23/cosa2.htm>
51. María Teresa Hincapié, performance *Una cosa es una cosa*, Bogotá, 1990. Foto: Julia Antivilo del catálogo de la performance.
52. Antiafiche de *Mujeres Públicas*. Foto extraída de su sitio web <http://www.mujirespublicas.com.ar/>
53. Alejandra Dorado, imagen del video que componía la instalación *Castigadores domésticos moderados*, exposición de video e instalación en *Martadero, Vivero de las Artes*, Cochabamba, Bolivia. 2007. Cochabamba, 2007. Foto: gentileza de la artista.
54. Detalle de fotografía digital que componía la instalación *Castigadores domésticos moderados*, exposición de video e instalación en *Martadero, Vivero de las Artes*, Cochabamba, Bolivia. 2007. Cochabamba, 2007. Foto: gentileza de la artista.
55. Alejandra Dorado, *El secreto de María*, Cochabamba, 2003. Foto: gentileza de la artista.
56. Ana Mendieta. De su serie *Siluetas, Silueta con cohetes*, 1976. Foto extraída del artículo de Michael Duncan: “*Tracing Mendieta*”. *Art in América* 87, Abril, 1999, p. 110-113 y 154.
57. Ana Mendieta. De su serie *Siluetas, Figure y Barried*, 1973-1977. Foto extraída del artículo de Michael Duncan: “*Tracing Mendieta*”. *Art in América* 87, Abril, 1999, p. 110-113 y 154.
58. Ana Mendieta. De su serie *Siluetas, Barried*, 1973-1977. Foto extraída del artículo de Michael Duncan: “*Tracing Mendieta*”. *Art in América* 87, Abril, 1999, p. 110-113 y 154.
59. Elizabeth Ross, *El Espiral*. De Axiones rituales; *Siembra*. Morelia, 2005. Foto: extraída de la web de la artista <http://elizabethrossmx.com/siembraMP/zellspiral/zellspiral.htm>

60. Elizabeth Ross, de la instalación y acción llamada *Notlallo*. Museo Michoacano, 1998 y en San Antonio/Indiana University Kokomo, 2002. Foto: extraídas de la web de la artista <http://elizabethrossmx.com/expos/notlallo/notlalloindex.htm>
61. Elizabeth Ross, de la instalación y acción llamada *Notlallo*. Museo Michoacano, 1998 y en San Antonio/Indiana University Kokomo, 2002. Foto: extraídas de la web de la artista <http://elizabethrossmx.com/expos/notlallo/notlalloindex.htm>
62. Elizabeth Ross, de la instalación y acción llamada *Notlallo*. Museo Michoacano, 1998 y en San Antonio/Indiana University Kokomo, 2002. Foto: extraídas de la web de la artista <http://elizabethrossmx.com/expos/notlallo/notlalloindex.htm>
63. *Mujeres Creando, La Ekeka*, alasita ganadora del concurso 2012. Foto: Ximena Paredes, extraída del artículo de Sergio Miranda: “*La ekeka abandona al Ekeko gordo, machista y borracho*”, en el diario *Pagina Siete.bo*, La Paz, 20 de enero 2012.
64. Carteles producidos con las fotos del taller del proyecto *Doméstica en la mira*, México, DF. 2007.
65. Carteles producidos con las fotos del taller del proyecto *Doméstica en la mira*, México, DF. 2007.
66. Colectiva Zunga, *Cuadro de castas*, performance, presentada en el *14 Salón Regional de Artistas Zona Centro* dentro de la curaduría la *Cooperativa*, el espacio de exposición fue el *Parqueadero*, Bogotá. La acción se realizó solamente el día de la inauguración y se dejó registro en video durante el resto de la exposición que duró desde el 12 hasta el 25 de mayo 2012. Foto: extraída del blog de las artistas <http://colectivozunga.blogspot.mx/>
67. Colectiva Zunga, *Cuadro de castas*, performance, presentada en el *14 Salón Regional de Artistas Zona Centro* dentro de la curaduría la *Cooperativa*, el espacio de exposición fue el *Parqueadero*, Bogotá. La acción se realizó solamente el día de la inauguración y se dejó registro en video durante el resto de la exposición que duró desde el 12 hasta el 25 de mayo 2012. Foto: extraída del blog de las artistas <http://colectivozunga.blogspot.mx/>
68. Ana Mendieta, *Rape/Murder*, performance, 1973. Foto: extraída del libro de Tracy Warr: *The artist's Body*. Ed. Phaidon, London Press, Ltda., 2000.

69. Colectivo *Polvo de Gallina Negra*; Maris Bustamante y Mónica Mayer, registro de la performance “*El respeto al derecho al cuerpo ajeno es paz*” en el monumento Hemiciclo de Juárez, Ciudad de México, DF., 1983. Foto: extraídas del Archivo Ana Victoria Jiménez.
70. Lorena Wolffer, Muros de *Rélicas*, Intervención interactiva realizada en: Foro de Género y Salud, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca, Morelos y Ciudad de México en el Zócalo, Día Internacional de la No Violencia Hacia las Mujeres, Inmujeres DF, México D.F., 2008. Foto: Lorena Wolffer, gentileza de la artista.
71. La primera foto corresponde a la *Encuesta sobre violencia*. Foto: Andrés Ramírez, gentileza de la artista.
72. La segunda fotografía corresponde a la instalación *Evidencias* coordinada por Lorena Wolffer en colaboración con donadoras anónimas y usuarias del Refugio Nuevo Día de Fundación Diarq IAP, Jardín de Academus, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), México D.F. Foto: Lorena Wolffer, gentileza de la artista.
73. Lorena Wolffer en la performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*. Foto: gentileza de la artista.
74. Colectiva *Malignas Influencias*. La primera foto registra performance en la muestra homónima a la colectiva, Museo Histórico Nacional, Santiago, 2007. El columpio está cubierto de cuero y esponjas, estructura de fierro, motor eléctrico, cadenas y aplicaciones de fierro forjado y soporte de madera (roble pellín azulado). Foto: José Acevedo.
75. La segunda foto es la pieza *Aphrodisia*, urinario, bidet, masturbatorio realizado en fibra de vidrio y resina, mangueras metálicas y secador eléctrico, Batuco, 2008. Foto: registro personal
76. Colectiva *Lobas Furiosas, femmage digital*, Bogotá, 2012. Imagen facilitada por las artistas.
77. Colectiva *Lobas Furiosas*, stencil disponibles en <http://lobasfuriosas.blogspot.mx/> y de su grupo de *facebook* <https://www.facebook.com/groups/296958646988446/>

78. Colectiva *Lobas Furiosas*, stencil disponibles en <http://lobasfuriosas.blogspot.mx/> y de su grupo de *facebook* <https://www.facebook.com/groups/296958646988446/>
79. Nadia Granados, alias La Fulminante. De su Archivo Gráfico: Imágenes Incendiarias. Imagen disponible en la web de la artista <http://www.lafulminante.com/imagenes/grafica/pagesgraf/libertario.html>
80. La foto registra una performance de Leonor Silvestri, en el momento en que es azotada por una persona del público, en La Casa, Córdoba, 2010. Foto: Julia Antivilo.
81. Leonor Silvestri en drag como *Leo Vidal*, Buenos Aires, 2012. Foto: Fernando Cinzabella.
82. Performance-manifestación del 10 de mayo de 1979, Ciudad de México, DF. Foto: Archivo AVJ.
83. Colectivo *Polvo de Gallina Negra*, *¡Madres! arte correo*. México, 1985. Foto: Archivo de la artista Mónica Mayer.
84. Colectivo *Polvo de Gallina Negra*, del proyecto *¡Madres!; Madre por un día*. México, 1985. Foto: Archivo de la artista Mónica Mayer.
85. Afiches producidos por la colectiva *Rita Lazo*. Foto: Vivian Álvarez.
86. Afiches producidos por la colectiva *Rita Lazo*. Foto: Vivian Álvarez.
87. Afiches producidos por la colectiva *Rita Lazo*. Foto: Julia Antivilo.
88. Colectiva Rita Lazo, intervención en marcha estudiantil el 28 de septiembre, 2011. La foto registra marcha por calle San Diego. Foto: Vivian Álvarez.
89. Colectiva Rita Lazo, intervención en marcha estudiantil el 28 de septiembre, 2011. Foto en el patio del Liceo Darío Salas. Foto: Vivian Álvarez.
90. *Protesta del Día Después*, convocada por el Taller de Arte y Activismo Feminista, 11 de mayo del 2012, Zócalo, Centro Histórico, Ciudad de México, DF. Foto: Fru Trejo.
91. *Protesta del Día Después*, convocada por el Taller de Arte y Activismo Feminista, 11 de mayo del 2012, Zócalo, Centro Histórico, Ciudad de México, DF. Foto: Fru Trejo.

92. *Protesta del Día Después*, convocada por el Taller de Arte y Activismo Feminista, Intervención de las autoproclamadas *Madrescombros*, 11 de mayo del 2012, Zócalo, Centro Histórico, Ciudad de México, DF.
93. *Protesta del Día Después*, convocada por el Taller de Arte y Activismo Feminista, Intervención de las autoproclamadas *Madrescombros*, 11 de mayo del 2012, Zócalo, Centro Histórico, Ciudad de México, DF.
94. Papisa July Klug en el Zócalo, Ciudad de México, D.F. Foto extraída de su página en Facebook.
95. Guillermo Gómez-Peña como el *Mexterminator*. Foto gentileza del artista.
96. La artista Lizet Gamboa en la acción *No me cuelgues tus milagritos, pedaleando en el centro histórico* (Ciudad de México, DF, 2010). Foto gentileza de la artista.
97. Detalle de los milagritos. Foto gentileza de la artista.
98. Lorena Wolffer en la performance *Mapa de recuperación* en China. Foto gentileza de la artista.
99. Lorena Wolffer en la performance *Mapa de recuperación* en Gales. Foto gentileza de la artista.
100. Yolanda López, Autorretrato Fotográfico, 1978. Foto: Extraída del libro de Reckitt, Helena y Phelan, Peggy: *Art and Feminism*. Ed. Phaidon, New York, 2001.
101. Yolanda López, autorretrato en pintura. Foto: Extraída del catálogo de la artista, *Works: 1975-1978*. Mandeville Center for the Arts, La Jolla, California, december, 1978. En <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>
102. Foto de la manifestación por la Liberación de Pussy Riot. Frontis de la Embajada Rusa, Ciudad de México, DF. 2012. La primera imagen muestra el estandarte de creación de *Las Sucias* de la *Virgen de las Panochas* en el momento que se leía la oración. Foto: Julia Antivilo
103. Foto de la manifestación por la Liberación de Pussy Riot. Frontis de la Embajada Rusa, Ciudad de México, DF. 2012. La primera imagen muestra el estandarte de creación de *Las Sucias* de la *Virgen de las Panochas* en el momento que se leía la oración. Foto: Julia Antivilo



104. Lámina de la muestra gráfica *El cuerpo efímero: una muerte de lujo* de la artista Diana Raznovich en el VI Encuentro Corpolíticas en las Américas. Formaciones de Raza y Género, organizado por el Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, que tuvo como sede la ciudad de Buenos Aires en le Centro Cultural Recoleta, entre el 8 y 18 de junio del 2007. Foto: Julia Antivilo
105. Lámina de la muestra gráfica *El cuerpo efímero: una muerte de lujo* de la artista Diana Raznovich en el VI Encuentro Corpolíticas en las Américas. Formaciones de Raza y Género, organizado por el Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, que tuvo como sede la ciudad de Buenos Aires en le Centro Cultural Recoleta, entre el 8 y 18 de junio del 2007. Foto: Julia Antivilo
106. De la serie *Estamputas* de Leonor Silvestri. Foto gentileza de la artista.
107. De la serie *Estamputas* de Leonor Silvestri. Foto gentileza de la artista.
108. De la serie *Estamputas* de Leonor Silvestri. Foto gentileza de la artista.
109. Foto de una de las piezas de la instalación *Museo de la Tortura* del colectivo *Mujeres Públicas*. Foto gentileza de las artistas.
110. Pieza de la obra *Lo Normal* de Mónica Mayer. Foto gentileza de la artista.
111. Lourdes Grobet en el *Strip-tease*. Foto: Del Libro *Lourdes Grobet*, Ob. Cit., p. 124 y 125.
112. Cartel de la muestra *¿Cabellos Largos, ideas cortas?*. Foto: Julia Antivilo tomada en el Archivo de Ana Victoria Jiménez.
113. Panfleto del Grupo Feminista de Denuncia. Imagen del documento facilitado por la investigadora argentina María Laura Rosa.
114. Fotos de la performance coordinada por Patricia Ariza llamada *¿Dónde están? Memoria viva. Mujeres en la plaza*. Foto: Julia Antivilo
115. Fotos de la performance coordinada por Patricia Ariza llamada *¿Dónde están? Memoria viva. Mujeres en la plaza*. Foto: Julia Antivilo
116. Fotos de la performance coordinada por Patricia Ariza llamada *¿Dónde están? Memoria viva. Mujeres en la plaza*. Foto: Julia Antivilo
117. Foto 2 de la serie *El castigo de las comadres*.

118. Foto 3 de la serie *La Liberación*.
119. Foto 8 de la serie *La venganza de las comadres*.
120. La fotografía es de la performance que se realizó en la inauguración de la muestra. Esta muestra los visores de diapositivas. Foto: José Acevedo.
121. La fotografía es de la performance que se realizó en la inauguración de la muestra en el momento que se invitó a una espectadora a probar el *Columpio del Placer*. Foto: José Acevedo.
122. La fotografía registra parte de la performance del cierre de la muestra. Foto: Zaida González.
123. Foto del registro de la conferencia performanceada en el microcine del Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2007.
124. Fotografía de la performance *Homenaje a las mujeres de la historia de Chile* presentada en casa central de la Universidad de Chile.
125. Fotografía de la performance *Homenaje a las mujeres de la historia de Chile* presentada en casa central de la Universidad de Chile.
126. Fotografía de la performance *Homenaje a las mujeres de la historia de Chile* presentada en casa central de la Universidad de Chile.

## INTRODUCCIÓN

Primeramente, para dar inicio a la lectura de esta tesis debemos realizar una aclaración necesaria, a partir del título, pues, a pesar de ser nuestro objeto de estudio, la producción de las artistas visuales latinoamericanas, no pudimos investigar todos los países de la región. Sólo investigamos en terreno en México, principalmente, además en Chile, Argentina, Bolivia y Colombia, específicamente en sus capitales. Sin embargo, seguramente el campo que abre esta investigación nos permitirá en el futuro seguir explorando nuestro objeto de estudio en Brasil, Perú, Venezuela, Cuba y los demás países que incrementarán nuestro naciente archivo sobre la ruptura que este arte político ha generado en la historia cultural y la producción visual de América Latina.

Esta investigación tuvo una primera aproximación, que se planteó como exploratoria, en la tesis de Magíster en Estudios Latinoamericanos (2006) titulada; “*Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. México 1970-1980*”. Este trabajo dio la certeza de la existencia de este arte en Latinoamérica, un objeto cultural no muy estudiado hasta ese momento que ameritaba esta nueva exploración respecto de otros países y la ampliación de los años del estudio desde la década del setenta hasta nuestros días. Fue así que nos planteamos reducir significativamente la invisibilización de la producción visual feminista, constatando que una de las paradojas más inquietantes sobre la creación artística en la cultura occidental es la hipervisibilidad de las mujeres como objeto de la representación y su invisibilidad tenaz como sujeto creadora. Actualmente en la mayoría de los museos y centros de arte de Europa y Estados Unidos, principalmente, en sus colecciones y en sus exposiciones ya se otorga una mayor visibilidad a la creación de muchas artistas feministas. Situación que difiere mucho de la que se vive actualmente aún en América Latina. Desde el último cuarto del siglo XX, cuando surgió la segunda ola del feminismo y con ella el feminismo radical, se luchó por conseguir visibilidad para las mujeres en y desde diferentes campos. En el arte, ante la "invisibilidad" histórica de las mujeres artistas, la primera estrategia consistió en la elaboración de listas de artistas cuya existencia demostraba la igualdad de capacidades entre los sexos y cuya omisión del canon oficial no era azarosa. Reclamaron espacios en museos y academias, denunciaron el androcentrismo en la historia del arte,

desmontaron la categoría del genio artista masculino llegando a conformar la historia del arte feminista y la crítica del arte feminista como nuevos campos discursivos, especialmente en Inglaterra y Estados Unidos en los setenta y ochentas; posteriormente lo hará España a partir de los noventa, consolidando la participación de las artistas en la escena cultural en la primera década del siglo XXI.

En esta tarea, creemos que no basta con añadir el nombre de las artistas a la historia del arte, pues no asegura un cambio de paradigma en la mirada de esa metanarrativa. También falta incentivar el coleccionismo y revisar las formas de coleccionar; hacer curatorías que no incluyan sólo las obras de las artistas mujeres como un criterio curatorial genetal sino que incluyan la obra de las feministas con el fin de dinamizar la visión entre arte y política y, obviamente (de) construir la historia desde una perspectiva feminista. Si bien existe preocupación de las teóricas feministas del norte (respecto de las artes visuales), en Latinoamérica esta iniciativa aún es un lento devenir, que hemos comprobado con esta tesis, que aumenta en interés sobre esta temática y que ya cuenta con un poco más de una decena de publicaciones y tesis al respecto. Por ello, emprendimos esta investigación con la intención de ofrecer algunas aproximaciones para la conformación de un campo intelectual en América Latina que revise y analice la producción política estética de las artistas feministas, las que desde hace cuatro décadas han venido aportando una visión crítica rupturista en los diferentes contextos culturales en que se desenvuelven sus obras.

En los ochentas se gestaban, incipientemente y en aislados espacios de arte y experiencias diversas de artistas feministas, especialmente en México y Argentina, proyectos artísticos autogestionados por las propias protagonistas. Estos proyectos tenían un espíritu de ruptura y quienes los realizaban se dieron cuenta que la mejor forma de llevarlos a cabo era por medio del trabajo colectivo, generando espacios de exposiciones conjuntas, grupos de reflexión y colectivos de arte. Finalizada la década del ochenta, descartada la idea de un arte femenino universal, por influencia de la visión postmoderna, predominarán las teorías deconstructivistas de la identidad sexual. No hay un arte de mujeres diferenciado del de los hombres, sino que hay tantas propuestas artísticas como personalidades creadoras.

Para la producción de arte feminista la experiencia se levanta como una categoría de análisis indispensable para que halle en el género el objeto de su subversión política. Las artistas feministas han practicado un arte deliberadamente incisivo en el contexto social. Desde posiciones individuales y colectivas han transformado las fronteras del espacio público y privado, de lo individual y lo social. Sus prácticas artísticas y políticas han pretendido trascender la acción simbólica en una acción efectiva donde poder disolver las barreras entre arte y vida, donde enlazarse con un territorio político estético.

Cabe preguntarse si la crítica del arte feminista sólo tendría que ocurrir en y desde el feminismo. ¿Quién hable de arte feminista lo tendría que hacer solo siendo feminista? Y, ¿podríamos tener una crítica realizada por hombres o mujeres, que no situándose en el feminismo, reconocieran su valor cultural contribuyendo a entregar elementos de análisis significativos? Creemos que la crítica de arte feminista debería abrirse a la construcción de conocimiento a todas y todos que quisiesen abordar la producción de las artistas visuales desde el enfoque feminista. Con ello, vemos que deberían partir de algunas premisas tales como la valoración de la experiencia en sus contextos tanto del objeto de estudio como también de quién investiga. Asimismo, no podría obviarse la relevancia de la construcción cultural de nuestros cuerpos, y con ello, reconocer la importancia de que lo personal es político, por mencionar algunos aspectos que podrían ampliarse según los aportes innovadores de las o los investigadores/as que abordaran el tema. Partimos de la base que la diferencia sexual genérica es determinante en nuestras producciones y prácticas. Creemos por esto mismo que la biología, no es destino, tal como lo grafica la colectiva *Lobas Furiosas* en un stencil.

Ante esto, merece también preguntarnos si para el feminismo y el arte feminista, en particular, ¿son solo las mujeres su objeto o sólo son mujeres las artistas feministas? A nuestro juicio, histórica y principalmente ha sido la situación de las mujeres en la sociedad la preocupación del feminismo, en tanto a cómo se han visto subordinadas a patrones genéricos que las han condenado a tal contexto de dominación. Sin embargo, a partir del desarrollo teórico de la postmodernidad y sus agenciamiento desde el feminismo radical que apunta terminar con todos los binarismos, nos proponen un posthumanismo que reivindica una reinención de las categorías de las identidades

genéricas definiendo nuevas posibilidades y límites políticos de éstas. Dicho esto, la firma feminista hoy en día vemos que existe más allá del ser la mujer su objeto exclusivo, sino más bien se ha abierto a la potencia de lo que queramos realmente ser, y desde ahí nos posicionamos en este estudio. El artefacto político del heteropatriarcado "mujer" sobre el cual Wittig<sup>1</sup> nos advertía, no deja de ser un orden mayor: cuanto mayor reconocimiento social más sometimiento de las potencias de ese devenir mujer, devenir que no debiera ser una identificación sino más bien un proyecto destructor de esa identidad subordinada.

Este cuestionamiento para muchas artistas visuales feministas no se dio en los setentas, ochentas y/o inclusive en los noventas cuando se instauraron estas lecturas teóricas como nuevos paradigmas. Sin embargo, varias artistas plasmaron en parte en sus obras, durante esas décadas, las inquietudes que atravesaban y afectaban al supuesto "común" de las mujeres, por ejemplo, el lesbianismo (como lo veremos en las obras de artistas como la argentina Ilse Fusková, las mexicanas Yan María Yaoyótotl Castro, y Carla Rippey, o las bolivianas *Mujeres Creando*, solo por nombrar a algunas), o, con respecto a problemáticas tales como las de las feministas chicanas, que vemos en las obras de las artistas Pilar Rodríguez o Yolanda López, por dar otras referencias. Sólo en la primera década del siglo XXI, y no todas las artistas visuales feministas, van a ampliar los horizontes de sentido de sus prácticas y producciones visuales, adscribiendo al cuestionamiento del sujeto mujer como objeto del feminismo, lo que veremos en artistas como Leonor Silvestri, *Lobas Furiosas*, Rita Lazo, Sayak Valencia, *Coordinadora Universitaria de la Disidencia Sexual* (CUDS), entre otras. En síntesis, en la historia de la práctica y producción de artistas visuales feministas en América Latina, en general, la relación de tensión y lucha contra el patriarcado se ha fijado, políticamente, desde sus experiencias de mujeres. He conocido muy pocos hombres<sup>2</sup> artistas que se reconozcan como feministas, en rigor no conocemos a mas que los integrantes de la *CUDS*, Pinina Flandes (Yecid Calderón) y la activista transexual Claudia Rodríguez.

---

<sup>1</sup> Monique Wittig: *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Ed. GALES, España, 1992.

<sup>2</sup> Hombres biológicamente asignados.

En particular, esta investigación sólo incluye artistas que se reconocen y se nombran como feministas, porque pensamos que no es gratuito ni es de poco peso cuando se hace arte político, el decirse, posicionarse, o hablar desde un agenciamiento feminista, que asume los costos de la ignorancia que las personas puedan tener con respecto a una posición política tan diversa y descalificada como lo es y ha sido el feminismo. Debido a esta razón, para tener la certeza de hablar de alguna artista y encajarla en lo que significa el apellido feminista, la o el artista debe, primero que todo, decir que si acepta el ser nombrado/a o reconocerse como tal. De este modo, la primera pregunta de las entrevistas que hicimos en esta investigación fue: ¿Consideras que tu producción visual es feminista?, por ende, ¿te consideras como tal? Solo incluimos a las artistas que respondieron afirmativamente a esa consulta. Por ejemplo, pude conversar con la artista chilena Paz Errázuriz y hacerle la pregunta de rigor, a lo que me respondió que ella era feminista pero que su obra no la consideraba como tal. Asimismo, me sorprendió cuando a Diamela Eltit le consulté en el Segundo Circuito de Disidencia Sexual<sup>3</sup>, a través de un cuestionario escrito sobre si se consideraba artista feminista: respondió que no, sin explicación alguna<sup>4</sup>. La misma sorpresa le pasó hace unos años atrás a las artistas feministas; la mexicana Mónica Mayer y la peruana María María Acha al escuchar a la guatemalteca Regina José Galindo negar ser ella y su obra, feministas.

Una problemática que surge de esta afirmación es si debemos seguir señalando que si alguien no reconoce ser de cierta adhesión política –en este caso feminista- no lo sea su obra. Proponemos que sí podemos decir que las acciones u obras que reconocen una posición crítica ante la *“manera de ser mujeres o en el cuestionamiento a lo biológicamente asignado”* constituyen una acción feminista. A pesar de la actitud que pueden tener algunas artistas al negar cualquier vínculo con la militancia feminista, no significa que la crítica de arte feminista y/o la historia del arte feminista no pueda revisar

---

<sup>3</sup> El Segundo Circuito de Disidencia Sexual organizado por la Coordinadora Universitaria de Disidencia Sexual (CUDS) se realizó en la Universidad de Chile en Santiago 2011. Las memorias de este encuentro están publicadas en el libro *Por un feminismo sin mujeres*. Ed. CUDS, 2011. El texto que leyó de Diamela Eltit llevó por título: *“Escuchar el dolor, oír el goce”*, que en este libro se encuentra entre las páginas 23-29.

<sup>4</sup> Lamentablemente, a mi juicio, la forma de preguntar y la no posibilidad de diálogo en el momento de las preguntas no permitió ahondar en esa respuesta, debido a que las preguntas se entregaban escritas en un papel y hubo muy poco tiempo para las respuestas de la consultada, al finalizar la lectura de su texto en la participación de este evento universitario.

su obra concediendo y/o reconociendo en la obra un carácter feminista o que rescata en ella los valores del feminismo, concibiéndolas como muestras de *estéticas políticas*. Por lo tanto, podríamos diferenciar las producciones y las prácticas de las artistas: las que si declaran ser feministas y afirman que tanto su obra y práctica cultural son una muestra de una *política estética*; y las que no se declaran y rechazan ser feministas, pero reconocen que su producción artística –y no su práctica- posee una *estética política*. Con todo, en este estudio sólo nos ocupamos de las que sí se asumen feministas, porque nos interesaba ubicarlas también como parte del feminismo en tanto movimiento político social, puesto que sus propuestas visuales son *políticas estéticas* y hacen de sus producciones artístico-culturales un poco de síntesis entre teoría y praxis política feminista. Las diferencias existen y estas radican sólo en el posicionamiento político ideológico que asumen las artistas con respecto a sus obras que además incluye un “*qué plasmo*” en la obra, o sea, *qué produzco*, además de un *para qué y para quienes lo hago*. En el *qué plasmo* en las obras están las experiencias sexogenéricas propias. En el *qué produzco* están las autorrepresentaciones e imágenes (re) y (de)construidas, por lo tanto, el *para qué* está en la necesidad de deconstruir/se. Finalmente, el *para quiénes* se hace ésta producción es para nuevas subjetividades, empoderadas y críticas de su situación.

Partimos de entender al arte feminista como la resignificación de un espacio subalterno desde donde se han expresado artística y culturalmente las mujeres para convertirlo en un espacio de subversión política declarando explícitamente su propia posición política feminista. La materia prima de ese arte es el cuerpo. También como medio, el arte feminista ha revalorizado la cultura popular latinoamericana, sus ritualidades y tradiciones, con el propósito de desconstruir lo “femenino” y a las mujeres, utilizando como herramientas críticas desde la ironía, parodia y sarcasmo hasta la seriedad del rito y lo sagrado. Por otra parte, nuestra tesis afirma que la producción visual de las artistas feministas constituye un objeto cultural y político que emerge de la efervescencia social y cultural de las décadas del setenta al ochenta. Las artistas feministas latinoamericanas de esas décadas, muchas de ellas descolgadas de movimientos políticos, sociales y artísticos mixtos, se convirtieron en intelectuales de vanguardia. El tránsito de las visualidades de las artistas feministas latinoamericanas se



hace a través de la revaloración de la cultura popular y de la cultura visual donde hallan un lenguaje accesible y entendible por todo público, por lo tanto democratizador.

Las prácticas de las artistas feministas, así como también el arte político vinculado a la vanguardia de la izquierda latinoamericana, han roto así el estereotipo del artista aislado y apartado de lo social durante los setenta y ochenta, practicando un arte deliberadamente incisivo en el contexto social desde distintas posiciones, visiones y creaciones. Nos podemos preguntar hoy día, si la figura de la artista y/o activista feminista sigue revolucionando la relación de arte y política y denunciando las condiciones de precariedad y las dificultades de ser creadora en los noventa y en el dos mil. Esta son algunas de las preguntas centrales que movilizan esta investigación.

El escenario político y cultural de los noventa y dos mil, es, sin duda, otro y los discursos también. Por lo tanto, este objeto cultural, el arte feminista latinoamericano, se transforma desde otras experiencias de lo social y político. Se abren nuevas preguntas como ¿Desde dónde se resiste hoy? o ¿Qué es lo que subvierte el arte feminista latinoamericano en la actualidad? ¿Continúa siendo la cultura popular el escenario de las visualidades feministas? ¿Podemos encontrar similitudes o continuidades entre las artistas visuales de los setenta y ochenta y las de los noventa y dos mil? Estas son otras de las interrogantes que nos hicimos para desarrollar el corpus de esta tesis, además de plantearnos objetivos tales como desarrollar aproximaciones para modelar un campo que sirviera como modelo teórico metodológico a partir de la teoría crítica feminista, acorde a la especificidad de la producción visual de las artistas feminista latinoamericanas. Asimismo, buscamos reconocer y entramar la producción de artistas feministas en diferentes países de América Latina, tales como México, Colombia, Bolivia, Argentina y Chile, durante las décadas del setenta hasta nuestros días.

Como hipótesis, este estudio sostuvo que la existencia de una crítica y una historia del arte feminista es un campo reconocible en los estudios culturales exclusivamente en algunos países tales como Inglaterra, España y Estados Unidos. Sin embargo, el escenario en América Latina es muy diferente, pues podemos ver que no existe la crítica ni la historia del arte feminista como un campo de producción de conocimiento, sólo existen pequeños trabajos muy aislados, y su no presencia ha postergado aún más la

visibilización de la producción *política estética* de las artistas feministas. De contar con un campo de saber apropiado para esta producción y pensado desde América Latina, podríamos reconocer los aportes de las artistas feministas como claves en la resistencia a los signos y símbolos de la opresión de las mujeres y disidentes sexuales, además de la creación de nuevos modelos de apropiación de nuestros cuerpos en América Latina.

Las prácticas de las artistas visuales feministas emergen de la efervescencia de la década del setenta y se manifiestan como una práctica concreta de ruptura en las visualidades que continúa hasta hoy en el arte político en América Latina. Aún, en diferentes contextos, marcan escena con una actitud política subversiva que responde, literalmente, (o)poniendo un cuerpo performático de resistencia a las lógicas hegemónicas de la sociedad y la cultura en Latinoamérica. Hipótesis que logramos comprobar y dar indicios pertinentes sobre el creciente interés sobre este tema, especialmente a nivel de postgrado.

Tal como desarrollaremos más ampliamente en el primer capítulo de esta tesis, los enfoques teóricos desde donde hemos trabajado son transdisciplinarios, enfocándonos en la teoría crítica feminista desde el arte y la historia del arte feminista, los estudios culturales latinoamericanos y la teoría de la narrativa.

La Teoría Crítica Feminista la utilizamos transversalmente durante toda la investigación para estudiar cómo el arte feminista es una forma de expresión que tiene un impacto político y cultural. La práctica de las artistas feministas, a través de la creación de arte y de los significados de sus artefactos y/o acciones buscan tener un papel bien determinado dentro de nuestra cultura. Según la crítica y teórica del arte feminista Katy Deepwell, el feminismo durante la década del 70 resurgía definiéndose mediante estrategias políticas puestas de manifiesto en una serie de prácticas caracterizadas por intensos debates sobre la representación y por una crítica de la modernidad, más que por la asociación de las mujeres para exponer sus obras, apoyar y fomentar recíprocamente sus actividades o protestar contra la discriminación en el mundo del arte<sup>5</sup>. Esta realidad es válida principalmente para el arte feminista europeo y norteamericano, pues en América Latina se

---

<sup>5</sup> Katy Deepwell (comp.): *Nueva Crítica feminista de arte. Estrategias Críticas*. Ed. Cátedra, Madrid, 1998.

conjugan ambos procesos, o sea, las feministas se enfrentan a los debates de la representación de las mujeres, a la crítica de la modernidad y a la necesidad de juntarse para exponer y trabajar colectivamente todas estas inquietudes llegando hasta montar talleres, espectaculares muestras y acciones de arte, además de integrar marchas del movimiento feminista.

Al igual que los Estudios Culturales, la teoría feminista nos “ofrece la posibilidad de una transdisciplinariedad sincrética e integradora que supone un reto en las relaciones de poder en la sociedad, condicionadas por el género y la raza, y la vulnerabilidad de las mujeres dentro de estas disposiciones. La revisión y recreación de nuestras formas y relaciones sociales/culturales requiere tanto una poética como una política, y la estética es esencial para ambas”<sup>6</sup>. La teoría feminista debilita las fronteras y demarcaciones tradicionales, incluyendo la estética, la ética, la política y hasta la terapéutica, removiendo también las fronteras sociales, como por ejemplo, lo privado y lo público.

Desde el arte, el feminismo constituye un desafío para las obras de las artistas en una cultura que continúa devaluándolas, denigrándolas e ignorándolas. El feminismo llega a constituirse como el instrumento mediante el cual las artistas “pueden dotarse de poder, asumir el derecho de nombrar y describir sus perspectivas y tomar parte en una serie abierta, autoreflexiva y en el desarrollo de debates acerca de lo que significa ser mujeres (en plural) en una cultura patriarcal”<sup>7</sup>.

La crítica feminista desde el arte no pretende erigir la idea de una sensibilidad femenina como una especie de unidad mística presente en todas las mujeres, a pesar de que insista mucho en la interacción entre las obras producidas por mujeres, pues esa idea ha sido la fundamentación misógina que han utilizado algunos teóricos del arte para hacer la diferencia en la producción artística femenina. La crítica feminista sitúa los textos sobre las artistas en el centro de sus actividades. Ve su papel como información al público, incluso como educación o ilustración sobre sus obras y logros feministas<sup>8</sup>. Con todo, la crítica feminista de arte debe entenderse como una invitación al diálogo, no solamente entre los y

---

<sup>6</sup> Val A. Walsh: “*Testigos presenciales, no espectadoras; activistas, no académicas: la pedagogía feminista y la creatividad de las mujeres*” en Katy Deepwell: Ob. Cit, p. 114.

<sup>7</sup> Ibid., p. 27.

<sup>8</sup> Ibid., p. 30.

las espectadoras y la obra, sino específicamente sobre el planteamiento de cuestiones relativas a la manera en que los temas e ideas sociales y políticas son tratados a través de las obras de arte concretas, acontecimientos, representaciones de las mujeres y sus autorrepresentaciones.

La teoría crítica feminista desde el arte ha dado frutos relevantes para el conocimiento. Una prueba de ello es la historia del arte feminista que, como disciplina, ha demostrado que hay otros parámetros para hacer evaluaciones históricas y emitir juicios críticos del arte realizado por mujeres, y por hombres, sin necesidad de recurrir a las herramientas de análisis androcéntrico que habían sido usadas tradicionalmente, las cuales como ya se ha visto, establecían una diferencia entre el arte hecho por varones, y aquel producido por mujeres, sustentada en criterios biológicos. Linda Nochlin en 1971 abrió la pregunta *¿Porqué no han existido grandes artistas mujeres?*<sup>9</sup>, a través de la cual constituyó un hito, pasando a ser uno de los escritos pioneros de la historia de arte feminista. En este trabajo demostró el androcentrismo con que se escribía la historia del arte, afirmando que la ausencia de la producción artística de mujeres no se debía a que las mujeres careciesen por naturaleza de talento artístico, sino que a lo largo de la historia han sido los factores sociales e institucionales los responsables de que tal talento fuese frenado, además del franco silenciamiento. Nochlin reflexiona, e invitaba a hacerlo, respecto de la situación de desigualdad e injusticia para las artistas, señalando que el

---

<sup>9</sup> Originalmente este ensayo fue publicado en la Revista Art News en enero de 1971. En tal edición incluyó a 10 artistas contemporáneas entre las que se contaba Elaine de Kooning, Louis Nevelson, Eleanor Antin y Linda Benglis. Así como salió ese número de la revista fue impreso como libro el mismo año llamándose *Women Artists and Art History*, edición que quedó en manos de Thomas Hess y Elizabeth C. Baker siendo publicado por la editorial Macmillan de Nueva York, quienes lo reeditaron en 1973. Una versión más corta del mismo artículo de Nochlin fue publicado en el libro *Woman in sexist society: Studies in power and powerlessness*, que edita Barbara K. Moran en la editorial Basic Books de Nueva York en 1971. Este texto ha sido citado por Griselda Pollock en *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Londres y Nueva York. Routledge, 1988. También por Teresa Sauret que coordina el libro *Historia de Arte y Mujeres*. Ed. Atenea. Estudios sobre la Mujer, Universidad de Málaga, 1995. Además le cita Raquel Tibol en su libro *Ser y Ver. Mujeres en las Artes Visuales*. Ed. Plaza&Janés, México, 2002. Anvy Guzmán: *Entre amor y color. Mujeres en la plástica Mexicana*. Tesis para optar al grado de Maestra en Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, abril del 2005. Noemí Martínez: "Arte y artistas latinoamericanas" en Marian L. F. Cao (coord.): *Creación Artística y Mujeres. Recuperar la Memoria*. Ed. Narcea, Madrid, 2000. Y en el compendio de arte feminista que realizan Helena Reckitt y Peggy Phelan: *Art and Feminism*. Ed. Phaidon, New York, 2001, quienes además de citar transcriben un extracto de texto, p. 204 y 205. El año 2007 se publicó en español este famoso artículo en México en el libro que compilan Karen Cordero e Inda Sáenz: *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ed. Universidad Iberoamericana, PUEG UNAM, CONACULTA y FONCA, México, 2007, entre las p. 17 y 44.

sistema patriarcal va más allá de la discriminación por género, sino que también es válido para las clases sociales y la raza, diciendo que “como todos sabemos, el estado de las cosas, presente y pasado, en las artes y en cientos de otros campos, es ridículo, opresivo y desalentador para todos, incluyendo a las mujeres, a los que no tuvieron la buena fortuna de haber nacidos blancos, de preferencia en la clase media y, sobretodo, varones. La falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación (...) considerada ésta como todo lo que nos sucede desde el momento que entramos a este mundo de símbolos, claves y señales significativas”<sup>10</sup>.

Nochlin y otras teóricas abrieron las páginas para escribir la historia de arte feminista que acuñó importantes trabajos como los de Laura Mulvey<sup>11</sup> y Griselda Pollock<sup>12</sup> en la década del 80'. La historia del arte feminista desbarató las categorías de genio y artista demostrando que en tales conceptos se podía ver cómo el sexismo caracterizaba la historia del arte.

El arte históricamente ha contribuido a la construcción de un sistema discriminatorio en términos sociales y culturales, cuestión que ha constatado la historia del arte feminista. Ello no quiere decir que la teoría en la que descansa la historia de arte feminista sea una mirada acabada y dogmática, ya que ha sido capaz de incluir en su perspectiva otros sistemas discriminatorios -como por ejemplo, la discriminación que cae sobre el *arte popular*-, lo que forma parte de una conciencia feminista que identifica la opresión, no solo en cuanto a las problemáticas que nos aquejan a nosotras, las mujeres, sino que incorpora también situaciones que van en desmedro del trabajo de los hombres.

Los estudios culturales al ocuparse de las correspondencias entre obras y estructura social y de la relación entre proceso artístico y sociedad, nos ofrece las herramientas para la revisión de nuestro objeto de análisis, la producción de las artistas visuales feministas, permitiéndonos explorar desde un prisma multidisciplinario que hace

---

<sup>10</sup> Linda Nochlin: *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* en Karen Cordero e Inda Sáenz (compiladoras): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ob. Cit., p. 21.

<sup>11</sup> Laura Mulvey: “*El placer visual y el cine narrativo*” en Karen Cordero e Inda Sáenz: *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ob. Cit., p. 81-94.

<sup>12</sup> Griselda Pollock: “*Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo*”, en Karen Cordero e Inda Sáenz: *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ob. Cit., p. 45-80.

del arte un espacio de articulación política y social. En América Latina, Néstor García Canclini señala que el arte sobrepasa la cuestión estética, por ello, es importante conocerla desde su contexto social y cultural como parte de la producción simbólica de una época<sup>13</sup>. Además nos invita al análisis desde una coyuntura inter y transdisciplinaria, para “ver cómo pueden articularse discursos de diferentes ciencias sociales y sus metodologías en una concepción global”<sup>14</sup>. Los estudios culturales constituyen una puerta que permite la conversación entre disciplinas, viene a ser una apuesta como disciplina, sin serlo, a la indisciplina<sup>15</sup>, pues van de una disciplina a otra y de una metodología a otra, en función de sus propios intereses y motivaciones. También son una suerte de concepto colectivo para significar empeños intelectuales diversos, y con frecuencia enfrentados, que abordan numerosas cuestiones y que abarcan posturas teóricas y políticas distintas.

El objetivo constante, de los estudios culturales, es exponer las relaciones de poder y examinar el modo en que estas relaciones influyen y dan forma a las prácticas culturales. Asimismo, no son simplemente el estudio de la cultura como si ésta fuera una entidad independiente, separada de su contexto social o político, sino que se empeñan en comprender a la cultura en toda su complejidad de formas y analizar el contexto político y social en el que se manifiesta. Para los estudios culturales la cultura realiza dos funciones; una es ser objeto de estudio y espacio en que se ubican la crítica y la acción política, con ello se proponen una mirada intelectual y pragmática. Los estudios culturales dan por sentada la existencia de una identidad e interés comunes entre la o el conocedor/a y lo conocido, entre la y el observador/a y lo observado. Finalmente, esta perspectiva teórica compromete una

---

<sup>13</sup> Néstor García Canclini: *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Ed. Siglo XXI, México, 1993. Primera edición 1979, p.14. También trabajaremos con otro texto de este autor; *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Grijalbo, México, 1989.

<sup>14</sup> Néstor García Canclini: *La producción simbólica*, Ob. Cit., p. 20.

<sup>15</sup> Respecto de la interdisciplinaria existe un libro llamado *Interdisciplina, escuela y arte*, editado por CONACULTA (2004), es una antología de 28 artículos de diferentes intelectuales y artistas que han pasado por las aulas del Centro Nacional de las Artes de Ciudad de México, quienes aportan sus reflexiones teóricas, académicas, culturales y artísticas con respecto a la interdisciplina. Dentro de su contenido destaco el trabajo de Maris Bustamante en “*La transdisciplina como indisciplina*”, p. 165-186, que comentaremos más adelante.

evaluación moral de la sociedad moderna y con una línea radical de su acción política crítica. De este modo, se proponen comprender y cambiar las estructuras de dominación<sup>16</sup>.

Si bien para Latinoamérica vemos que no existe una bibliografía abundante sobre nuestro tema de estudio podemos apreciar aportes en Karen Cordero e Inda Sáenz que publicaron *Crítica Feminista en la Teoría y en la Historia del Arte*, en el que recopilan en español a las principales teóricas de la teoría y la historia del arte feminista tales como Linda Nochlin, Laura Mulvey, Griselda Pollock y Janet Wolff. Por otro lado, incorporan las memorias y reflexiones sobre sus prácticas de algunas artistas visuales feministas latinoamericanas tales como Mónica Mayer y Magali Lara, además de estudios sobre otras artistas como Louise Bourgeois, Lee Krasner, entre otras norteamericanas y europeas.

También se distingue la pluma, en primera persona, del libro *Rosa Chillante. Mujeres y Performance en México*<sup>17</sup> de Mónica Mayer, en el cual sintetiza en parte su trayectoria como performancera y de varias otras artistas feministas mexicanas que, como podrán apreciar, será ampliamente citado en este estudio. Cabe señalar que esta artista ha sido la principal informante sobre las artistas feministas en México.

Panorámicas generales del escenario artístico latinoamericano muestran *Ser y Ver. Mujeres en las artes visuales* de Raquel Tibol<sup>18</sup> y *Espejos que dejan ver. Mujeres en las Artes Visuales Latinoamericanas* que compilan María Elvira Iriarte y Eliana Ortega<sup>19</sup>. Tibol reúne sus reportajes, entrevistas, notas informativas y críticas en su historia de crítica de arte en México, en la que rescata los aportes de las artistas visuales del siglo XX, organizándola en brevarios de las artistas visuales precursoras y de las nacidas después de la década del 50'. A su vez, María Elvira Iriarte y Eliana Ortega intentan diferenciar las estructuras canónicas para mirar el arte y a las artistas, con lo que buscan resaltar las diversidades étnicas, locales, de género de las artistas visuales latinoamericanas, configurando un escueto mapeo de sus producciones.

---

<sup>16</sup> Ziauddin Sardar y Boris Van Loon: *Estudios Culturales*. Ed. Paidós, Barcelona, 2005. Ver además James Curran, David Morley y Valerie Walkerdine (compiladores): *Estudios Culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de la identidad y el posmodernismo*. Ed. Paidós, Barcelona, 1998. También en Ann Gray: *Research practice for cultural studies. Ethnographic methods and lived cultures*. Ed. SAGE Publications, Londres, 2003.

<sup>17</sup> Editado en México por CONACULTA en el 2004.

<sup>18</sup> Ob. Cit.

<sup>19</sup> Editado por Isis Internacional, Santiago, 2002.

En el 2006, Carmen Hernández, chilena residente en Venezuela, publicó el libro *Desde el cuerpo: alegorías de los femenino, una visión del arte contemporáneo*<sup>20</sup> en el que señaló que: “En América Latina no existe un movimiento artístico de mujeres orientadas hacia la reflexión de problemas de género, como se desarrolló en Estados Unidos desde los años 70, y los trabajos inscritos en esta problemática responden más a propuestas aisladas derivadas de experiencias personales. En casi todos nuestros países se aprecian preocupaciones sobre la construcción de identidades que en mayor o menor medida, asumen una orientación destructiva; sin embargo, se puede apreciar que el mayor interés se ubica en Cuba y Brasil”<sup>21</sup>. Con esta sentencia de la autora no estamos en absoluto de acuerdo pues tenemos las certezas que nos entregó mi tesis de Magíster, que ya hemos comentado, que muestra inclusive un vínculo importante con las estadounidenses. Además, como también veremos en el último capítulo de esta tesis, que los trabajos de las artistas respondan a las experiencias es porque en el feminismo es un eje fundamental, que se explica a partir de la premisa que dice: *De lo personal es político*. Esta autora sin mostrar un panorama general de la producción en las artes visuales de América Latina, desconoce que sí existió un movimiento que reflexionó sobre el género en México a partir de los setentas y se consolidó en los años ochentas; también ignora las propuestas de las argentinas por esas mismas décadas y para el caso de Cuba y Brasil, donde menciona haber mayor interés de las artistas sobre la temática de género, sólo nombra un par de artistas.

Otro libro importante de destacar es: *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*<sup>22</sup> de Lorena Zamora que analiza desde la perspectiva de género las obras de éstas tres artistas mexicanas que se declaran feministas ofreciendo una mirada al universo creativo de las mujeres, su terreno temático, conceptual y metafórico para ubicar la existencia del imaginario femenino en el arte y reconocer cuáles son sus características sin olvidar los contextos de producción de las obras de las artistas.

---

<sup>20</sup> Editado por Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 2006.

<sup>21</sup> Ibid., p. 35.

<sup>22</sup> Editado por CENIDIAP y CONACULTA, México, 2007.



En México Karla Jasso publicó el libro *Arte y tecnología y feminismo. Nuevas figuraciones simbólicas*<sup>23</sup>, en el que exclusivamente se analizan las obras de artistas no latinoamericanas. Sin embargo, creo que la contribución relevante de este libro está en la malla conceptual que propone, con conceptos tales como las *resonancias híbridas del cuerpo* y las *figuraciones simbólicas* que, a nuestro juicio, nos hacen revalorar desde la posmodernidad latinoamericana el escenario artístico actual y/o las ficciones políticas o estrategias que desde las diferentes textualidades llaman a la subversión de lo que ha nombrado como las *tecnoidentidades* cerradas y supuestamente universales, que resultan altamente contradictorias una vez situadas en la compleja dimensión social de la tecnociencia. De esta manera, el conjunto de teorías y prácticas artísticas que analiza este libro intentan dar cuenta del crecimiento y la postura del desplazamiento que el último feminismo del siglo XX ha incorporado a su propio horizonte de reflexión e interpretación referente a los progresos de la ciencia y la tecnología. Este es, a nuestro juicio, un libro que sigue inscribiendo, en la senda de Donna Haraway y Rosi Braidotti, un campo de conocimiento situado entre la producción de arte feminista y las tecnologías, temática que no abordamos específicamente en este estudio.

Otros de los aportes significativos los entrega Araceli Barbosa con su libro; *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*<sup>24</sup>, que desarrolla la contribución de las artistas visuales mexicanas que, para la autora, subvirtieron el esquema de representación de la cultura hegemónica emprendiendo un lento proceso vindicadorio de las mujeres artistas a la autorepresentación que abordaremos en el capítulo dos de esta tesis.

Asimismo desde las parcialidades de los escasos estudios, pero importantes, también destacamos el libro que editó Elizabeth Monasterios: *No pudieron con nosotras; el desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando*<sup>25</sup>. Este trabajo es una muy buena pista para las preguntas, que nos mueven en este estudio: ¿Desde dónde se resiste hoy? o ¿Qué es lo que subvierte el arte feminista latinoamericano en la actualidad? ¿Continúa siendo la cultura popular el escenario de las visualidades feministas? ¿Podemos encontrar

---

<sup>23</sup> Ed. Universidad Iberoamericana, México, 2008.

<sup>24</sup> Editado por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2008.

<sup>25</sup> Plural Editores, La Paz, 2006.

similitudes o continuidades entre las artistas visuales de los setenta y ochenta y las de los noventa y dos mil?. Claramente, *Mujeres Creando* son, junto a las *Mujeres Públicas* de Argentina, los grupos de artistas feministas más importantes que hoy se mantienen en America Latina. Para el caso de las argentinas María Laura Rosa<sup>26</sup> ha realizado varios artículos muy significativos que nos revelan algunos perfiles de las artistas visuales feministas trasandinas que, junto con su tesis doctoral, constituyen un aporte muy destacable sobre la producción de arte feminista en Argentina, textos que comentaremos más adelante.

Otras contribuciones son las investigaciones, que en Colombia, lideraron Felipe González, Nicolás Gómez y Julián Cerna sobre la artista María Teresa Hincapié que fueron ya editadas el año pasado y que muy amablemente me facilitaron en la entrevista que tuve con ellos el 2009 en Bogotá. Asimismo la gran colaboración de las y los investigadores/as colombianas/os me indicaron otros trabajos, como los que ha recopilado Victoria Mahecha sobre la artista Clemencia Lucena quien también compartió su investigación inédita conmigo.

Con todo, este es un panorama general de la producción bibliográfica existente, que me permite visualizar que efectivamente consta un gran vacío a la hora de dar una mirada más global de la producción política estética de las artistas visuales feministas latinoamericanas. Junto a esta bibliografía, hemos incorporado varios trabajos de tesis de postgrado, que comentaremos más adelante.

Metodológicamente nos hemos planteado esta tesis como una investigación cualitativa que se sirvió de diferentes fuentes, tales como entrevistas a las artistas, la revisión de sus obras y de los archivos personales de las artistas, principalmente, debido al no abundante material bibliográfico sobre la producción artística feminista en general en Latinoamérica.

En el primer capítulo veremos cómo poder aproximarnos a visualizar un nuevo campo intelectual para amparar las prácticas artísticas de las creadoras visuales

---

<sup>26</sup> María Laura Rosa: “*La creación artística y el feminismo en Argentina, situación histórica y procesos actuales*”, ponencia presentada en el Seminario Arte y Feminismos. El Continuum de una Relación Fecunda que se presentó dentro de la Feria de Arte Expotrastienda, Buenos Aires, 19 y 20 de octubre, 2009.

feministas en América Latina que bordan un arte político activista desde hace cuatro décadas. Con ello, nos situamos e intentamos responder a qué hace esta práctica artística y donde la podemos encontrar. En este capítulo queremos hacer referencia a ¿qué significados produce?, ¿desde dónde encarna literalmente sus discursos y prácticas?, y en el último ¿cómo y para qué y quiénes?

Por un lado, situamos la práctica del arte feminista como parte de las luchas sociales, y por otro lado, analizamos qué es y hace esta práctica artística, o sea, cómo podemos caracterizarla, y en el siguiente capítulo analizaremos qué significados produce, cómo y para quién. Lo personal fue y sigue siendo político. Una mirada feminista a la creación política estética que revitalice la relación arte y política. Otro objetivo que nos planteamos fue conocer cómo la práctica cultural de las artistas feministas trabajaban dentro de sistemas significantes y prácticas de autorrepresentación. En el segundo capítulo, nos enfrentaremos a un análisis de las relaciones de poder construidas y mantenidas en el ámbito de las representaciones. En segundo lugar propondremos la actuación de ciertas prácticas culturales como generadoras potenciales de nuevas formas de conocimiento y representación, capaces de acabar con las narrativas que nos hablan de universalidades. En rigor, nos ocuparemos de las preguntas: ¿qué significados produce la práctica artística? y ¿desde dónde encarna literalmente sus discursos y prácticas?

En el tercer y último capítulo nos centraremos en conocer cómo se ha patentado el cuerpo performativo de las artistas. Para ello revisaremos como se ha nombrado la práctica a partir de las y los creadores, visitando los antecedentes del arte de acción o performance para posteriormente aterrizar en las producciones de las artistas visuales feministas para entender ¿cómo y desde dónde han hecho y hacen carne la resistencia y la subversión desde el *artivismo*? ¿cuáles son las estrategias que han tenido las artistas feministas en América Latina? ¿qué pedagogías del cuerpo utilizan para enlazar el arte y el activismo?. Para finalizar esta tesis doctoral nos interesa focalizar desde lo personal, a través de mi experiencia como creadora, principalmente en la disciplina de la performance, con el fin de intimar con mi propia producción de la cual también se ha escrito muy poco.

CAPÍTULO I

**ARTE FEMINISTA LATINOAMERICANO: UN CAMPO ESTÉTICO POLÍTICO  
EN CREACIÓN.**

Este capítulo pretende esbozar un modelo teórico metodológico transdisciplinario que toma elementos de la teoría e historia del arte feminista, los estudios culturales latinoamericanos y la narratividad para analizar la producción cultural de las artistas visuales feministas latinoamericanas. Extensas producciones y prácticas culturales y políticas de las artistas visuales latinoamericanas encontramos en las cuatro décadas de existencia de este objeto cultural<sup>27</sup>. Por ello, se hace indispensable sistematizar e historiar la producción y prácticas de las artistas visuales de América Latina, tarea que requiere la incorporación de más investigadores/as que puedan hacer su aporte. Sin duda se necesitarán muchas más tesis, artículos, descubrimientos y activación de los archivos, y otros medios o caminos para lograr tener un panorama más completo de un campo intelectual consolidado, complejizado y legitimado.

Queremos brindar herramientas útiles para visualizar y visibilizar nuestro objeto de estudio: la práctica y las producciones de las artistas visuales feministas latinoamericanas. La señal que aporta esta tesis es la existencia de interés en creadoras e investigadoras/es que han abordado cuatro décadas de trabajo político estético. Destaca de manera especial la producción cultural de las mexicanas, pero también la encontramos en Colombia, Bolivia, Argentina y Chile, países donde se pudo indagar en terreno. De Cuba, Brasil, Venezuela y Perú tenemos escasos nombres de artistas visuales feministas.

Consideramos que la producción cultural y las prácticas de las artistas visuales feministas son un fértil campo que estimula a ser desentrañado y que nos espera en los archivos privados, desde las páginas web y blogs de las mismas artistas, entre otras fuentes. Sin duda, es una gran tarea que esta tesis, más que concluirla pretende dar un pie de inicio y un impulso convocante para definir un campo intelectual desde donde historiar y analizar una práctica cultural y política que se viene manifestando desde la década del 70 hasta nuestros días, tanto como discurso y acción crítica que ha funcionado como correctivo a los privilegios culturales, políticos y económicos en la región.

---

<sup>27</sup> Desde la Historia Cultural hacemos el análisis de la sociedad como una representación de lo colectivo, es decir, que las relaciones económicas, políticas y sociales, etc., se organizan de acuerdo a esquemas de percepción y apreciación construidos por los mismos sujetos sociales, para lo cual el recoger y/o leer fuentes documentales como obras de arte, textos literarios, entre otras manifestaciones, se entienden como objetos culturales que enriquecen el conocimiento histórico, pues incorporan al análisis elementos del entramado social como tensiones y rupturas. Ver en Roger Chartier: *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Ed Gedisa, Barcelona, 1999, p. 36 y 37.

## ***1. Aproximaciones al reconocimiento del arte feminista como campo intelectual en América Latina.***

Constituirse como una autoridad epistémica tiene que ver con la afirmación de nuestra propia concepción del mundo y también, con el establecimiento de una comunidad de conocimiento en esa percepción del mundo. No debemos olvidar que las mujeres entraron a la universidad a principio del siglo XX y que el ingreso de ellas en los doctorados fue a mediados de los años 60. Por ello, tenemos recién hacia los años 80 una masa crítica de mujeres en las universidades, quienes formaron Academia a través de los primeros programas con perspectiva de género y feministas. Constatamos con ello que este proceso es una experiencia reciente. Por lo tanto, tenemos la posibilidad de dar una contrateoría o respuesta a la visión patriarcal que anida en la Academia y discutir a la par con quienes sustentan la discriminación hacia las mujeres. Acción que podemos realizar porque hemos adquirido una autoridad en nuestras disciplinas y que nos permite contrastar posiciones en la interpretación de algún fenómeno. Esta autoridad no es tan sólo individual, es construida colectivamente y no sólo con mujeres académicas, sino que también con aquellas mujeres que aportan nuevas visiones del mundo y las hacen valer. Por todo lo anterior, una *autoridad epistémica*<sup>28</sup> feminista tiene la capacidad de hacer valer nuestras percepciones del mundo.

El feminismo fue el responsable de un gran quiebre epistemológico al cuestionar desde todos los campos la pseudo objetividad y universalidad del conocimiento. El ser feminista se plantea como una forma de ver, analizar y actuar contra las relaciones de poder que históricamente han perpetuado la discriminación hacia la mitad de la humanidad, las mujeres junto a otros sujetos sociales<sup>29</sup>. Por ello, son múltiples las posibilidades desde donde podemos hacer y promover el feminismo como un modo de pensamiento y acción.

---

<sup>28</sup> Definición entregada por Diana Maffía en la conferencia: “*Los aportes del feminismo al conocimiento y a la política*” presentada en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM, México, DF., 8 de febrero, 2012.

<sup>29</sup> Podemos también incluir a niñas y niños, clases populares, pueblos originarios, diversidades sexuales, etc.

A partir de la teoría feminista, el qué, porqué y para qué de la constitución de un campo intelectual que verse sobre la relación arte y feminismo, radican en la necesidad de delimitar un espacio que permita la ampliación y profundización de un trabajo avanzado en un área de creciente interés. Con ello se propone reparar la situación de omisión sobre el papel de las mujeres artistas en la historia del arte latinoamericano, y se contribuye a la formación de un terreno que producirá sus propias lógicas y categorías para el entendimiento y la visibilización de nuestro objeto cultural. La tarea de definirlo como un campo intelectual, nos obliga a seguir problematizando constantemente, pues la generación de saberes es un continuo que varía según los contextos históricos; sin embargo, ellos mantienen especificidades en común que finalmente hace determinable y reconocible un posible campo como algo más que un fenómeno; es decir, en nuestro caso particular, como un campo de creación de visualidades y significantes que promueven un cambio cultural, en el cual el cuerpo es principalmente el sujeto/objeto de transformación, como asimismo herramienta/medio pedagógico performativo. Para el caso del arte feminista latinoamericano, este objetivo de constitución de campo no solo incide en la promoción de un saber, sino que también implica una acción de transformación social y política a través del arte. Este nuevo campo podría aportar a la consolidación de una episteme feminista basada en la propiedad del conocimiento sobre nuestros cuerpos que somos, tenemos y podemos gobernar nosotras mismas.

Armar un campo intelectual para impulsar un conocimiento es, sin duda, una acción compleja. Para el caso de este estudio, definiremos esta acción a través de los lineamientos de la Crítica Feminista desde el Arte, la Historia del Arte Feminista, la Teoría de la Narratividad y los Estudios Culturales.

### ***1.1 Un campo intelectual.***

No son muchos quienes se han preguntado por la definición de un *campo intelectual*<sup>30</sup>. A su vez, son pocos los que han respondido tan concretamente como lo ha

---

<sup>30</sup> Otros investigadores que se refieren al concepto son Néstor García Canclini en *La producción simbólica. Teoría y método del arte*. Ob. Cit., pp. 65-95; en el cual principalmente hace referencia al campo artístico señalando que se “constituye como si fuera un orden independiente en el que los objetos circulan con una

hecho, a nuestro juicio, Pierre Bourdieu. Para este investigador francés, un campo intelectual es el producto de un proceso histórico de autonomización y de diferenciación interna de un grupo intelectual de estudio. En rigor, señala que un campo es la forma de legitimar una metodología que permita la investigación de las relaciones que se establecen en un sistema que finalmente otorga empoderamiento intelectual en un tiempo determinado. Dice: “Una vez conocidas las condiciones históricas y sociales que hacen posible la existencia de un campo intelectual -una vez definidos, al mismo tiempo, los límites de validez de un estudio de un estado de este campo-, este estudio adquiere todo su sentido, porque puede captar ‘en acto’ la totalidad concreta de las relaciones que integran el campo intelectual como sistema. Es obvio que las proposiciones que se desprenden del estudio de un campo intelectual integrado pueden proporcionar el principio de una interpretación estructural”<sup>31</sup>.

¿Para qué y por qué invitar a perfilar bases para un campo? Nos interesa, porque en tanto campo intelectual relativamente autónomo, el arte feminista permite generar nuevos bienes simbólicos para una comprensión de los contextos de producción de las artistas feministas, lo que asimismo es un aporte. En tanto campo intelectual, el arte feminista -como producción de artistas y como elaboración crítica- contribuye a un

---

autonomía que, sin ser absoluta, es infinitamente mayor que en cualquier otra época. Tal autonomía empírica, conquistada históricamente, es otra de las razones que justifican una cierta autonomización metodológica”, p. 74 y 75. García Canclini, en su último libro, toda la primera parte aborda el tema el tema desde lo que el campo del arte no explica, donde critica a Bourdieu por haber extendido mucho la noción de campo y haber postulado que existían lógicas plenamente autónomas en la gestión de la vida social, y por otro lado, reconocerle al francés la importancia de que en las sociedades modernas las actividades humanas se organicen según dinámica propia, ver en *La sociedad sin relato. Antropología estética de la inmanencia*. Katz Editores, Buenos Aires, 2010. En este libro el autor realiza un análisis socioantropológico del campo artístico para responderse preguntas en relación a lo que ocurre actualmente cuando el campo del arte se intersecta con otros campos, desplazándose desde una práctica que se había basado principalmente en objetos a prácticas basadas en contextos, hasta llegar a insertar obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social. Tema al cual nos referiremos en el último capítulo de este estudio. También Arnold Hauser en *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1969, Tomo I, pp. 408-425 se refiere al campo específico del arte a partir de su conformación en el Renacimiento, este autor dijo: “La victoria del ideal educativo humanista y la idea como universales señalan ciertamente una tendencia intelectual contraria a la especialización y llevan al culto a un polifacetismo que ya no es de naturaleza artesana, sino diletantesca. A fines del Quattrocento confluyen ambas direcciones: por un lado, rige el universalismo del ideal cultural humanista, cortado según el patrón de las clases superiores, bajo cuyo influjo los artistas procuran completar sus habilidades manuales con conocimientos de educación intelectual; por otro, triunfa el principio de la división del trabajo y de la especialización, y poco a poco llega a imponerse en el campo del arte”. Ob. Cit., p. 418.

<sup>31</sup> Pierre Bourdieu: *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Ed. Montessor, Buenos Aires, 2002, p. 17.



andamiaje cultural y político al rescatar las producciones de creadoras visuales feministas en América Latina. Con ello, colabora al término de la invisibilización de la producción de las visualidades feministas en las grandes narrativas del arte. El arte feminista legitimaría una práctica que, hasta hoy, al decir de la historiadora del arte y curadora Karen Cordero: “Es una necesidad, largo tiempo desatendida”<sup>32</sup>. En una conversación con la recién citada sobre este tema, se llegó a la conclusión que faltan más investigadoras que cuenten con herramientas teóricas y críticas desde la perspectiva del feminismo. Muchas investigadoras -al igual que ciertas artistas- tienen reservas respecto de llamarse o reconocerse como feministas y rechazan cualquier vínculo con este posicionamiento político<sup>33</sup>. Creemos que este hecho es un claro prejuicio que se basa en el desconocimiento y en la confusión o creencia errada de que el feminismo corresponde a una única práctica. Pensamos que existen tantos feminismos como mujeres que lo practican y se definen como tal. Por lo mismo, no puede ser un dogma, sino una corriente de pensamiento y acción. De ahí que encontremos una variedad de feministas y, a veces, sin ninguna relación entre ellas, tales como las autodenominadas “autónomas”, que rechazan toda relación con instituciones, y las denominadas “institucionalizadas”, que hacen feminismo desde ONGs u organismos del Estado o en la Academia<sup>34</sup>.

Volviendo a Pierre Bourdieu, este autor considera que un campo debiera tener una estructura en relación de interdependencia con las obras culturales jerarquizadas según su grado de legitimidad en un modelo hegemónico. La existencia de lo que llama legitimidad cultural es claramente diferenciada según el autor, señalando que *legitimidad no es legalidad* “si los individuos de las clases menos favorecidas en materia de cultura reconocen siempre, por lo menos de los labios para afuera, la legitimidad de las reglas estéticas propuestas por la cultura ilustrada, esto no excluye que, puedan pasar toda su vida, *de facto*, fuera del campo de aplicación de la regla, sin que por ello éstas pierdan su legitimidad, es decir, su pretensión de ser universalmente reconocidas. La regla legítima

---

<sup>32</sup> Karen Cordero e Inda Sáenz (compiladoras): *Crítica Feminista en la Teoría y en la Historia del Arte*. Ob. Cit., p 5.

<sup>33</sup> Entrevista a Karen Cordero realizada el 7 de marzo del 2011, Ciudad de México, DF.

<sup>34</sup> Sobre este tema destacamos las discusiones que se dieron en encuentros feminista y quedaron registrados en sus memorias. Ver en el VII Encuentro Feminista Latinoamericano y de El Caribe, realizado en Cartagena, Chile (1996). También en las Memorias del Primer Encuentro Feminista Autónomo, realizado en Sorata, Bolivia (1998). Además sobre esta discusión ver el libro que compila Elizabeth Monasterios: *No pudieron con nosotras: El desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando*. Ed. Plural, Bolivia, 2006.

puede determinar en modo alguno las conductas que se sitúan en su zona de influencias, e incluso puede tener solamente excepciones, pero no por ello define menos la modalidad de la experiencia que acompaña estas conductas y no puede ser pensada y reconocida, sobre todo cuando se ha transgredido, como la regla de las conductas culturales cuando se pretenden legítimas. En suma, existencia de lo que se llama legitimidad cultural consiste en que todo individuo lo quiera o no, lo admita o no, es y se sabe colocado en el campo de aplicación de un sistema de reglas que permiten calificar y jerarquizar su comportamiento bajo la relación de la cultura”<sup>35</sup>. En tanto, como el campo de aplicación del sistema de reglas que nos rige legitima la opresión, nos cuestionamos si el querer su legitimidad no sería ayudar a reproducir ese sistema. Por ello, planteamos que la única legitimidad que podría aspirar el feminismo desde el arte, es la formación de un campo que sea estructuralmente contracultural, transdisciplinario y que se revise constantemente para no caer en la cooptación, porque vemos que el sistema patriarcal en alianza con el capitalismo, son intrínsecamente cooptativos. Asimismo hemos visto en este estudio hasta ahora, es que se ha definido desde su práctica funcionando como un arte sin escuela pero con principios de desobediencia organizada, como lo iremos viendo a lo largo de esta tesis.

En la relación saber-poder<sup>36</sup>, un campo intelectual propio, facilita al conocimiento una posibilidad para las pensadoras y creadoras de visibilización, de toma de palabra, la posibilidad de organizar y de intervenir en lo que nos compete. Para Butler, el poder es organizar y de intervenir en lo que nos compete, es “algo no solamente a lo que nos oponemos, sino también algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y preservamos en los seres que somos”<sup>37</sup>. Un campo intelectual, es un campo de poder, un campo de fuerzas, que conjuga una interacción entre los campos culturales y los poderes sociales. Un campo también es un campo de conflicto; un campo de batalla. El del arte feminista, en particular, reclama una ampliación del campo del arte aportando bienes simbólicos inéditos, como lo es la autorrepresentación de las mujeres que se pone en tensión con la hegemonía de la representación masculina respecto de ellas mismas.

---

<sup>35</sup> Pierre Bourdieu: *Campo de poder, campo intelectual*, Ob Cit., en cita a pié de página, p. 34.

<sup>36</sup> En Michel Foucault: *Vigilar y Castigar*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002.

<sup>37</sup> Judith Butler: *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2001, p. 41.

Haciendo un paralelo con la habitación propia woolfiana, Ana Martínez-Collado señala al respecto: “No solo había que acceder al mundo de la creación, de la palabra, y el poder sino que también había que plantear el cómo. ¿Cómo representarse? ¿Qué perspectivas, qué posición adoptar? ¿Cuales han sido los caminos? ¿Se mantienen las contradicciones? En definitiva, ¿cómo visibilizarse a partir de la experiencia desigual? (...) El problema para el arte y el feminismo ha sido no sólo el de encontrar un lugar, sino el de darle una forma propia, construir una imagen o deconstruir una imagen dada”<sup>38</sup>.

La estructura del campo intelectual en su conjunto debería permitir hacer la cisura necesaria para dar cuenta de la autonomía de este, con el fin de releer, reflexionar e interpretar con lógicas propias, los acontecimientos de política interna o internacional en la producción de las imágenes simbólicas que entregan las artistas feministas.

## ***1.2 El campo del arte.***

Definimos el campo del arte, desde lo político-estético y no por la visión que lo especula como un bien económico. Consideramos la obra de arte como un bien simbólico de una sociedad en un momento dado. La crítica e historia del arte feminista y la práctica del arte feminista rechaza toda valoración y criterios estéticos burgueses del arte hegemónico. La práctica de las artistas visuales feministas, emergió en un contexto, en el cual el campo del arte era un espacio que reivindicaba un arte comprometido con los cambios sociales. En ese escenario, la vanguardia artística y política, comprometida especialmente con la izquierda latinoamericana, promovía el llamado *hombre nuevo* que haría la revolución socialista. Las feministas vinculadas a la izquierda y/o al movimiento estudiantil, vieron que en el paradigma resumido en esa frase determinante evidenciaba

---

<sup>38</sup> Ana Martínez-Collado: *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. CENDEAC, Murcia, España, 2008, p. 22 y 23.

que el patriarcado quedaba intacto. Varias artistas feministas fueron las descolgadas de esos grupos de la vanguardia artística, política y social.

Néstor García Canclini<sup>39</sup> analiza el campo del arte desde el marxismo, sumando las dos posiciones que él reconoce existentes en esta corriente de pensamiento. Una posición esta guiada por los pensadores orientados desde el realismo socialista tales como Lukács<sup>40</sup>, Kosic<sup>41</sup> y Hadjinicolaou<sup>42</sup>, quienes afirmaban que las relaciones de producción determinaban las representaciones artísticas, entendidas estas como una forma particular de representación ideológica. La otra posición la representaban las propuestas de Brecht<sup>43</sup>, Benjamin<sup>44</sup> y Gramsci<sup>45</sup>, entre otros, los que consideraban al arte como ideología, cuando declaraban: “la determinación principal de la estructura opera, más que sobre la representación, sobre las condiciones de producción específicas del arte, o sea se trataría de analizar cómo la organización de la economía en general determina las formas de organización material de la producción artística”<sup>46</sup>. De ambas posiciones, Canclini ve que es más útil complementarlas que tomarlas por separado para su análisis sociológico del arte. Con todo, define el campo del arte como las relaciones sociales y materiales que las y los artistas mantienen con los demás componentes del proceso estético, es decir, con los medios, los que describe como los materiales y procedimientos, y las relaciones sociales de producción, donde ubica al público, los coleccionistas y comerciantes de arte, como los galeristas, los críticos, la censura, etc. El arte no solo representa las relaciones de producción, sino también las realiza. Asimismo el modo de producción del arte trae consigo al modo de representación.

---

<sup>39</sup> Néstor García Canclini: *La producción simbólica. teoría y método en teoría del arte*. Ob. Cit., p. 68.

<sup>40</sup> Georg Lukács: *Estética I. La peculiaridad de lo estético*. Editorial Grijalbo, Barcelona, 1966.

<sup>41</sup> Karel Kosik: *Dialéctica de lo concreto. Estudio sobre los problemas del hombre y el mundo*. Editorial Grijalbo, 1967.

<sup>42</sup> Nicos Hadjinicolaou: *La Historia del Arte y la lucha de clases*. Siglo XXI Editores, México, 1974.

<sup>43</sup> Bertold Brecht: *Escritos sobre Teatro*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

<sup>44</sup> Walter Benjamin: “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*. Editorial Taurus, Madrid, 1975.

<sup>45</sup> Antonio Gramsci: *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1972. También en *El Materialismo Histórico y la Filosofía* de Benedetto Croce. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

<sup>46</sup> Néstor García Canclini: *La producción simbólica. teoría y método en teoría del arte*. Ob. Cit.

La práctica de las artistas visuales feministas ha sido un *habitus*<sup>47</sup> desde afuera de la producción cultural oficial en América Latina. Es una difícil cuestión que se plantea para toda práctica contrahegemónica crítica y desestabilizadora del campo del arte y de la cultura, porque el arte feminista, como práctica, cuestiona al arte alejado de los problemas sociales y, como producto de genios individuales (generalmente varones blancos y heterosexuales), cuestionando categóricamente el discurso que ostente decirse *neutro y apolítico*.

En la revisión de los procesos históricos contextuales de la producción, la difusión y el consumo, estaría el nudo problemático de la creación para las artistas visuales feministas, lo que abordaremos más adelante. Las artistas han debido buscar diversas estrategias desde la exclusión, entendida como un panorama de resistencia, que la creación feminista desde las artes visuales ha encontrado para situarse o empoderarse desde un cuarto propio *woolfiano*. Es decir, desde otro lado del poder con poder, específicamente, de tejer lazos entre la praxis y teoría feminista, permitiendo configurar una ética-estética sólida. Por ejemplo, para muchas artistas feministas la venta de sus obras no es su meta. Por lo tanto, no les interesa dar concesiones dentro de sus propuestas con el fin de recibir reconocimientos o financiamientos o hacer obras a pedido

Actualmente, la producción intelectual feminista posee cierta frágil presencia en la Academia, específicamente la encontramos sólo en programas de estudios de género<sup>48</sup>. Esa situación es aún más débil en disciplinas tales como la historia y crítica del arte en América Latina. Pensamos que esta situación se debe a dos razones. La primera razón es el patente androcentrismo de la historia del arte en la región. La mayoría de los discursos historiográficos omiten la producción cultural de las mujeres y, además, están poblados de usos simbólicos del arte, que consolidan y legitiman la opresión de las mujeres a través la mirada hegemónica.

---

<sup>47</sup> Para Bourdeau el *habitus* es el principio ordenador de las prácticas e ideologías de los grupos que se agencian.

<sup>48</sup> En la región existe sólo una universidad que entrega el grado de doctorado en estudios de género: la Universidad de Buenos Aires. Existen varias maestrías y diplomados en género en América Latina, pero no existe ningún programa de postgrado que se defina como feminista. De la misma manera son muy pocos los programas de postgrado en género que recogen en sus mallas curriculares cursos sobre feminismo.

La segunda, descansa en la falta, como ya dijimos, de investigadoras que definan claramente un campo que busque en las condiciones de producción del arte tanto sociales como personales, para visibilizar los significados de las obras de las producciones feministas.

En síntesis, vemos que los cánones con que se ha analizado a la producción artística son patriarcales. Por ello, no se encuentran muchas artistas en la historia del arte oficial. Esto no significa que, a partir de los años setenta hasta hoy, no existieran artistas que hayan producido visualidades diferentes a las hegemónicas y que no politizaran su creación desde el feminismo latinoamericano.

## ***2. Miradas desde la transdisciplina. Aspectos teóricos y metodológicos.***

Entendemos por transdisciplina como una trascendencia de la disciplina, que busca la emergencia de un espacio nuevo para una práctica y un nuevo campo de posibilidades para generar conocimiento, desde la indisciplina pues a través de este concepto se evidencia la huída del arte feminista como práctica cultural que deshabita los cánones del arte tradicional. Para Rian Lozano; “El discurso o la práctica transdisciplinaria abre un enorme espacio para reflexionar, desde dentro, sobre los procesos de producción de conocimientos y situarlos, además, en la relación vinculante que establecen con los procesos de participación y representación tanto política como visual. (...) La transdisciplina es, entonces, una *actitud*, un gesto cultural que a pesar de haber existido siempre, aparece ligado a una revolución interna del conocimiento que se presenta, sobre todo, como alternativa epistémica y política en nuestro contexto más inmediato”<sup>49</sup>. En síntesis, la transdisciplina constituye y renueva la reflexión y la práctica de la sujeto que investiga y de la productora cultural.

Las prácticas y la producción cultural de las artistas visuales feministas son un objeto de estudio transdisciplinar. La artista y académica feminista mexicana Maris Bustamante, reflexiona al respecto: “El ejercicio de las transdisciplinas plantea una manera de pensar y hacer completamente diferente a la tradicional, y más que un trabajo,

---

<sup>49</sup> Rian Lozano: *Práctica culturales anormales. Un ensayo alter-mundializador*. Ed. PUEG, UNAM, México, 2010, p. 32.

es una forma de vida. (...) Por lo que a todos aquellos a los que nos interesa el ejercicio profesional de las transdisciplinas nos interesan por tanto, simultáneamente, por un lado el fomento de sujetos más integrales y armónicos y menos fragmentados, y por el otro nuestra mirada está puesta en una producción de conocimiento con las mismas características”<sup>50</sup>. Con esto está planteando una conceptualización innovadora, a nuestro juicio. Citando a Michael Kirby<sup>51</sup> y a sí misma, en su trabajo “*Estructuras narrativas no objetuales: las alógicas*”, Bustamante propone que “toda idea para ser entendida, desmontada o armada, recae en una estructura narrativa. Que las estructuras narrativas convencionales a que estamos acostumbrados podemos denominarlas lógicas. Que las estructuras narrativas no tradicionales podemos llamarlas alógicas y que desde luego a nadie que desea trabajar en firme le interesan las ilógicas pues no plantean ningún orden, mientras que las alógicas aspiran a eso. Como me sigue gustando decirlo: mientras las lógicas representan el orden de pensamiento en que hemos sido educados, las alógicas plantean un orden alterno a ellas, es otro orden, otra manera de pensar y por lo tanto otra estructura”<sup>52</sup>.

Por ello, para esta tesis proponemos varias directrices que no tienen un orden de aparición o estructura lógica en el sentido convencional, sino que todas se complementan, se atraviesan en la búsqueda de un espacio en donde encontrarse, encantarse con el fin de seguir trabajando y problematizando nuestro objeto de estudio.

## ***2.1 Crítica de arte feminista e Historia del Arte Feminista desde América Latina.***

A partir de la década del 70 surgió en América Latina, bajo la clara influencia del feminismo, la conformación de una autoconciencia de varias artistas que, tanto individual como colectivamente, conformaron un fenómeno sociohistórico, artístico y político. Por su parte, las feministas, utilizando como herramienta de concientización a través del arte, denunciaron la condición de las mujeres en el conjunto de las relaciones de producción y de reproducción en el que estaban insertas a la fuerza. Cuestionaron el cómo las

---

<sup>50</sup> En el libro *Interdisciplina, escuela y arte*, Ob. Cit., p. 168 y 169.

<sup>51</sup> Michael Kirby: *Estética y arte de vanguardia*. Ed. Pleamar, Buenos Aires, 1976.

<sup>52</sup> En *Interdisciplina, escuela y arte*....Ob. Cit. 169.

instituciones políticas, culturales e incluso jurídicas las modelaban y normaban dentro de las sociedades latinoamericanas marcadas por un machismo singular. Todo ello fue y sigue siendo materia prima para las creaciones de las artistas feministas. El discurso visual irreverente y subversivo del arte feminista, desde esos años hasta hoy, expone temas como el erotismo femenino, interpelando a la sociedad a través de temas como el derecho al placer y al autoplacer. Derecho que reivindican, a su vez, una sexualidad sin obligatoriedad a la reproducción y/o a la heteronormatividad, también el derecho al aborto, el rechazo a todas las formas de violencia hacia las mujeres, la alienación del trabajo doméstico, la crítica a la representación de las mujeres por los medios de comunicación masiva, entre otras reivindicaciones. Además el discurso feminista hace un develamiento de cómo se ha perfilado nuestra mentalidad y cuerpo, especialmente, según la mirada colonizadora y castradora de las religiones, entre otros temas que dominan la vida de las mujeres.

El feminismo fue y sigue siendo una corriente de pensamiento y acción contracultural, porque disiente de los valores que impone la cultura patriarcal. Desde el arte, el feminismo reivindica el derecho a autorrepresentarse, subvirtiendo esos “valores” que se han asignado según el género. En rigor, la crítica feminista del arte centra sus análisis en la visibilización de la historia de las artistas, el conocimiento de las relaciones de poder y de producción y las diversas construcciones culturales sobre las mujeres. Por todo, tanto la historia feminista del arte como la crítica del arte feminista se comprometen con una política del conocimiento.

La Teoría Crítica Feminista nos ayuda a visibilizar el impacto político y cultural de la producción de arte feminista. Esta perspectiva teórica ha permitido trabajar en torno al reconocimiento de la discriminación sistemática que existe contra las mujeres en el mundo del arte. También desarticula la llamada objetividad desde donde se insiste que el buen arte no tiene sexo, demostrando que ese argumento se basa en rehuir el debate central que debiera develar cómo actúan los mecanismos sociales y culturales del mundo, no solo del arte, a través de los cuales se discrimina según el género, sexo, clase y raza. Por ello es tan importante la decisión de tomar, por ejemplo, como categoría curatorial el sexo para visibilizar y poner de manifiesto que la mirada hegemónica masculina no es ajena al arte,



más bien lo estructura en tanto a las evidencias que muestra este campo, específicamente con respecto a la ausencia de las mujeres en la historia del arte, en galerías y museos, etc. Esto se podría considerar como un corto circuito para el campo del arte que describe Bourdieu.



1. Angélica Kauffmann, *Alegoría del Dibujo*. (1779) pintura 132x150 cm. Royal Academy of Arts, Londres.

La historia del arte feminista como disciplina ha demostrado que hay otros parámetros para hacer evaluaciones históricas y emitir juicios críticos del arte realizado por mujeres y hombres, sin necesidad de recurrir a las herramientas de análisis androcéntrico que habían sido usadas tradicionalmente. Tradiciones que establecían una diferencia entre el arte hecho por varones y el producido por mujeres, y que se sustentaba en criterios biológicos.

Linda Nochlin en 1971 tituló un ensayo “*Why have there been no great women artists?*”<sup>53</sup>, el cual hoy constituye un hito, porque fue un escrito pionero de la crítica e historia del arte feminista. Con esta pregunta demostró el androcentrismo con que se escribía la historia del arte, afirmando que la ausencia de la producción artística de mujeres no se debía a que las ellas careciesen por naturaleza de talento artístico. A lo

---

<sup>53</sup> Ver Karen Cordero e Inda Sáenz (comp.): *Crítica Feminista en la Teoría y en la Historia del Arte*. Ob. Cit., p. 17-43.

largo de la historia, los factores sociales e institucionales han sido los responsables de que tal talento fuese frenado, además del franco silenciamiento. Nochlin reflexiona respecto a la situación de desigualdad e injusticia para las artistas. Ve que el sistema patriarcal va más allá de la discriminación por género y también reconoce que otros factores como las clases sociales y la raza, son ridículamente opresivas y desalentadoras para toda aquella persona que no haya nacido blanca, preferiblemente de clase media y, por encima de todo, masculina y heterosexual.

En una entrevista a Karen Cordero<sup>54</sup> se le consultó sobre su opinión respecto a esta pregunta fundacional y fundamental que planteó Nochlin en la década del setenta, para la crítica e historia del arte feminista y sobre su vigencia, respondió diciendo al respecto: “era como un punto de partida para justamente plantear que la grandeza no existe si no es construida en función de todo una serie de fenómenos sociales, políticos, educativos que coadyuvan a que históricamente las mujeres tienen que sortear muchas limitantes para hacerse artista y además estar visibles. Entonces, en ese sentido, yo creo que sigue siendo una pregunta vigente que llama la atención sobre la invisibilidad justamente de mujeres artistas y, en particular, del arte feminista en las narrativas, las micro-narrativas y macro-narrativas de la historia del arte. También pienso que tal vez haya otras formas de plantear esa pregunta sobre la invisibilidad hoy en día. Pero definitivamente abrió la contingencia de ver y analizar toda una serie de cosas que han dado una posibilidad tanto de hacer una historia social del arte, desde una perspectiva de género, como también de ver el desarrollo de la historia del arte desde una perspectiva feminista, con el fin de atender más a cuestiones de temática, de técnica, de temas, de lenguaje, de la propia narrativa. Abrió toda una diversidad de tendencias y reflexiones dentro de la historia del arte feminista”<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Profesora e investigadora del Departamento de Historia del Arte, Universidad Iberoamericana y de la UNAM (México). Nacida Nueva York, EE.UU. Estudió en Swarthmore College y completó estudios de postgrado en Historia del Arte en la Universidad de Yale. Miembra fundadora del Centro de Investigación de Curare: Un Espacio Crítico para las Artes. Autora de numerosas publicaciones, sobre el arte mexicano del siglo XX. Ha dedicado años al estudio de las relaciones entre el llamado arte culto y el popular, la historiografía y la representación del cuerpo, género e identidad sexual en el arte mexicano. Actualmente trabaja en una publicación de comparar la presentación y narración de la historia del arte del siglo XX de México en los textos de historia del arte y exposiciones del museo. Vive en la Ciudad de México desde 1982.

<sup>55</sup> Entrevista a Karen Cordero 7 de marzo 2011, Ciudad de México, DF.



2. Dra. Karen Cordero, en su estudio, Universidad Iberoamericana, México, DF., 2011.

Posteriormente se le interrogó sobre esta pregunta, para el contexto latinoamericano, se tenía que hacer con alguna diferencia. Cordero respondió: “Creo que la pregunta en sí, puede hacerse de la misma forma. Ahora, las razones o los procesos sociales detrás de la respuesta tendrán aspectos en común y aspectos diferentes sobre todo, creo, para el siglo XIX y XX; porque en parte la situación de las Academias en el siglo XIX en EE.UU., Europa y México tienen un buen número de semejanzas con respecto a las ideas sobre las mujeres, sus cuerpos y sobre los métodos de enseñanza. Por ejemplo, sobre si las mujeres podían asistir a clases de dibujo al desnudo, etc. En el siglo XX, ya empieza a diversificarse con los cambios que hay en la modernidad. Sí, habrá que conocer la especificidad de la situación de las mujeres en diferentes lugares, a la vez [habrá que] observar las semejanzas que indudablemente las hay, pero como el arte tiende a ser preciso y específico, si no conoces esos matices te puedes perder”<sup>56</sup>.

La historiadora del arte argentina María Laura Rosa<sup>57</sup> consultada sobre la vigencia y especificidades que presentaría la pregunta hecha por Linda Nochlin, pero para nuestro

---

<sup>56</sup> Idem.

<sup>57</sup> María Laura Rosa (San Miguel de Tucumán, 1973), Doctora en Historia del Arte, UNED (Madrid). Es miembro del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género y de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Ella ha escrito varios artículos sobre las relaciones del género, el feminismo y el arte en Argentina, que se citarán a lo largo de esta tesis. María Laura Rosa presentó la ponencia “La creación artística y el feminismo en Argentina, situación histórica y procesos actuales”, presentada en la 9ª edición de Expotrastiendas, en Buenos Aires, 19 y 20 de octubre del 2009; desde ahí quedamos en contacto e

caso, enfocada a América Latina, respondió: “La pregunta es vigente porque aún no se escribe una historia del arte contemplando los puntos de vista de las/os que han quedado históricamente en sus márgenes. El sistema de exhibición, mercado institucional de premios aún es desigual, por tanto esto alimenta la vigencia de la pregunta. Si me parece que el contexto latinoamericano plantea diferencias notables, solo pensando que las mujeres han tenido una mayor participación en el campo artístico desde las vanguardias, y que han encabezado (Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Raquel Forner o María Izquierdo) movimientos artísticos, ya implica una diferencia. Lo cual no quiere decir que nuestro sistema haya sido más igualitario, habría que ver si esta situación permitió con más facilidad el ensombrecimiento de muchas más”<sup>58</sup>.



3. *Torso/Ritmo*, carboncillo y pastel, Anita Malfatti (1915-16)<sup>59</sup>.

Concordamos con ambas estudiosas del tema en cuanto a la vigencia de la pregunta, ya que mientras no se escriba una historia del arte no sexista, la validez del cuestionamiento del porqué no ha habido grandes mujeres en la historia del arte,

---

intercambiamos nuestros trabajos sobre el tema. Cabe señalar, que fue la profesora guía en mi pasantía de investigación de un mes en Argentina el 2010, la que pude realizar gracias a una la beca otorgada por la Vicerrectoría de Asuntos Académicos de la Universidad de Chile.

<sup>58</sup> María Laura Rosa, entrevista a través de cuestionario enviado por vía e-mail, marzo 2011.

<sup>59</sup> Ver en [www.mac.usp.br/.../exposicao\\_22\\_ideia\\_moderno\\_percursos\\_visuais\\_malfatti\\_torso.asp](http://www.mac.usp.br/.../exposicao_22_ideia_moderno_percursos_visuais_malfatti_torso.asp)

permanecerá. También compartimos con Karen Cordero la posibilidad de reformular la pregunta en otra que se cuestione, por ejemplo, cuáles son los requisitos para entrar a la historia del arte. Asimismo, la segunda interrogante sobre la especificidad para la región latinoamericana debiera formularse de forma diferente. Creemos que la hibridez latinoamericana requiere una puntualización, que también reformularía la pregunta inicial, a saber: ¿cuáles son los requisitos para entrar a la historia del arte oficial? o ¿por qué no ha habido grandes artistas latinoamericanas en los circuitos internacionales del arte? En rigor, creemos que el interés no va por ser incorporadas a la historia oficial del arte, sino escribir desmantelando los cánones y la historiografía que devela la mirada hegemónica masculina, es decir buscamos escribir otra historia que no sólo funcione como una política de inclusión a la producción de las artistas feministas sino que proponga otra forma de historiar las experiencias comunes y hacer otros análisis sobre la producción de las artistas.

En los años ochenta comenzó la búsqueda para armarse de metodologías que ayudasen a orientar el campo de la crítica e historia del arte feminista. Griselda Pollock y Rozsika Parker brindaban un marco contextual para construir y conectar las historias específicas de las artistas con formaciones sociales e ideológicas, las cuales delineaban sus intervenciones en la práctica artística<sup>60</sup>. Se propusieron estudiar la historia de las mujeres en sus discontinuidades y especificidades. Para ello, tres fueron las orientaciones que tomaron sus análisis. La primera, fue investigar la relación clase y artista-mujer para evidenciar las condiciones de producción facilitadas o desfavorecidas que puede comprobar esa categoría. La segunda, fue concentrarse en las academias de arte y su papel de (de)formadoras del sujeto femenino creador, que ayudó a develar el acceso restrictivo y condicionante de su enseñanza como, por ejemplo, con respecto al desnudo. En el ámbito de la enseñanza artística, a las mujeres se las designaba en el rol de objeto de arte, pero no de sujetos creadoras de arte. La tercera orientación, propuesta por las autoras británicas, fue el estudio del papel de las mujeres en el orden burgués de producción del arte.

---

<sup>60</sup> Griselda Pollock y Rozsika Parker: *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, 1981, citado en Griselda Pollock: “*Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo*”, en Karen Cordero e Inda Sáenz: Ob. Cit., p. 70.

Amparadas en su revisión marxista, Parker y Pollock recogieron los análisis de cómo opera la sociedad burguesa y sus ideologías, lo que les permitió identificar las conformaciones que estructuran las construcciones de la femineidad y “sus formas de mistificación que velan la realidad de los antagonismos sociales y sexuales que, negándonos visión y voz, nos privan del poder”<sup>61</sup>. En síntesis, invitaron a reconocer a las mujeres artistas en las relaciones sociales patriarcales burguesas.

En la segunda orientación que exponen las citadas autoras, creemos que se nos abre una pista o, más bien, hace preguntarse por la actual situación de la enseñanza del arte. Hoy, el ingreso de las mujeres a las escuelas de arte es más expedito, si lo comparamos con el pasado. Sin embargo, no por ello se han debilitado las desigualdades en la producción de las creadoras. De ahí que vemos la necesidad de estudios cuantitativos para utilizarlos en análisis cualitativos que nos permitan ver esas constantes de la desigualdad. ¿Por qué, si hoy tenemos mayor ingreso a las universidades o escuelas, la escena sigue copada por varones?

Las condiciones de producción de las mujeres artistas tienen nudos en todo el proceso de creación, producción, distribución y consumo. Como para entender en parte las condiciones de creación y producción de las artistas feministas, el colectivo mexicano *Polvo de Gallina Negra* (PGN) nos recetó: “Si Ud., como artista feminista se encuentra en un momento determinado con que está o se siente sola, que sus antiguos amigos ya no le hablan, o que ya no la saludan en público; que su pareja no entiende un comino de qué se trata todo esto; que el carnicero u otros, al saberla feminista le hacen chistes desagradables. Que los críticos del arte ya no la mencionan. Que Ud. misma empieza a inundarse de dudas sobre su arte o su militancia, al grado de que ya no desea ser vista en público, y que si tiene teléfono empieza a desear fervientemente cambiar de número a otro privado. O si empieza a sentir seriamente los efectos, ya no de la doble jornada (trabajo doméstico y trabajo asalariado), ni siquiera de la triple jornada (doméstico, asalariado y artístico), es decir, cuando se encuentra Ud. en el umbral de la CUADRUPLE JORNADA: (doméstico, asalariado, artístico y artístico en grupo) NO SE DESANIME, NO SE DEJE APLASTAR, Y SOBRE TODO, NO DUDE EN BUSCAR

---

<sup>61</sup> Ibid, p. 79.

A LAS INTEGRANTES DEL GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA, QUE SIN NINGUN COSTO LE AYUDARAN A LEVANTAR EL ANIMO Y EL CUERPO PARA VOLVER A SENTIRSE MUJER Y DESDE LUEGO, ARTISTA FEMINISTA»<sup>62</sup>.

Desde las armas críticas de la ironía, las PGN configuran las penurias que rodean la producción de su arte político y los costos que involucra lo contrahegemónico feminista, por ejemplo, al enfrentar las problemáticas del género cuando se es madre, que obliga a combinar las actividades, duplicando o cuatriplicando las jornadas de trabajo, tal como lo mencionan las PGN en su receta.



---

<sup>62</sup> Tercera receta llamada "Para seguir en la lucha del Arte Feminista, o ni a empujones nos quitan, o ni aunque nos corte nos vamos". Acción plástica del grupo Polvo de Gallina Negra para la clausura del evento *La Fiesta de Quince Años*, realizado en la Academia San Carlos, el 18 de septiembre de 1984. Más adelante se entregará más información sobre esta y otras megaproducciones, e hitos en la historia del arte feminista en América Latina, por ejemplo, en Buenos Aires, Argentina, las exposiciones llamadas *Mitominas* (1986, 1988 y 1992).



4. Colectiva de Arte Feminista mexicana *Polvo de Gallina Negra* 1983-1993. Gráfica de la colectiva. En las fotos sus integrantes, en la izquierda; Mónica Mayer junto a Maris Bustamante.

Otro locuaz testimonio es el de la artista polaca-mexicana Fanny Rabel<sup>63</sup>, que señala: “La pintora es como la costurera que trabajaba en su casa. Toma un rincón, o en el mejor de los casos un cuartito y se pone a pintar. No se va del hogar como la actriz, la cantante, la música, la acróbata o la cirquera. Se planta ahí a trabajar mientras está pendiente si está hecho el mandado...”<sup>64</sup>. Cabe mencionar que no es menor el hecho de que la creatividad de muchas mujeres artistas esté casi restringida al hogar debido a todas las tareas anexas que suma. Por eso, el proceso creativo se ve postergado por terminar, primero, las labores domésticas y cuidado de los hijos/as. La dedicación a la profesión se debe hacer en paralelo, pero en segundo orden. Las artistas que pueden contar con servicio doméstico se podrían ver algo más aliviadas con respecto a las tareas domésticas. Sin embargo, no se eximen de todas como, por ejemplo, de la maternidad. Finalmente la

---

<sup>63</sup> Nace en Polonia 1922. Llega con su familia a México en 1938. Destaca su creación en pintura, grabado, dibujo, escultura y muralismo. Desarrolló una prolífera producción en la que retrata la sociedad de mexicana. Se desempeñó como asistente de Diego Rivera en los frescos de Palacio Nacional y como aprendiz de muralismo en el equipo de David Alfaro Siqueiros. Además fue alumna de Frida Kahlo en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda. Ver más en <http://www.youtube.com/watch?v=F4OGS9HvueU>

<sup>64</sup> Miriam Moscona: “*Como garbanzos de a libra*” en FEM, Vol. IX, Núm. 33, México, abril-mayo, 1984, p. 38.



crianza resta años a la producción, que por cierto coincide con la edad de mayor productividad artística. En este punto coinciden las experiencias de todas las artistas (actrices, músicas, poetas, escritoras), en especial con las literatas que también tiene como centro de producción; la casa.

Elocuente y clave para entender qué pasa con el proceso de distribución y consumo del Arte feminista en América Latina, resulta un artículo escrito por el colectivo *Tlacuilas y Retrateras* en la Revista FEM<sup>65</sup> sobre el sexismo en el arte, en el cual se entrevistaron a galeristas. Frente a la consulta, si su galería era sexista, todos respondieron claramente que no, pero cuando la pregunta era: ¿A cuántas mujeres artistas representaban?, entonces respondieron que a ninguna<sup>66</sup>. Así se evidenciaba la clara desigualdad entre las posibilidades institucionales de comercialización de las obras con respecto a la de sus pares varones.

Araceli Barbosa<sup>67</sup> demuestra cómo las estadísticas nos servirían ampliamente para demostrar la ausencia de las mujeres artistas en representaciones de galerías, en el otorgamiento de becas, etc. En general, en la región carecemos de estudios con enfoque de género que nos den esas evidencias y, asimismo, de herramientas para poder evaluar los criterios de selección al momento de postular a concursos que apoyan a la creación artística<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> Revista FEM, Vol. IX, Núm. 33, abril-mayo 1984. Especial dedicado a *La Mujer en el Arte*, donde también escriben Raquel Tibol, Rita Eder, Teresa del Conde, Elena Urrutia, Tununa Mercado, Myriam Moscona y Mónica Mayer. Ver imagen de portada en Anexos.

<sup>66</sup> También Mónica Mayer relata esa experiencia en la reunión llamada “*Tertulia Aquelarre*” que se organizó el 7 de enero del 2006, como parte de la investigación de mi tesis de Magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. El video del registro de este encuentro actualmente forma parte del Archivo de Ana Victoria Jiménez (AVJ), del cual hablaremos más adelante.

<sup>67</sup> Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. Editado por Casa Juan Pablos, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2008, p. 16-18.

<sup>68</sup> Como artista, en la postulación a fondos concursables para la creación, la experiencia de la autora de este doctorado ha sido, por decirlo de alguna forma difícil. Se le otorgó recursos en el 2005. En una disciplina que recién abría convocatoria: la fotografía. A pesar de ser un proyecto que combinaba varias disciplinas, postuló y se le otorgó. Se pidió muy pocos recursos, por lo mismo, pues casi no se podía justificar cantidad de recursos para tanta producción que no era exclusivamente fotográfica. Al año siguiente se pretendían continuar con la segunda fase del proyecto. Se volvió a postular, pero al área de artes integradas, pues el proyecto era evidentemente transdisciplinario. En su fundamentación dejaba ver que era una propuesta estética feminista. Esta vez, no se le otorgó los recursos solicitados, a pesar de haber sido evaluado con un 100%. Sólo se tuvo el derecho a pedir una explicación formal, la cual obviamente se exigió, porque ingenuamente se pensaba que habían cometido un error por la calificación obtenida. Finalmente nunca

La reflexión feminista desde el arte con respecto a las representaciones de las mujeres, patenta que el poder simbólico, que cargan las imágenes de la discursividad hegemónica, hacen internalizar la violencia contra las mujeres en las sociedades. A través del arte, de los discursos científicos y de los medios de comunicación masiva, se reproduce esa violencia. Las imágenes producidas por los *mass medias*, en forma muy especial, fue y es materia prima para muchas artistas feministas que subvierten las construcciones que se tienen de las mujeres. Se trata de imágenes que las muestran como sumisas, amas de casa, consumidoras obsesivas, sujetos de cuerpos sexualizados y genitalizados, madres asexuadas o esposas abnegadas, entre otras. En suma, todas las construcciones simbólicas que las figuran como seres alienados y con casi nula autonomía. En estas representaciones, la sexualización del cuerpo de las mujeres es, sin duda, la representación que mayormente predomina en la cultura visual que las acompaña con cada contexto histórico, perfilando los valores ideológicos, simbólicos y estéticos de cada época.

La artista mexicana Mónica Mayer, a fines de los ochenta en el diario *El Universal*, donde fue columnista por dos décadas, proclamó: “nos cansamos de que siempre nos dijeran que es y no es ‘ARTE’, qué técnicas y temas son válidos, en qué espacios hay que exponer para hacerla, etc. Atacamos la división absurda entre la teoría y la práctica, entre arte y política, e incluso entre la tan discutida separación entre cuerpo y mente, inteligencia y emoción, para llegar al fondo de esta transformación generalizada que mantiene a los que están en el poder donde están y a los que no también. Por algo en tiempos del post-modernismo ya todo vale [...] Al dejar de creer en el sistema patriarcal que sustenta los valores del modernismo, las artistas feministas libremente incursionan en un arte que no se encuentra limitado por los soportes ni conceptos estéticos tradicionales. Desarrollan los proyectos visuales, que son eventos artísticos que por su interés político promueven la participación y concientización del público. Libremente utilizan soporte tradicionales (pintura, dibujo), soportes no tradicionales (acciones plásticas, arte correo), y soportes ni siquiera considerados como soportes (fiestas, concursos eventos en medios masivos de

---

llegó respuesta oportuna ni satisfactoria. Inclusive se publicó un artículo en el diario La Nación del 2 de marzo del 2007, [http://www.lanacion.cl/prontus\\_noticias/site/artic/20070301/pags/20070301201830.html](http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20070301/pags/20070301201830.html)

comunicación) [...] reclamamos maternidad de los aspectos de ‘resistencia’ que claramente vemos en el post-modernismo, dejando que, quien resulte responsable, reclame sus aspectos reaccionarios, violentos y decadentes”<sup>69</sup>. Así, esta destacada dibujante, pintora y performancera, resume las estrategias de las prácticas de las artistas visuales feministas como testigo y protagonista de la escena mexicana.

La mirada feminista desde las artes visuales transgrede el discurso visual dominante, evidenciando la violencia hacia las mujeres en todos los aspectos de la vida privada y pública de la sociedad latinoamericana; erigiendo una *política de autorrepresentación*<sup>70</sup> que deconstruye la lógica del género y desmantela activa y subversivamente la ficción de esa identidad forzosa. El cambio cualitativo conlleva a “la creación de una cultura visual que exprese la alteridad de la subjetividad femenina en el arte desde la autorepresentación (...) involucra otra forma de ver las imágenes a partir de la construcción de una nueva mirada en el arte, y vindica el derecho a las mujeres a producir sus propias imágenes para dotarlas de significados culturales inéditos”<sup>71</sup>. Para la investigadora mexicana Araceli Barbosa, la necesidad de la recuperación de la memoria histórica de la mujeres artistas se debe realizar “gracias a una nueva forma de hacer historia de arte mediante la relectura de las fuentes convencionales [que] tiene como fin documentar la presencia de las productoras artísticas del pasado y erigir una genealogía de creadoras que fortalezca a las nuevas generaciones de artistas. En suma, propiciar una historia más plural del arte, que parta de una política y una perspectiva de inclusión”<sup>72</sup>.

La teoría en la que descansa la historia de arte feminista no pretende ser una visión acabada y dogmática, ya que ha sido capaz de incluir en su mirada otros sistemas discriminatorios, como por ejemplo, la que cae sobre el arte popular. Esta perspectiva

---

<sup>69</sup> El artículo se llama “*Hacia un neoposmodernismo transposfeminista*”. Diario El Universal, Lunes 12 de septiembre de 1988, citado por Mónica Mayer en su compendio de escritos en ese diario llamado *Sí somos muchas... Y no somos machas: Textos sobre mujeres artistas*. Ediciones Al Vapor. Pinto mi Raya, Ciudad de México, 2001, p. 1.

<sup>70</sup> Concepto que adhiero ampliamente y que aporta la investigadora mexicana, ya citada Araceli Barbosa: Ob. Cit., p. 15-26. Asimismo hacemos la apreciación ortográfica corregida por la Dra. Josefina Alcázar, estudiosa de la autobiografía y la performance, sobre la escritura del concepto autorrepresentación, que se escribiría con dos rr, solo si se escribe sin guión, y con sola una r si se escribe, así; auto-representación. Sin embargo, respetaremos la cita tal como lo escribió la autora.

<sup>71</sup> Ibid., p. 26.

<sup>72</sup> Araceli Barbosa: *Arte Feminista en los ochenta en México*. Ob. Cit., p. 16.

forma parte de una conciencia feminista que identifica en la opresión, no sólo las problemáticas que nos aquejan a las mujeres, sino que incorpora también situaciones que van en desmedro del trabajo de los hombres, la violencia y abusos contra las y los niños y niñas, la denuncia de la violencia del género femenino y de la lucha del movimiento LGTBI; también han sido parte de las causas de los pueblos originarios y la lucha contra el capitalismo que nos aqueja a todas y todos.

Esta perspectiva nos invita a desentrañar las formas históricas que explican la producción artística de las feministas, es decir cómo las propias artistas en sus diferentes contextos se han organizado para desarrollar sus obras, a pesar de los patrones de la exclusión con los cuales han tenido que lidiar. Primeramente, a través del rescate de las genealogías de las artistas para develar en sus pluralidades las singularidades existentes que detonan las razones del porqué no las encontramos en la historia del arte y del porqué debieran estar. Este rescate del trabajo de las artistas feministas tendría como fin ver cuáles son las continuidades que persisten en diferentes contextos, es decir, qué comparten en sus estrategias de producción, difusión y consumo. Además, para visualizarlas como propuesta alternativa a la cultura visual dominante<sup>73</sup>.

La crítica feminista y la historia feminista del arte son un campo intelectual y artístico consolidado en Europa y Estados Unidos<sup>74</sup>. Hoy por hoy existen varios libros, artículos, de los cuales muy pocos están traducidos al español. Innumerables son los eventos académicos y no académicos, exposiciones colectivas o retrospectivas de artistas feministas. Inclusive, han ganado terreno en las mallas de varias universidades, no sólo en carreras de arte, sino también en estudios culturales, la comunicación e imagen, la cultura visual, el género y los seminarios permanentes en algunos programas de postgrados. Por ejemplo, la American University de Washington DC tiene una convocatoria para presentar

---

<sup>73</sup> Con respecto a la relación de la producción del arte feminista y la cultura visual, nos referiremos en el siguiente capítulo.

<sup>74</sup> El museo neoyorquino ha anunciado la compra de un sustancioso conjunto de trabajos de los años 60-70 que se corresponden con obras míticas del feminismo europeo y norteamericano. Entre otros nombres destacan los de la fotógrafa Martha Rosler, de la que han comprado la serie Bringing the War Home y los de la performer vienesa VALIE EXPORT. Ver en <http://www.exit-express.com/home.php?seccion=hemeroteca&id=3091>

propuestas de conferencias sobre arte feminista dos veces al año<sup>75</sup>. Podemos nombrar algunas otras instituciones que tienen consolidados espacios para el arte feminista, por ejemplo, el Museo de Brooklyn, en su quinto nivel, alberga al *Centro de Arte Feminista Elizabeth A. Sackler*, que posee una gran base de artistas visuales feministas. Sin embargo, de un total de 252 artistas que recoge su archivo virtual, sólo ocho son latinoamericanas. Además, el museo incluye a algunas artistas que no se identifican como feministas, por ejemplo, la chilena Ximena Somoza. Nos sorprende que ni siquiera se encuentren en este catastro artistas tan famosas como la cubana Ana Mendieta o la brasileña Ligia Clark.

*N Paradoxa* es una revista especializada fundada en 1998, publica artículos académicos y escritos críticos de historiadoras del arte y artistas. Ha realizado el trabajo de sistematizar la producción visual de mujeres artistas contemporáneas post-1970, que trabajan especialmente en Europa y Estados Unidos. La presencia de artistas latinoamericanas es escasa, por no decir casi nula, exceptuando el aporte de la mexicana Mónica Mayer a esta publicación. Cada volumen temático de la impresión de esta revista, contiene artistas y autores/as de más de 10 países del mundo y explora el trabajo de ellos en relación con la teoría feminista, y se publica dos veces al año (enero y julio). *KT prensa* es el editor de *N Paradoxa* y opera como una organización sin fines de lucro cuyo objetivo es promover el entendimiento de las artistas y su trabajo. Importante es la construcción de una cronología de exposiciones internacionales sobre mujeres artistas y prácticas feministas de arte, la que se puede encontrar en su sitio web. Además se destaca su catastro de bibliografía especializada sobre las artistas visuales.<sup>76</sup>

En el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, en el país Vasco, en España, existe desde el 2008 una iniciativa liderada por Xavier Arakistain hasta el año 2011. El *Centro Cultural Montehermoso* se define como un espacio de producción, exhibición, difusión del arte y del pensamiento contemporáneo. Entre sus objetivos principales tiene la aplicación de políticas de igualdad entre los sexos y tuvo, hasta el año pasado, una convocatoria anual para la investigación sobre arte feminista en

---

<sup>75</sup> Ver en <http://enfilade18thc.wordpress.com/2011/02/14/call-for-papers-feminist-art-history-conference-in-dc/>

<sup>76</sup> <http://www.ktpress.co.uk/exhibitions.htm>

España<sup>77</sup>. Para Arakis, como es conocido coloquialmente, el arte feminista es un campo intelectual, pero su mayor aporte significativo funciona actualmente como un campo curatorial, por ello es necesario seguir fortaleciendo la investigación en el área. Además ha observado que principalmente para las artistas jóvenes más que campo intelectual o curatorial es un movimiento<sup>78</sup>. A nuestro parecer, para el caso particular de América Latina<sup>79</sup>, a diferencia de lo que ve Arakis en España, no observamos que esta aseveración sea válida, ni como campo curatorial, ni movimiento, pues no existen los contactos suficientes, exposiciones o el conocimiento de la producción de las artistas feministas de la región sobre sus pares, asimismo pasa con las historiadoras, curadoras o críticas de arte interesadas en la producción de arte feminista. Por ello, pensamos más en la idea de campo intelectual en formación que es en parte el aporte que pretende dar esta tesis<sup>80</sup>.



5 y 6. Xavier Arakistain (Arakis) conferenciando en *Intervenciones del Programa Campus Extendido* y el *Seminario Feminismos en Espiral* perteneciente al PUEG (UNAM) en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), México. Afiche de la presentación.

<sup>77</sup> Con la salida de Xavier Arakistain de Montehermoso, ya no se cuenta con la convocatoria de investigación sobre arte feminista, ver más sobre este centro en [www.montehermoso.net](http://www.montehermoso.net)

<sup>78</sup> Conferencia Magistral “*Voces feministas. Montehermoso 2008-2011*”, en Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, Ciudad de México, DF, 23 de mayo de 2012.

<sup>79</sup> Debemos nuevamente aclarar que no contamos con información de la situación que existe en Brasil, a pesar de tomar el nombre de América Latina como una totalidad regional.

<sup>80</sup> A pesar de ello, al tener esta mirada más o menos regional estamos proyectando para el 2014, junto a Monica Mayer, realizar una convocatoria para un encuentro de arte feminista latinoamericano que se realizaría en México.

Sin duda, se ha conformado un campo intelectual y curatorial en Europa y América del Norte<sup>81</sup>, incluyendo a México que evidencia actividad de reflexión sobre el tema y consta con más de cuarenta artistas que se reconocen como feministas<sup>82</sup>.

Para recopilar información desde el comienzo de esta investigación doctoral, se usó un servicio que da gratuitamente la compañía del mundo virtual; *Google*, llamado *Alerta*, al cual se suscribe colocando una palabra clave. En nuestro caso, obviamente esta fue: *arte feminista*. Este servicio envía al correo electrónico todas las noticias y resultados de búsqueda sobre el concepto solicitado. Cabe señalar, que la información que arroja es mucha. En general, estas noticias trataban sobre eventos académicos y no académicos, exposiciones, notas de prensa, blogs, seminarios, libros, artículos, etc. En ese flujo constante de información actualizada, casi exclusivamente lo que llegó -y sigue llegando- es de Europa y Norte América. De América Latina es poca la información que ha llegado<sup>83</sup>. Aunque, por un lado, se puede ver que funciona la herramienta digital de búsqueda, por otro lado, preocupa que sobre América Latina lleguen tan pocas noticias, porque, precisamente, esta investigación doctoral confirma que han existido y persisten significativas propuestas feministas en las artes visuales en la región latinoamericana<sup>84</sup>. Esto comprueba no sólo el desinterés que ha habido en la producción de artistas mujeres y de las feministas, sino que da cuenta de la hegemonía cultural de los países del norte por sobre Latinoamérica.

---

<sup>81</sup> En Canadá existe desde el 2008 un espacio de discusión especializado sobre arte, feminismo, educación y museos <http://feministdialectic.ca/en/>

<sup>82</sup> Ver anexo 1, Catastro de artistas feministas. No se citará la bibliografía que se ha encontrado en este apartado, pues irá saliendo a lo largo de la tesis que en parte nos ha ayudado a revisar las preguntas que se han hecho las académicas de Europa y Estados Unidos, principalmente, con el fin de ver si nos sirven en América Latina para nuestra revisión.

<sup>83</sup> Debemos confesar que nos provoca sentimientos encontrados cuando llegaban noticias, sobre las propuestas en arte o de mis artículos o ponencias a través de este medio. Decimos esto en el sentido de que por un lado es reconfortante que lleguen noticias de la producción personal, pero por otro lado queda un sentimiento de falsa soledades decir, pareciera que fuera la única que estuviera escribiendo sobre este objeto de estudio, lo que no es cierto como lo comprueba esta tesis.

<sup>84</sup> Justamente a través de este servicio hace pocos días me llegó la noticia de que María Laura Rosa habría acompañado la obra de la colectiva de arte feminista argentina *Mujeres Públicas* a la Bienal de La Habana, ver en <http://www.cic.edu.ar/blog/extension-cultural/mujeres-publicas-en-el-cic-la-11%C2%AA-bienal-de-la-habana-2012/>. Seguro que esta vez no debe haber sido la presencia de arte feminista en una Bienal de arte latinoamericana más que un “rumor arriba en la escalera” parafraseando a la misma curadora e investigadora de arte feminista que expresó esta frase como título de su artículo publicado en <http://www.la-pala.com/articulos/item/195-mar%C3%ADa-laura-rosa.html>

## 2.2 Estudios culturales latinoamericanos.

A partir de la últimas décadas del siglo XX, los estudios culturales se convirtieron en unos de los paradigmas más innovadores al interior de las ciencias sociales y humanidades latinoamericanas. Antes de constituirse en una disciplina, los estudios culturales representaban un desafío teórico y práctico para las tradicionales áreas del conocimiento, convirtiéndose en una especie de enlace teórico, un espacio inter y transdisciplinario, en el cual predominaron la sociología, la antropología, la historia, la crítica literaria, el derecho, las ciencias de la comunicación, el arte y la filosofía.

En América Latina, los estudios culturales se han centrado principalmente en las divisiones entre lo global y lo local, que se manifiestan en lo económico y en las comunicaciones. A partir de estas divisiones se genera una discusión que se instala para colocar nuevos modelos de organizar una *episteme* que apunte a cambios sociales y culturales en la región. Los estudios culturales latinoamericanos también hacen una cierta crítica al campo mismo, a partir de la mirada desconfiada de los aportes que vienen principalmente desde la Academia estadounidense. Hugo Achúgar, crítico de esta situación, opina que “se los tiende a percibir como demasiado cautivos del horizonte de referencias metropolitanas que globaliza el uso y la vigencia de los términos puestos en circulación por un mercado lingüístico de seminarios y de congresos internacionales. [...] La moda de los estudios culturales habría ido borrando la densidad histórica de lo local y de sus ‘regionalismos críticos’. Una posición bastante común es, por ejemplo, la que argumenta que el referente hegemónico de los estudios culturales está silenciando la tradición del ensayismo latinoamericano”<sup>85</sup>. No compartimos en su totalidad, la opinión de este autor. Creemos que los estudios latinoamericanos justamente revaloran y renuevan la ensayística tradicional latinoamericana versadas por Simón Rodríguez, Sor Juana Inés de la Cruz, José Ingenieros, Juana Rouco, Mariátegui, entre muchas/os más.

---

<sup>85</sup> Hugo Achúgar: “Leones, cazadores e historiadores” en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (Coord.): *Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. Miguel Ángel Porrúa Editores, México, Universidad de San Francisco, 1998. Citado por Nelly Richard: “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana” en Daniel Mato: *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Ed. CLACSO, 2001, p. 187.



Los estudios culturales latinoamericanos se han ocupado de revisar las prácticas a través de las cuales se construyen nuevas formas de identidad cultural. Esta tarea, los estudios culturales latinoamericanos la han hecho al tomar como objeto de análisis los mecanismos de producción de significados y, al ver el modo cómo se reproducen y distribuyen los dispositivos de selección que estos usan. Asimismo, los estudios culturales latinoamericanos en la dialéctica, que se genera entre las prácticas locales y los procesos globales, específicamente en el arte, buscaron ocuparse de las correspondencias entre obras y estructura social y de la relación entre proceso artístico y sociedad. Desde ahí, nos ofrecen las herramientas para una revisión de nuestro objeto de análisis, la producción y las prácticas de arte feminista, permitiéndonos explorar desde un prisma transdisciplinario que hace del arte un espacio de articulación política y social. No obstante, entendemos las razones de la desconfianza, en las que se basa Achúgar, porque es evidente que la Academia norteamericana controla nombres y categorías de discurso sobre América Latina, discurso que generalmente “omite la singularidad constitutiva de los procesos de enunciación formulados ‘desde’ América Latina”<sup>86</sup>, tendiendo a subordinar lo local<sup>87</sup>.

Nos adherimos a la opinión de Nelly Richard, expresada en el artículo recién comentado, de que no hay que quedarse entrapados en la discusión binaria norte-sur. Lo importante es la renovación de la reflexión latinoamericana sobre teoría y crítica. Con todo, los estudios culturales en Latinoamérica han ampliado los cuestionamientos a los saberes académicos, a temas como la ciudadanía, el mercado cultural, la práctica intelectual y su compromiso social, bajo un escenario neoliberal, conservador y, a la vez, globalizador. Esta apertura se debe a que no sólo es necesario desarrollar el pensamiento, sino también la acción. En esa tarea, nuestro cuestionamiento va dirigido especialmente a quienes complejizan sin tener en cuenta una forma menos crítica para generar la reflexión, haciendo del conocimiento algo más elitista de lo que ya es. Con ello, aquellos reproducen las barreras del acceso a los saberes, impidiendo comprender mejor los problemas sociales y culturales, que también, sin duda, son políticos.

---

<sup>86</sup> Nelly Richard: Ibid.

<sup>87</sup> Sobre esta discusión ver también a Daniel Mato: *“Estudios y otras prácticas latinoamericanas en Cultura y poder. Crítica de la idea de Estudios Culturales Latinoamericanos y propuestas para la visibilización de un campo, transdisciplinario, crítico y contextualmente referido”*, en Rev. Venezolana de Economía y Ciencias Sociales, 2001, Vol. 7 N° 3 (sept-dic), pp. 83-109.

En América Latina los estudios culturales tienen voz autorizada en Néstor García Canclini. A diferencia de las reflexiones que se hacen desde los estudios culturales del norte, según este autor, Latinoamérica se caracterizaría por una mayor diversidad de prácticas de las y los intelectuales dedicados a este campo. Esta intelectualidad articula sus quehaceres no centrados en la Academia, diciendo que las y “los investigadores de América Latina combinamos más frecuentemente nuestra pertenencia universitaria con el periodismo, la militancia política y social o la participación en organismos públicos, todo lo que posibilita relaciones más móviles entre campos del saber y de la acción”<sup>88</sup>. Justamente en esta distinción es donde podemos trabajar con el objeto de nuestro estudio, debido a que tanto las prácticas como la producción del arte feminista son performativas.

Con todo, los estudios culturales constituyen una puerta que permite la conversación entre disciplinas; van de una disciplina a otra y de una metodología a otra en función de sus propios intereses y motivaciones.

Los estudios culturales también nos permiten examinar las prácticas culturales y su relación con el poder. Para el caso particular de esta tesis, nos da las herramientas para el estudio de una temática muy compartida por la producción de las artistas feministas como lo es la revaloración de la cultura popular latinoamericana que se mueve entre lo sagrado y lo profano, entregándoles nuevos significados, como una característica especial de las prácticas y la producción de arte feminista latinoamericano<sup>89</sup>. Sobre esto profundizaremos en los próximos capítulos.

### ***2.3 La investigación narrativa.***

Para esta tesis en particular trabajamos por/para historiar las experiencias políticas-estéticas que, a contar de la década del 70, describe la práctica y la producción del arte feminista en América Latina ante la inexistencia de una historia cultural o del arte

---

<sup>88</sup> Néstor García Canclini: “*Antropología y Estudios Culturales: una agenda de fin de siglo*”, Conferencia en AAA, San Francisco. Citado por Nelly Richard, Ob. Cit., p. 195.

<sup>89</sup> Ver en Julia Antivilo: “*Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías, Arte feminista latinoamericano. México 1970-1980*”. Ob. Cit. Ver en [http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/antivilo\\_j/html/index-frames.html](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/antivilo_j/html/index-frames.html)

que nos señalen las prácticas y producciones visuales del arte feminista. Desde la oralidad, esa historia reciente puede tomar cuerpo, pues afortunadamente encontramos tales prácticas y producciones, vivas y activas. En consecuencia, tomamos la narratividad en tanto como el fenómeno que investigamos, y como un método de investigación: “Narrativa es el nombre de esa cualidad que estructura la experiencia que va a ser estudiada, y es también el nombre de los patrones de investigación que van a ser utilizados para su estudio”<sup>90</sup>. Así, conceptualmente, podemos utilizar la historia o el relato para hablar del fenómeno y de la narrativa para la investigación. Por lo tanto, podemos decir que la gente, naturalmente, lleva vidas relatadas y cuenta las historias de esas vidas. Las y los investigadores pueden ver en la narratividad una posibilidad de constitución de una perspectiva teórica y metodológica que sirve para describir las vidas, recoger y contar historias sobre ellas y escribir relatos de la experiencia.

Según F. Michel Connelly y D. Jean Clandinin<sup>91</sup>, es igualmente correcto hablar de investigación sobre la narrativa o de investigación narrativa. Por ello, su estudio es apropiado en muchas áreas del conocimiento tales como la teoría literaria, la historia, la antropología, el arte, la filosofía, la psicología, la educación, entre otras. Con todo, la narratividad la situamos en una matriz de investigación cualitativa puesto que está basada en la experiencia vivida y en las condiciones de la vida de las artistas visuales feministas latinoamericanas.

Para Tim Booth<sup>92</sup>, la narrativa es el retrato de la experiencia subjetiva de las y los sujetos en el sentido fiel que éstos le otorgan a sus vidas. Los métodos narrativos varían tanto en su forma como en sus propósitos. Para este autor, la forma más pura de la

---

<sup>90</sup> F. Michel Connelly y D. Jean Clandinin: “*Relatos de Experiencia e Investigación Narrativa*”, en VV.AA: *Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación*. Ed. Labris, Barcelona, 1995, p. 12 y 13.

<sup>91</sup> Este ya citado estudio muestra una amplia bibliografía, especialmente anglosajona, sobre la investigación narrativa. Además, ver el trabajo de un grupo de investigadoras feministas italianas llamado Diotima que recopilaron sus estudios en el libro *El perfume de la maestra (Laboratorios de la vida cotidiana)*. Editado por Icaria, en Barcelona, 1999. También a Jerome Bruner: *La educación, puerta de la cultura*. Ed. Vida, Madrid, 1997, especialmente el capítulo 7, llamado “*La construcción narrativa de la realidad*”, p. 149-177.

<sup>92</sup> Tim Booth: “*Sounds of still voices: issues in the use of narrative methods with people who have learning difficulties*”, en L. Barton (ed.): *Disability and Society. Emerging Issues and Insights*, New York, Logman Publishing; 237-255, citado por Elena Hornillo y José Luis Sarasola: “*El interés emergente por la narrativa como método en el ámbito socioeducativo. El caso de las historias de vida*”, en Rev. Portularia Nº 3, Universidad de Huelva, 2003, pp. 373-382.

narrativa es la autobiografía, en donde la o el sujeto es el único/a autor/a. En ella, él reconoce la reminiscencia, que define como la memoria no organizada de hechos y sentimientos pasados con ningún intento de ser inclusivo o exhaustivo respecto al curso de la vida. La revisión de la vida, sería un proceso de reflexión en el cual la persona evalúa su propio pasado desde el punto de vista que ocurre en el presente. Con todo, la historia de vida haría referencia al relato colaborativo de toda o parte de la vida que se entregaría oralmente, pero enriquecidas con documentos complementarios (que aportan, por ejemplo, sus propios archivos), ayudando así a concretizar sus contextos. Para el caso particular de esta tesis, nos servimos ampliamente de las historias de vida de las artistas visuales feministas para localizarlas políticamente en los contextos donde estarían incidiendo. El nudo esencial de la narratividad se encuentra en la capacidad o habilidad del enunciante que carga de reflexividad su relato. Por lo tanto, su recuerdo le otorga sentido a esa experiencia. Dos formas de abordar este nudo serían las principales al momento de recoger la información de estas narrativas. Por un lado están sus propios relatos, a través de las autobiografías, entrevistas, cartas, blogs, webs, etc. Por el otro se encuentran sus propias obras, que además muchas toman como temas centrales sus autobiografías o sus diversas experiencias en problemáticas diversas tales como la violencia, lo doméstico, la migración, memoria, etc.

La investigación narrativa es también un proceso de colaboración recíproca a medida que se avanza. “En el proceso de empezar a vivir la historia compartida de la investigación narrativa, el investigador debe de ser consciente de estar construyendo una relación en la que ambas voces puedan ser oídas. Lo anterior enfatiza la importancia de la construcción mutua de la relación de la investigación, una relación en la que ambos, practicantes e investigadores, se sientan concernidos por sus relatos y tengan voz con la que contar sus historias”<sup>93</sup>. Las narraciones tanto del investigador/a como del participante (o sujeto/objeto de la investigación) se convierten en una construcción y reconstrucción narrativa compartida. Para el caso de esta tesis, esto es un argumento relevante, pues en parte se está haciendo uso de una herramienta metodológica de la antropología, relacionada con la investigación-acción, debido a que muchas de las experiencias que

---

<sup>93</sup> F. Michel Connelly y D. Jean Clandinin: Ob. Cit., p. 21 y 22.

narran las artistas, son también parte de las experiencias de la investigadora, siendo así también sujeto y objeto de la investigación misma. De los diversos métodos para recoger los datos en una investigación de este tipo se destacan, particularmente, las notas de campo de la experiencia compartida, o sea, la observación participativa o el registro activo.

En el 2005, la autora de este trabajo realizó una pasantía para la tesis de maestría que estaba planteada como una investigación exploratoria sobre arte feminista en América Latina. La Ciudad de México fue el lugar elegido, porque evidenciaba una mayor presencia de producción visual de artistas feministas. En esa ocasión, sólo fue posible -por diversas circunstancias que estaban fuera de su alcance- contactar a algunas artistas y fijar un encuentro con todas ellas. El tiempo no permitía entrevistar a cada una por separado. Se las invitó a una reunión que se llamó *Tertulia Aquelarre* y que se realizó el día 7 de enero del 2006.

En ese entonces, contando con un catastro de artistas visuales feministas en México, que reunía alrededor de 30 nombres<sup>94</sup>, se logró el contacto con 12, pero sólo ocho asistieron a la *Tertulia Aquelarre*. El propósito fue escucharlas, ver cómo se contaban y hablaban sobre ellas, a través de sus experiencias, sus obras (catálogos), su tiempo y los espacios físicos y culturales de las décadas del setenta y ochenta . Esta dinámica de la investigación fue la opción que se encontró debido al escaso tiempo que se tenía para recoger los relatos de las artistas. Además, esta estrategia obedecía a la experiencia de años de militancia de la investigadora en el feminismo, específicamente, dentro del colectivo feminista autónomo *Las Clorindas*. Las *Tertulias Aquelarres* fueron la forma de trabajo de dicho colectivo, que desarrollaron por medio de encuentros integrados por ponencias, conversaciones, danza, *delicatessen* para degustar, performances, música y rituales ceremoniales. Todo en un espacio adornado con la temática que inspiraba al evento<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> Ver tabla anexo 1, p. 117 y 118, de mi tesis de Magíster revisar en [http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/antivilo\\_j/html/index-frames.html](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/antivilo_j/html/index-frames.html)

<sup>95</sup> Los Aquelarres fueron reuniones desjerarquizadas, horizontales, sólo de mujeres, que se reúnen para discutir una temática central que las aquejan, las convocan y toman la palabra para resolver finalmente una acción. Las Clorindas convocaron a varios Aquelarres para tratar temas como el aborto, derechos humanos,

Ese día nos convocaron las experiencias de las artistas y sus producciones en el arte feminista mexicano. Las asistentes fueron Mónica Mayer, Ana Victoria Jiménez, Yan María Castro, Noemí Ramírez, Yolanda Andrade, Carla Rippey y Rosa Ramírez. La estructura que tuvo la tertulia se dividió en dos momentos. El primero fue la presentación de cada una de las participantes. Una a una se refirieron a sus vidas y trabajos interrelacionando sus relatos. Todas se conocían y habían, en alguna oportunidad, trabajado juntas. El segundo momento de la reunión, se realizó compartiendo en la mesa un vituperio y eligiendo un alfajor -envuelto en papel de volantín- que contenía en el interior un papel con un concepto que debían relacionar con su obra o con la de otra artista. Algunas se intercambiaron los papeles, porque pensaban que el que les había tocado tenía que ver más con las otras mujeres. Así, tras la elección se habló de violencia, indisciplina, narrativa, los y las maestros/as, autobiografía, cuerpo y experiencia, entre otros temas que se tocaron transversalmente, como feminismo<sup>96</sup>. Todos estos conceptos que se intencionaron en esta reunión con las artistas mexicanas orientaron esta investigación a partir de la interrelación que cada uno de ellos tienen entre sí. Nos referimos a la autobiografía (temática que abordaremos más a fondo en el último capítulo) debido a que es parte integral de la obra de las artistas, que se expresa como una narrativa empoderada, a su vez, está en estrecha vinculación con la violencia que todas experimentamos en el sistema patriarcal al cual nos enfrentamos desde la indisciplina donde el cuerpo es la herramienta, materia prima, el medio y lo que se necesita cambiar a través de la autorrepresentación de nuestras propias vivencias.

---

control social, feminización de la pobreza, violencia contra las mujeres y, entre otros, para hacer homenajes. Todo esto se realizó entre el 1998 y el 2004, en Santiago de Chile.

<sup>96</sup> Cabe mencionar y agradecer la participación de Paula Moraga, maestra de danza chilena y parte del Colectivo de Arte *Malignas Influencias*, por toda su colaboración en la reunión. También a Eloísa Vega, artista visual andaluza que se encargó de la grabación del video y a Bruno Pia que trabajó en el registro del sonido. El registro de la Tertulia Aquelarre hoy es parte del Archivo AVJ, del cual nos referiremos más adelante.



7. Mónica Mayer durante en encuentro. 8. De izquierda a derecha: Paula Moraga, Ana Victoria Jiménez y Yolanda Andrade.

Para este presente estudio, la herramienta fundamental para recoger información fueron las entrevistas estructuradas y no estructuradas a las artistas visuales feministas en las cuales se les interrogó, principalmente, sobre sus experiencias de acuerdo a sus condiciones en la producción, en la difusión y distribución de sus creaciones. Con todo, esta investigación tiene un carácter militante que trata de generar una capacidad de las luchas feministas, desde el arte, de leerse a sí mismas, retomando y difundiendo los avances y las producciones de otras experiencias. No es la elaboración de sólo una intelectual comprometida, sino tratamos de politizar las experiencias de las artistas visuales feministas para buscar en sus praxis las pistas emergentes para seguir revitalizando la relación arte y política.



9. De la artista mexicana, Yan María Yaoyótl Castro, *Frida Lesbiana I*, Ilustración 43x28 cm., 1995 y *Sor Juana Lesbiana I*, Ilustración, 50x60 cm., 1996.

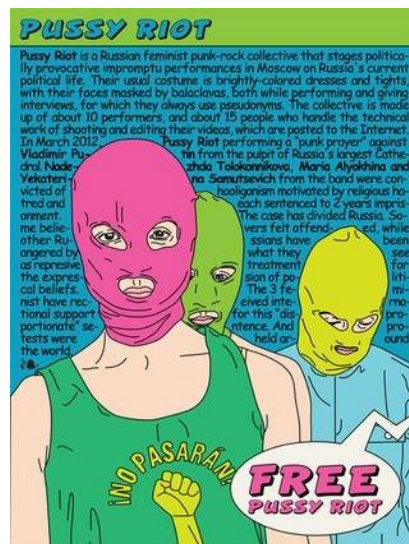
Consideramos que la experiencia es un concepto decisivo para la teoría feminista y también para la teoría de la narratividad. Ambas parten de la premisa de que para los hombres y las mujeres, las formas diferenciadas de la subjetividad tienen una especificidad que implica modos diferentes de vivencias. Para el caso especial de las mujeres “significa recomenzar desde la existencia real de las mujeres, y en primer lugar de lo que significa para ellas ser mujeres, es decir, de cómo se construye, en los discursos y en la conciencia, una identidad sexuada”<sup>97</sup>, a la cual politizar -podríamos agregar. A partir de la especificidad de las experiencias de las mujeres, se ha comenzado a tomar la palabra para hablar de primera persona. Así vemos que el concepto de experiencia es importante para el feminismo, ya que sirve como una herramienta para trabajar temas centrales que han sacado a la luz las teóricas feministas, tales como subjetividad, cuerpo, sexualidad y práctica política.

La perspectiva de género y la historia de las mujeres han sido disciplinas en las cuales se lleva años trabajando por otorgar historicidad a las experiencias de las mujeres, rompiendo con siglos de invisibilización. Para ello se hace necesario utilizar todos los

<sup>97</sup> Patricia Violi: *El infinito singular*. Ed. Cátedra. Instituto de la Mujer, Madrid, 1991, p. 155.



métodos y enfoques de que disponen los y las historiadores/as, como por ejemplo, la biografía, la historia cultural, antropología, economía y política, la historia de las mentalidades y de las ideas, la crónica, la tradición oral y todos los métodos preferidos de la historia social (tales como el estudio de la movilidad, la demografía histórica y la historia de la familia) con el fin de cavar en el pasado y en el olvido. Visibilizar a las mujeres en la historia pasa por rescatar también la iconografía que las retrata, o sea, las entrevé tanto en forma individual como colectiva, con las acciones y obras. De ahí que este trabajo incluya imágenes e ilustraciones que son tan escasos en los libros, ensayos e investigaciones históricas, cuando se trata de mujeres.



10. De la artista peruana María María Acha, exposición itinerante y de constante producción; *Mujeres trabajando por Mujeres*, querescata el protagonismo social, político y cultural de las mujeres del mundo.

Reconstruir la memoria es uno de los objetivos fundamentales de la historia de las mujeres escrita desde el feminismo, porque permite una visión global de nuestros logros y también de nuestros retrocesos. Esto es importante debido a que las mujeres suelen olvidar las luchas de sus antepasadas. La recuperación de la memoria ha sido, y es, una preocupación del feminismo por ser la base que da a este movimiento social proyección política. Encontrarse con la propia historia permite un acercamiento crítico a las experiencias de sus antecesoras; además ayuda a fortalecer los lazos de la identidad colectiva.

Resumiendo, la memoria tiene sentido, porque es una fuente de saber que encausa, ordena y proyecta las acciones del presente. Es así que el mirar hacia atrás, tiene que ver con el ejercicio de mirarse hacia adentro, mejor dicho, cuestionar y volver al pasado en función de lo actual y contingente. La memoria en acción es la capacidad de poner en práctica esa acumulación de experiencias que actúa como un dispositivo al cual las mujeres pueden recurrir en sus vidas personales y colectivas. La memoria actúa como un recurso social disponible para las mujeres y el hecho de registrar y ordenar ofrece conocimientos que pueden ser puestos en acción. La memoria constituye un *corpus* de conocimientos que se nutre de una práctica empírica transmitida de generación en generación o por medio de distintos tipos de vínculos y redes de comunicación. Así, una mirada de la historia cultural nos sugiere realizar un análisis general de la sociedad como una representación de lo colectivo, es decir, de las relaciones económicas, políticas y sociales, etc., que se organizan de acuerdo a esquemas de percepción y apreciación, contruidos por los mismos sujetos sociales; entonces, el recoger la narratividad de las experiencias de las y los agentes culturales, que definen prácticas concretas, y/o leer fuentes documentales tales como obras de arte, textos literarios, entre otras manifestaciones, nos permite conocer esas experiencias como objetos culturales que

enriquecen el conocimiento histórico, pues incorporan al análisis elementos del entramado social como tensiones y rupturas<sup>98</sup>.

Cabe señalar que no es solamente la narratividad el *corpus* teórico-metodológico, que tomamos del paradigma de la historia cultural. También nos orientamos desde la historia del cuerpo desde una mirada feminista, que como disciplina reconoce al cuerpo que somos y tenemos como reducto modelado por la visión patriarcal. Por tanto, el cuerpo es el soporte y herramienta crítica de las producciones y prácticas artísticas feministas, reconstruido, subvertido y resignificado. Para las artistas visuales feministas, el cuerpo de las mujeres es el lugar en que se ha materializado la opresión femenina. Por tal razón, para este estudio, la historia de cuerpo es útil para entender las prácticas de las artistas y sus producciones a partir del hecho de que el cuerpo es la materia prima desde donde las propuestas artísticas feministas plantean las tensiones y rupturas. Este tópico históricamente se nos presenta como una falsa evidencia que habla de la corporeidad, no sólo como lo material que habitamos, sino también a partir del cómo lo habitamos culturalmente. Para las mujeres, este tópico ha funcionado como un dispositivo de símbolos y objetos de las representaciones e imaginarios que se han construido social y culturalmente con respecto a ellas. Para entender este fenómeno trabajaremos con la noción de sociología del cuerpo que aporta David Le Breton, que propone realizar un inventario de las lógicas sociales y culturales que caminan junto al espesor y a los movimientos de la existencia humana<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> Roger Chartier: *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Ob. Cit., p. 36 y 37.

<sup>99</sup> David Le Breton: *La sociología del cuerpo*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2002, p. 7 y 8.



11 y 12. Plaza Bolívar, centro del poder en Colombia. Feministas instalaron la figura de Manuela Sáenz junto a Simón Bolívar. La estatua de la prócer de la Independencia fue realizada en fibra de vidrio y colocada en una plataforma de alrededor de 4 metros de altura, la misma medida del monumento a Simón Bolívar que se ubica en la misma plaza. Patricia Ariza, una de las protagonistas, cuenta que tras el término de la manifestación de la conmemoración del 8 de marzo de 1999, las feministas se retiraron del lugar dejando la estatua. Esa misma noche la policía se presentó en el lugar y desarmó la estructura. La base la echaron a una camioneta y a la escultura de Manuela la subieron a golpes a la patrulla, ocasionándole serios daños. Casualmente pasaban por el lugar periodistas de la televisión local que registraron el hecho y, además, entrevistaron a la gente que estaba en la Plaza Bolívar. Así se recobró la escultura de Manuela Sáenz. Hoy se encuentra en el Teatro *La Candelaria* en Bogotá.

### ***3. Desde la praxis abriendo campo.***

En general, en América Latina no abundan las notas de prensa, artículos o publicaciones que se refieran a la producción de las visualidades feministas ni a las prácticas de las artistas. Similar situación de escasez existe con la presencia de estas artistas en los espacios formales del arte (museos o galerías). En rigor, creemos que se piensa que realmente lo que hacen las artistas feministas no es “Arte”, de ese que se nombra con mayúscula, por ello no se las considera. Las artistas visuales feministas no sólo se han

preocupado de gestionar la obra, sino también de dejar registros correspondientes de sus prácticas estéticas y políticas, en algunos casos, escribiendo también sobre sí mismas y sus pares. La operación del autoregistro devino un procedimiento significativo en la historia contemporánea del arte, que tiene el sentido de apropiación del propio gesto efímero de la intervención estética (cuando se trata de instalaciones) o de archivo de memoria que da cuenta de los procesos de gestación o exhibición de la obra u acción, posicionándola en y como historia del arte.

Para afirmar que tenemos un nuevo campo intelectual en construcción, la práctica y la producción del arte feminista latinoamericano, como nuevo lugar y puente donde la praxis es fundamental, es un punto de partida. Nos quedamos con las palabras de Richard Schechner, especialista que ha dedicado su vida al estudio de las teorías del performance, sobre la experimentación escénica y su relación con el desarrollo humano cuando opina que: “La dominación de la teoría por sí misma esta llegando a su fin en la Academia. La teoría es secundaria cuando uno hace algo basado en la experiencia o en la información con que se cuenta, tanto si se está en el campo de trabajo, como si se está experimentando. (...) tratando de puentear, reducir o eliminar las distancias entre teoría y la práctica”<sup>100</sup>. Citamos estas palabras, pues describe lo que pretende abordar la crítica e historia del arte feminista que es fomentar ese tejido entre la praxis y la teoría o hacer conocimiento desde lo vivido. Además, traza en una característica central del arte feminista, como lo es la performatividad. J. L. Austin y Judith Butler, entre otros, han sido quienes han desarrollado los términos *performativo* y performatividad. Para el estudioso de la retórica Austin, un acto performativo se refiere a situaciones en las que la emisión del enunciado implica la realización de una acción<sup>101</sup>. El clásico ejemplo está en el peso legal de algunas palabras, tales como; *Sí, acepto*. El análisis de Judith Butler<sup>102</sup>, está en el proceso de la socialización, dado por el género e identidad sexual, los cuales son producido a través de prácticas regulatorias que no son fáciles de identificar, debido

---

<sup>100</sup> Además de editor de la revista *The Drama Review*, el profesor de la Universidad de Nueva York es considerado uno de los investigadores teatrales más connotados de la actualidad. Ver sobre la cita en <http://www.azc.uam.mx/cyad/evaluacion/visual/index.html>

<sup>101</sup> J. L. Austin: *Cómo hacer cosas con palabras*. (1955) Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) Escuela de Filosofía, Universidad Arcis.

<sup>102</sup> Judith Butler: *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2002.

al proceso de normalización que está como un ship incorporado en nuestras acciones, es invisible. Así, en Austin, lo performativo está restringido al mero lenguaje que dice y hace, en Butler toma otros aspectos a considerar, no sólo la palabra, sino pone énfasis en la subjetividad y la acción cultural en la práctica discursiva normativa.

La performatividad y lo performativo como característica esencial de las propuestas visuales del arte feminista, es un tema que se abordará en el último capítulo de esta tesis.

### ***3.1 Evidencias, vestigios e interés.***

Las evidencias son una certeza clara y manifiesta de la que no se puede dudar. Asimismo son el conocimiento público, la revelación o demostración de algo. Las constataciones al arar los territorios de un campo en construcción, las encontramos en los vestigios que, por un lado, nos dan la narratividad de sus memorias y, por otro, la hallamos en la materialidad de las señales que guardan los archivos personales de las artistas y activistas. Todo ello permite construir algo del pasado y hacer también presente, si se reactivan los archivos. Los vestigios son también demostraciones por donde es posible consolidar una investigación.

El interés en América Latina sobre nuestro objeto de estudio, la práctica y la producción de las artistas visuales feministas latinoamericanas, ha ido creciendo tanto en la investigación como en la producción de este tipo de arte político. Por ello, se le consultó a Karen Cordero, sobre si reconocía la existencia de un campo de estudio sobre arte feminista en México, a lo que respondió: “No, pero creo que existe, cada vez más interés en el tema. Puedo decir que en los 80, cuando yo llegué a México, era algo así como hiper marginado. Sólo unas cuantas personas a nivel de los estudiantes se interesaron por ese tema. Justo antes de que yo llegara aquí (...) hubo un evento al que se invitó a Linda Nochlin. No estuve pero, Mónica Mayer me dijo que asistió y había muy poca gente, por ejemplo. Por ese entonces fue algo muy marginal. Pero, ahora cada vez más se ve el interés. Sobre todo entre las generaciones jóvenes. Creo que sí, hay mucho más entusiasmo y sentido de identificación con el movimiento feminista. Antes curiosamente tendían a ser más las alumnas de postgrado, con otra edad y experiencias vitales que tendían a identificarse con las problemáticas del feminismo. Ahora veo que es

al revés. Bueno, sigue habiendo interés de postgrado, pero también hay mucho interés de las alumnas más jóvenes que, por ejemplo piden cursos sobre el tema, se entusiasman, quieren hacer trabajos sobre el feminismo, y recuperar aspectos que se han trabajado en los años 70 y 80<sup>103</sup>.

También se le preguntó si eso lo ha visto solamente en México o también en otros lados de América Latina. Cordero mencionó que: “Por el libro que compilamos junto a Inda Sáenz llamado *“Crítica feminista en la teoría e historia del arte”*, me han escrito tanto de España como de Argentina, Chile y Perú, por ejemplo. Con ello, constatamos sobre el interés que ha tenido, y la utilidad que ha prestado para la docencia especialmente. Esto es un reflejo de que sí hay un interés por estos temas en otros lugares que no sean México”<sup>104</sup>.

Por su parte, María Laura Rosa, a la pregunta si considera que existe un campo de estudios sobre el arte feminista en Argentina y en América Latina, respondió: “No, yo creo que los estudios feministas [en el arte] quedaron muy a la sombra de los estudios de género, los que no considero políticos. La mayoría de los estudios feministas se basan en propuestas solitarias y de mujeres preocupadas y militantes. Falta, a mi criterio, una mayor cohesión entre feministas, artistas e investigadoras, las que trabajan, como si fueran esferas separadas, los temas de su preocupación”<sup>105</sup>. Al consultarle si creía que existe una revisión y análisis de la producción estética política de las artistas feministas, la investigadora argentina agregó: “Sí. Yo creo que esa revisión se hace constantemente, aunque mucho de los estudios no lleguen a publicarse o a difundirse como es debido. Pero hay mucho trabajo en congresos o pequeñas iniciativas personales que va enriqueciendo el campo de investigación”<sup>106</sup>.

---

<sup>103</sup> Entrevista 7 de marzo del 2011, Ciudad de México, DF. Una de las alumnas que hace referencia es Fabiola Aguilar, del Doctorado de Historia del Arte, del Depto de Filosofía y Letras de la UNAM. Su tesis tiene un nombre tentativo aún: *“Activismo y Género en el Arte Contemporáneo”*. Del mismo programa de postgrado, Adriana Raggi, está trabajando sobre la producción artística de Magali Lara, Nicola Costantino y Sandra Ramos en relación a cómo cuestionan el desnudo; la tesis es dirigida por María Rosa Palazón. El nombre tentativo de la tesis es *“Tres miradas sobre ese otro cuerpo: Magali Lara, Nicola Costantino y Sandra Ramos”*.

<sup>104</sup> Idem. Al libro que hace referencia ya lo hemos citado en páginas anteriores.

<sup>105</sup> Entrevista vía electrónica, marzo 2011.

<sup>106</sup> Idem.

Coincidimos ampliamente con ambas autoras que aún falta como para afirmar que si existe un campo de estudio consolidado. Sin embargo, vemos que el interés es creciente y muy productivo. Compartimos con María Laura Rosa que, en general, las investigadoras que se abocan a esta temática lo hacen con fines explícitamente políticos, al igual que lo hace la producción de arte. Sin embargo, respecto a esa soledad e incomunicación que nos habla como nudo, creemos que es una realidad que quizás ella observa en Argentina. A nuestro juicio, no pasa lo mismo en México, país que clasificamos como el epicentro de la producción, reflexión y acción del arte feminista en América Latina. Por ello, se verá en los siguientes capítulos, una mayor presencia mexicana, no sólo de las artistas, sino también a través de las experiencias y bibliografías citadas.

Entre las tesis escritas en México sobre el tema, destacamos el trabajo de Natalia Eguiluz titulado “*Y sin embargo se mueven... Producción de Arte hegemónico<sup>107</sup> feminista y su función social en México (2000-2009)*”, tesis de Maestría en Estudios de Género de la Universidad Autónoma Metropolitana, del año 2010, dirigida por Eli Bartra; las sinodales fueron Mónica Mayer y Araceli Barbosa. Sin duda, esta tesis es una interesante mirada *gramsciana* feminista que describe la escena performática mexicana en casi una década de práctica política artística de artistas tales como Jesusa Rodríguez, el Colectivo Martes, Lorena Wolffer, Inti Barrios y Elizabeth Ross. Este estudio destaca principalmente el compromiso social en la resistencia al neoliberalismo imperante.

Otra tesis importante de destacar, es el trabajo doctoral de la historiadora del arte, ya mencionada, María Laura Rosa. Su trabajo se llama *Fuera del discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires<sup>108</sup>*. Este trabajo es un aporte al conocimiento y revisión exhaustiva de la producción de arte feminista de las décadas del setenta y

---

<sup>107</sup> La tesista lee a Gramsci a través de otros/as autores que escriben sobre los conceptos gramscianos, sin embargo entiende hegemonía como “la dirección cultural que un grupo social despliega sobre el resto de la sociedad, es decir, el liderazgo cultural dominante. Así, el papel de los intelectuales ligados a la clase en el poder y el de las instituciones sería el de difundir la visión del mundo de esta clase, su filosofía, su moral y sus costumbres entre los grupos dominados, los cuales llegan a aceptar como propio el sentido común de sus dominadores”, Natalia Eguiluz: “*Y sin embargo se mueven... Producción de Arte hegemónico<sup>107</sup> feminista y su función social en México (2000-2009)*”. Tesis para optar al grado de Maestra en Estudios de la Mujer, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad Xochimilco, Universidad Autónoma de Metropolitana, México, p. 27.

<sup>108</sup> Tesis Doctoral, UNED, Madrid, 2011.



ochenta en Buenos Aires, Argentina. Específicamente radiografía la trayectoria de la cineasta y militante feminista María Luisa Bemberg, y de las exposiciones *Mitominas I, II y III*. Evidenciando la existencia de manifestaciones artísticas que acompañaron y/o se vincularon estrechamente con las reivindicaciones del feminismo radical porteño desarrollado en la segunda ola. Además relaciona los trabajos de las artistas argentinas con el de otras creadoras del continente americano, especialmente con el colectivo mexicano *Polvo de Gallina Negra* y algunas producciones de las estadounidenses, tales como Martha Rosler y del Programa *The women's building*.

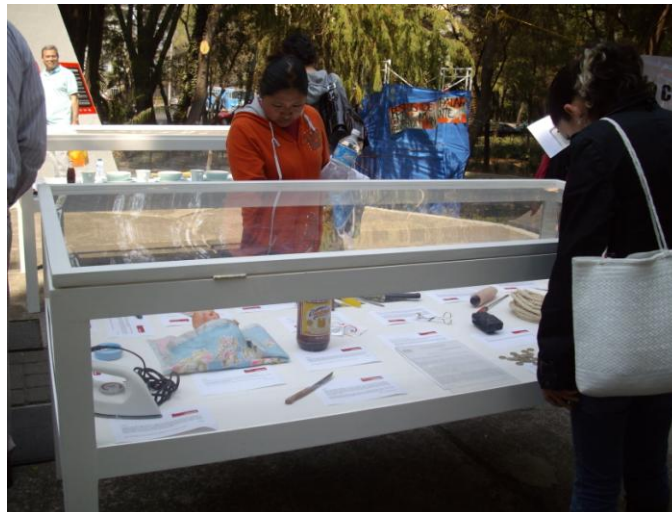
Otra tesis doctoral, que lamentablemente aún no podemos leer, pero sin dudas, será un aporte a la discusión de nuestro objeto de estudio, es la que prontamente se publicará bajo la autoría de la investigadora argentina Claudia Mandel, con el nombre de *Estéticas del borde. Ensayos sobre arte feminista y violencia contra las mujeres en América Latina*<sup>109</sup>.

En síntesis, al bucear en las profundidades de los archivos personales y de las entrevistas a las artistas y/o historiadoras o críticas del arte feminista, se permite conocer la producción de las artistas y de sus contextos de producción. También se facilita la aproximación al reconocimiento de un campo intelectual en creación, al cual es posible darle cuerpo a través del creciente interés en el área. Finalmente, a través de esta investigación doctoral hemos catastrado a más de 70 artistas latinoamericanas que han desarrollado sus prácticas desde el feminismo. A partir de la década del 70 hasta nuestros días<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Actualmente se encuentra en prensa de la Universidad de Costa Rica.

<sup>110</sup> Ver anexo 1, Catastro de artistas feministas.



13. “Evidencias” de Lorena Wolffer es una instalación en la que dispone varios escaparates con más de 70 objetos domésticos donados por las participantes de sus talleres, mujeres que han vivido en carne propia la violencia patriarcal y que se resguardan en la casa de acogida *Refugio Nuevo día*. La instalación también recoge, a través de un cuestionario, las experiencias de violencia de las mujeres que visitaron esta muestra itinerante. Fotos del Parque España, monumento a Lázaro Cárdenas, Ciudad de México, Febrero del 2011. Esta instalación es parte del proyecto “*Expuestas: registros públicos*”<sup>111</sup>.

<sup>111</sup> Ver más sobre este proyecto en <http://www.lorenawolffer.net/expuestas/>

### ***3.1.1 Los archivos de las artistas y sus activaciones***

Mucha gente podría pensar que los archivos, en general, son una especie de cementerio o depósito. Sin embargo, pensamos que son un resguardo de las historias de vida, una custodia de experiencias que pueden conversar constantemente con el presente.

Activar o reactivar un archivo es una lucha por la recuperación de la memoria. En particular, para nuestro objeto de estudio, la praxis y producción de las artistas visuales feministas latinoamericanas son una batalla contra el olvido desde las contiendas colectivas contrahegemónicas. Paradójicamente, la memoria documental de esas acciones ha quedado relegada, en muchos casos, al ámbito privado de sus protagonistas, aunque muchas luchas se dieron principalmente en el espacio público.

En Argentina, el archivo personal de la artista y activista feminista Monique Altschul<sup>112</sup> ha brindado a la investigadora María Laura Rosa las pruebas de una prolífera generación de artistas feministas, que estuvieron incidiendo en el contexto de los años 80 en la ciudad de Buenos Aires. Tuvimos la oportunidad de visitar este archivo en octubre del 2010 que se encontraba en proceso de organización. Este archivo constituye una importante fuente sobre las luchas feministas, en especial, sobre uno de los hitos del arte feminista argentino llamado *Mitominas*, del cual nos referiremos más adelante, entre otras exposiciones y acciones de arte que se realizaron entre la década del 80 y la actualidad. El archivo lo componen fotografías, catálogos de artistas, documentos, revistas, afiches, etc.

---

<sup>112</sup> Además es creadora de la Fundación Mujeres en Igualdad, ONG que tiene el estatus consultivo ante el Consejo Económico Social de las Naciones Unidas, su web es [www.mujiereenigualdad.org.ar](http://www.mujiereenigualdad.org.ar)



14. MITOMINAS;1984,1986 y 1992 portadas de los catálogos y cartel respectivamente.

Desde la filosofía Foucault y Derrida se han dado luces sobre la importancia de los archivos. Foucault llama archivo a “los sistemas que instauran enunciados [las imágenes] como acontecimientos (con sus condiciones y su dominio de aparición) y cosas (con sus condiciones y su campo de utilización) (...) el archivo no es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento del anunciado [de la imagen] y conserva, para las memorias futuras, su estado civil de evadido, es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo el *sistema* de su enunciabilidad. El archivo no es tampoco lo que recoge el polvo de los enunciados [de las imágenes] que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección; es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosa [imagen-cosa]; *es el sistema de su funcionamiento*”<sup>113</sup>. Con ello, este autor nos dice que el archivo definiría un sistema de enunciabilidad de las imágenes que siempre serían acontecimiento y sistema de funcionamiento de sus representaciones.

Derrida escarba la etimología de la palabra «archivo» “*Arkhé* [que], recordemos, nombra a la vez el *comienzo* y el *mandato*. Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, *allí donde* las cosas comienzan -principio físico, histórico u ontológico-, más también el principio según la

<sup>113</sup> Michel Foucault: *La Arqueología del saber*. Ed. Siglo XXI, México, 2007, p. 219.

ley, (...) *allí donde* se ejerce la autoridad, el orden social, *en ese lugar* desde el cual el *orden* es dado -principio nomológico.(... )Tanto en el orden del comienzo como en el orden del mandato. El concepto de archivo abriga en sí, por supuesto, esta memoria del nombre *arkhé*. (...) En cierto modo el vocablo remite, razones tenemos para creerlo, al *arkhé* en el sentido *físico, histórico* u *ontológico*, es decir, a lo originario, a lo primero, a lo principal, a lo primitivo, o sea, al comienzo. (...) Habida cuenta de su autoridad públicamente así reconocida, es en su casa entonces, en ese *lugar* que es su casa (casa privada, casa familiar o casa oficial), donde se depositan los documentos oficiales. Los arcontes son ante todo sus guardianes. No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de *interpretar* los archivos. Confiados en depósito a tales arcontes, estos documentos dicen en efecto la ley: recuerdan la ley y llaman a cumplir la ley. (...) Así es como los archivos tienen lugar: en esta *domiciliación*, en esta asignación de residencia. La residencia, el lugar donde residen de modo permanente, marca el paso institucional de lo privado a lo público, lo que no siempre quiere decir de lo secreto a lo no-secreto. (Esto es lo que pasa, incluso aquí, cuando una casa, la última casa de los Freud, se convierte en un museo: paso de una institución a otra.) Con un estatuto semejante, los documentos, que no siempre son escrituras discursivas, no son guardados y clasificados a título de archivo más que en virtud de una *topología* privilegiada. (...)En el cruce de lo topológico y de lo nomológico, del lugar y de la ley, del soporte y de la autoridad, una escena de *domiciliación* se hace a la vez visible e invisible”<sup>114</sup>.

Es importante destacar que esta amplia cita resalta una práctica específica que otorga lugar y nombre a los archivos en los cuales se puede encontrar nuestro objeto de estudio, es decir, la praxis y producción de las artistas visuales feministas latinoamericanas. Las arcontes del feminismo, en general, serán las propias artistas que ubican en sus casas particulares el lugar y el nombre del archivo que gestan.

---

<sup>114</sup> Jacques Derrida: “*Mal de Archivo. Una impresión freudiana*”. Conferencia pronunciada en Londres el 5 de junio de 1994 en un coloquio internacional titulado: *Memory: The Question of Archives*. Organizado por iniciativa de René Major y Elisabeth Roudinesco, el coloquio tuvo lugar bajo los auspicios de la Société internationale d’Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse, del Freud Museum y del Courtauld Institute of Art. Ver en [marbue.xoom.it/martinm/PUG/Maldearchivo.pdf](http://marbue.xoom.it/martinm/PUG/Maldearchivo.pdf) . Cabe señalar que se ha respetado las negritas y cursivas del texto.

Las formaciones discursivas, los discursos y los archivos constituyen el *a priori histórico*. “No obstante, archivos y territorios convergen no sólo en el entramado de ideas del plano de pensamiento, y en el tejido de imágenes del archivo-enunciativo, sino también en la interacción de otros dos niveles no independientes: el de los sujetos y el de los objetos que se corresponden a su vez con el lugar vivencial y con los lugares cosificados y representados”<sup>115</sup>.

En la *Arqueología del saber* de Michel Foucault se revierte la práctica del archivo institucional derridiano en una arquitectura social para insistir en la praxis, la función enunciativa y desplegar lo que el concepto archivo posee en tanto tejido ideológico e imaginativo. Derrida, por su parte, insiste en el grado de resistencia del individuo frente a someterse a los dictámenes heterónomos de la ley sobre el cuerpo. El archivo institucional es una práctica social compleja donde lo personal revierte nuevamente en lo político, y viceversa, actualizando la consigna feminista; *lo personal es político*, también en el nivel enunciativo del archivo. El orden que se lleva a cabo en un archivo, es un trabajo que se da tanto en el plano del pensamiento como en el de la composición, que sería lo que finalmente vemos en Derrida y Foucault. Por ello se trasluce claramente, a través de este circuito de interrelaciones, que las prácticas de archivo se vinculan con la misma fuerza al pasado y al presente, pero sobretudo al futuro<sup>116</sup>.

### **3.1.1.2 Archivo Ana Victoria Jiménez<sup>117</sup> (AVJ) y su reactivación.**

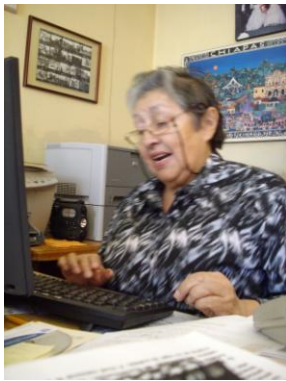
---

<sup>115</sup> Paz Sastre: “*Archivos y territorios; los paisajes mediales, la geoestética y los comunes*”. Tesis doctoral dirigida por Francisco García García. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II, Facultad de Ciencias de la Información. Madrid, 2010, p. 213.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 219 a la 221.

<sup>117</sup> Fotógrafa y activista feminista mexicana, además de editora de libros. Desde el inicio del feminismo mexicano de los años setenta hasta los noventa, documentó los principales eventos y actividades, de los que también, en su mayoría, fue parte de la organización. Ha participado de varias exposiciones y ha publicado fotografías en revistas y libros, entre los que se destaca el que, en colaboración con Francisca Reyes, publicaron el año 2000: *Sembradoras de Futuros. Memoria de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas, UNMMAC*, que como lo dice su título recopila la experiencia de esta organización de mujeres mexicanas que data del año 1964. Con ciertas transformaciones de lo que fue en su origen, esta agrupación de mujeres es hoy un centro activo de apoyo a las mujeres y a la infancia. Este libro aporta no sólo las memorias de estas mujeres, sino que además entrega una importante sistematización de la historia del movimiento de mujeres y del feminismo en México. En sus dos primeros capítulos hace un recorrido histórico desde fines

Llamamos reactivación de un archivo a la acción de interés de investigadoras feministas, entre ellas también artistas y activistas para rescatar, no sólo antiguos documentos que revelen procesos de obras o de sus contextos, sino también para hacerlos productivos, ya sea en escritos sobre sus contenidos, en las digitalizaciones de estas huellas y para hacerlas circular. Con ello, se reactiva un archivo como una propuesta generadora de nuevas resignificaciones a las producciones de las artistas visuales feministas del pasado por las del presente. Esta fue la misión que asumió el grupo *Memora. Archivos, arte y militancia*. Ana Victoria Jiménez, Ciudad de México, 1970-1990.



15. Ana Victoria Jiménez en su casa particular, donde albergó hasta el 2011 el archivo que hoy lleva su nombre, año en el cual pasó a manos de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, en la Universidad Iberoamericana.

Antes de comentar lo que ha realizado este grupo, es necesario recordar los primeros indicios de este proceso de activación del AVJ. Mónica Mayer nos cuenta que estas ideas ya rondaban desde el 2004 en conversaciones con Ana Victoria, y escribió un artículo en su columna en el diario donde hace la referencia de la importancia de la reactivación tan valiosa de un archivo como el de Ana Victoria Jiménez<sup>118</sup>. Meses más tarde, durante mi pasantía de investigación para la tesis de magíster (que ya hemos comentado), en el momento que se presentaban las asistentes, la intervención de Yan Castro acentúa la importancia y el valor de los archivos poniendo énfasis en el Archivo

---

del siglo XIX hasta los inicios del UNMMAC, de todas las organizaciones de mujeres y feministas de México.

<sup>118</sup> Publicado en la sección cultural del diario El Universal, México, 30 de septiembre del 2005.

AVJ, y señala que debería hacerse una exposición con todo eso, lo cual generó una aceptación generalizada. Este proceso se cristalizó a principios del 2009, en manos de las propias Ana Victoria, Mónica Mayer y Paz Sastre<sup>119</sup>.

Posteriormente, con la incorporación de Karen Cordero, a *Memora*, se enriquecieron las estrategias posibles del rescate como las problemáticas desde donde se pueden abordar los archivos analógicos de género en riesgo de olvido y desaparición. Más interesadas se fueron incorporando en esta tarea. Tales como, Lucía Cavalchini y Emanuela Barzochielo que realizaron vinculaciones con la Casa de Internacional de las Mujeres en Roma, con el fin de saber que estaba pasando en otros lugares. En el plano de las internacionalistas, también se incorporó Eloísa Vega, becaria del proyecto español Tegpa (Tecnologías de la sociedad de la información aplicada a los estudios de género y las prácticas artísticas y de producción visual activistas y feministas)<sup>120</sup>. Otra que conforma este espacio es Deborah Dorotinsky del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM<sup>121</sup>.

Es importante decir que, a partir de esas primeras inquietudes de años atrás, Mayer y Jiménez trabajaron en la búsqueda de un lugar académico que albergara el archivo AVJ. En este proceso se le consultó a varios programas de género de las más importantes universidades tradicionales de México, pero no tuvieron buena acogida. Finalmente, y por la gestión personal de Karen Cordero, la Universidad Iberoamericana firmó compromiso con Ana Victoria Jiménez para incorporar el archivo. Además, se obtuvo el patrocinio de la universidad para la difusión y reactivación. El primer resultado de este proceso fue *“Mujeres ¿y qué más?: reactivando el Archivo Ana Victoria*

---

<sup>119</sup> Filósofa española vecindada en México de quien ya citamos su tesis doctoral “El archivo y el territorio: paisajes mediales, geoestérica contemporánea y procomún”. En relación a esta investigación ha publicado diversos artículos, disponibles mayoritariamente en la red. Además ha colaborado en diferentes proyectos transdisciplinarios dedicados especialmente a la recuperación, digitalización y acceso a archivos en riesgo.

<sup>120</sup> Institución que busca la realización de una serie de estudios orientados a analizar las implicaciones de las tecnologías de la información aplicadas a los estudios de género, y a la realización de una serie de actividades que favorezcan el desarrollo de una perspectiva de género en el uso y aplicación de las nuevas tecnologías de información tanto en los ámbitos culturales de las prácticas artísticas y de producción visual como en las Instituciones Universitarias. Sus investigadoras principales son Ana Martínez-Collado y Ana Navarrete, ver en <http://tegpa.net/>

<sup>121</sup> Cabe señalar, que también participé de sus reuniones durante mi estadía de investigación para esta tesis, y estamos en contacto permanente a través del correo del grupo [archivo-avj@googlegroups.com](mailto:archivo-avj@googlegroups.com)



*Jiménez*”<sup>122</sup>, una exposición itinerante que se planteó como el inicio de un ejercicio abierto contra el olvido “para explorar el campo de tensiones en el cual este ejercicio [la recuperación y activación] están inmersos”<sup>123</sup>, es decir en el territorio de lo privado para devolverlo a lo público, de donde emergió.

La exposición fue curada por Mónica Mayer y Karen Cordero. La gran instalación fue producida desde tres grupos que trabajaron en ella. Uno compuesto por el mencionado grupo *Memora*, el *Taller Permanente de Arte y Género* (TAG)<sup>124</sup>, que dirigía Mónica Mayer, y las y los alumnos/as de Karen Cordero de la Universidad Iberoamericana.

Tras visitas al AVJ, las integrantes del TAG diseñaron sus propuestas a raíz de un rubro importante del archivo, los carteles: “que no se limitan al movimiento feminista, sino incluyen otras organizaciones como la Unión Nacional de Mujeres. La participación de los artistas es evidente y vemos carteles con imágenes de Andrea Gómez, Fanny Rabel, Leonora Carrington, Elvira García, Noemí Ramírez, Ana Barreto y Herminia Dosal, entre otras. Aunque apenas tocamos la punta del iceberg del material disponible, gran parte de esta exposición está basada en el estudio y la interacción con estos carteles, cuyos contenidos visuales y de información nos han permitido entender las problemáticas sociales del momento, pero también los conceptos en torno a la mujer que se han defendido en distintos momentos”<sup>125</sup>.

Las obras en sí compartían con las del pasado la característica de constituirse a través de procesos de socialización de la producción, por ejemplo a través de encuentros, talleres, encuestas, entre otras acciones. Es importante destacar la práctica colectiva de la

---

<sup>122</sup> Ver en [archivoavj.com](http://archivoavj.com)

<sup>123</sup> Paz Sastre: “*Esposas & playboys: ejercicios de poder en soporte digital*”, en Catálogo de la muestra *Mujeres ¿y qué más?: reactivando el Archivo Ana Victoria Jiménez*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, D.F, 2011, en prensa.

<sup>124</sup> El TAG (2009-2011) nació por iniciativa de Mónica Mayer, y estuvo compuesto por Adriana Raggi, Adriana Catalayud, Fabiola Aguilar, Liz Misterio, Bruno Bresani, Karla Díaz, Valeria Marruenda y el colectivo Las Sucias, entre otras pasantes, como la autora de esta tesis. Sobre el TAG ver la exposición virtual del Museo de las Mujeres Artistas Mexicanas (MUMA) curada por Fabiola Aguilar, llamada *Mapas de la Resistencia*, en [http://www.museodemujeres.com/matriz/06\\_exposiciones.htm](http://www.museodemujeres.com/matriz/06_exposiciones.htm), y el grupo Taller Arte y Género que se encuentra en <http://www.facebook.com>

<sup>125</sup> Mónica Mayer: “*Ana Victoria, su archivo, el campo de batalla y la magia de la reactivación*”, en Catálogo de la muestra “*Mujeres ¿y qué más?: reactivando el Archivo Ana Victoria Jiménez*”, en prensa.

producción de la muestra, no sólo en el desarrollado por los y las artistas del TAG o las y los estudiantes de la Universidad Iberoamericana, sino también por la concurrencia que contribuyó a la creación de la obra.

La pieza *“La que come y canta, su voz levanta”* comenzó con un encuentro de las integrantes del TAG con sus madres y, con la propuesta llamada *“De boca en boca”* que realizó un taller con estudiantes de la carrera de diseño de la universidad. Fue todo un proceso para la re-producción de las piezas que materializarían en la instalación. Otra obra es *“La mítica fiesta de XV años”* que tuvo objetivo revisar el megaevento del año 84, organizado por el colectivo *Tlacuilas y Retrateras* llamado *“La fiesta de quince años”*, con el fin de desentrañar el mito que se ha generado alrededor de ese hito en la historia del arte feminista mexicano. Esta tarea se realizó debido a que se cuentan con pocos vestigios visuales, porque el registro fotográfico se perdió. Principalmente hay fotos de los ensayos y los registros de la prensa. Por ello, se buscó generar registros de sucesos a partir de los testimonios de las organizadoras y colaboradoras/es, sin perder la mirada irónica tan característica del arte feminista y de este megaevento. Parte central del video, que incluye esta pieza, se maneja con esta herramienta crítica. En rigor, jugando entre la realidad y la ficción, se construyó un falso documental alrededor de los hechos y rumores que rodearon *“La Fiesta de XV años”*. En el montaje, la proyección del video arranca con un vestido de quinceañera que está acompañado por bisutería producida para este tipo de festividad.

Creemos que todas estas producciones/re-producciones generan una conversación muy recíprocamente educativa entre las generaciones de artistas. Asimismo esta conversación hace dialogar a los contextos de producción que son claves para la creación de narrativas feministas que pueden contribuir al establecimiento de un nuevo campo, no sólo de investigación. También significa un espacio de fomento para la creación de nuevas visualidades feministas que persisten en las políticas de la autorepresentación de las mujeres.

El catálogo de la muestra<sup>126</sup> es un cuerpo de artículos que hablan de las experiencias de varias investigadoras y artistas que hemos buceado en el Archivo AVJ; lo constituye, primeramente, la voz de Mónica Mayer que narra el proceso de gestación del Archivo AVJ. Su artículo “*Ana Victoria, su archivo, el campo de batalla y la magia de la reactivación*” es una crónica de la perseverancia política de las feministas. Nos dice que “El trabajo de una feminista nunca acaba. Primero le tiene que caer el veinte de su propia opresión y tiene que estar dispuesta a cambiar. Después tiene que dar la batalla por la liberación de la mujer en la teoría y en la práctica. A la par, de manera persistente, casi obsesiva, tiene que documentar esta batalla y resguardar todo este material. Y, por último, debe encargarse de que este archivo reverbere, se reactive, reactualice y resignifique para afianzar los avances conquistados e impulsar otros”.

Deborah Dorotinsky escribió el artículo “*La vida cultural del archivo: documentación fotográfica de la militancia feminista 1970-1990*”, en el cual destaca que el trabajo fotográfico de Ana Victoria Jiménez reunido en su archivo es un aporte muy importante hoy. Primeramente, por el lugar que ocupan la historiografía del arte feminista y del movimiento feminista en México entre 1970 y el presente. Y luego, porque su reflexión la hace al alero de la mirada poscolonial que trabaja Suely Rolnik al revisar la obra de Lygia Clark.

Dorotinsky afirma que “Los archivos hoy más que en otros momentos parecen ocupar un lugar central en las prácticas artísticas contemporáneas y en la discusión crítica por su valor y papel como tropos (...). Rolnik nos ofrece como ejemplo de caso de este ‘furor de archivo’ su trabajo sobre un archivo de 65 películas de entrevistas que se refieren a la obra de Lygia Clark”.

Karen Cordero<sup>127</sup> se apropia de la ensayística para explorar los vínculos entre el registro de los procesos del arte feminista en México que encuentra en el Archivo Ana Victoria Jiménez y, también desarrolla en su artículo, a partir del trabajo de Jiménez la revaloración de los aportes gráficos y performativos del movimiento feminista que

---

<sup>126</sup> Actualmente se encuentra en prensa.

<sup>127</sup> El artículo de Karen Cordero se llama “*El Archivo de Ana Victoria Jiménez: entre la historia del arte feminista y el arte de la historia feminista*”.

tradicionalmente no han sido considerados como arte. Según Cordero, ella buscó examinar los cruces entre los aspectos estéticos documentados en el archivo y el contexto más general del arte feminista nacional e internacional; así como el abordaje distintivo de los aspectos de cuerpo, cotidianeidad y subjetividad que caracteriza esta producción para sugerir las maneras en que la revaloración de este aspecto de la historia del arte mexicano transforma las narrativas existentes del arte mexicano contemporáneo.

Por su parte, Fabiola Aguilar Díaz en “*De Historia y Victorias*”, juega en la misma lógica del pasado/presente de el ejercicio de la reactivación; con una narrativa epistolar que también está presente en el archivo AVJ, Aguilar escribe un simulacro de fuente que en el presente con-versa ese pasado.

Finalmente, el artículo “*Compartir rebeldías. Archivo y Encuentros de feminismo y arte*”, de la autora de esta tesis doctoral, propone aportar a esta reactivación del archivo AVJ la contribución de un nuevo material al archivo, el registro en video de la *Tertulia Aquelarre* (reunión que se realizó el 7 de enero del 2006), anteriormente comentada. Por otro lado, dicho evento en este artículo se lo pone a dialogar con el *Encuentro feminismo, mujer y arte*, (15 y 16 de diciembre de 1979 en Cuernavaca). El artículo busca entretrejer el pasado y el presente para develar los puntos en los que confluyen estas dos reuniones. Consideramos que ambas reuniones de arte y feminismo nos conectan con el rescate de la reflexión y creación feminista latinoamericana que valoran las dinámicas de los encuentros como actos que sirven para ejercitar la memoria colectiva, entre otras convergencias.

La exposición “*Mujeres ¿y qué más?: reactivando el Archivo Ana Victoria Jiménez*”, se organizó desde cinco ejes temáticos:

- *La posibilidad de la memoria.* Presenta y contextualiza al Archivo Ana Victoria Jiménez, así como la obra documental y artística de su creadora.
- *De mujeres-objeto a muñecas en acción.* Explora las maneras en que el movimiento feminista hace visible y, a la vez, pone en cuestión los estereotipos de género, los efectos sociales y culturales de los mismos.

- *Revelación y rebelión: estrategias artísticas.* Difunde, reactiva y actualiza las estrategias culturales y artísticas empleadas por el feminismo desde los años sesenta.
- *La diversidad de la militancia feminista.* Resalta la complejidad y diversidad de estrategias, ideologías y posturas que entran en juego en los feminismos y luchas con respecto a la igualdad de género en México.
- *¿Y tú qué haces?* Invita a una reflexión del público sobre su propia posición y acciones en relación con el tema de igualdad de género y, a la imaginación de escenarios futuros.



16. Afiche de la muestra que se inauguró el 16 de marzo del 2011.

Por todo ello, la muestra posee un programa de eventos paralelos incluyendo talleres, visitas y mesas redondas con el fin de profundizar en la reflexión que propone en diálogo con el público. Toda la narrativa visual de “*Mujeres ¿y qué más?: reactivando el*

*Archivo Ana Victoria Jiménez*”, nos ofrece renovadas y refrescantes miradas de las políticas estéticas feministas de ayer y hoy.

El archivo AVJ materialmente consta de aproximadamente 3000 fotos y 500 libros, carteles, folletos y documentos. Aproximadamente, la mitad de las fotos y algunos carteles y folletos están digitalizados; pero sin duda, nos ofrece más que esas materialidades, ya que nos abre vasto campo en donde encontrar la historia del movimiento feminista y de la no siempre reconocida relación con las artistas feministas. El Archivo Ana Victoria Jiménez “es el resultado de la emergencia de un nuevo relato social que ha transformado de manera radical ciertas estructuras de pensamiento, acuñando ideas propias como el machismo o el patriarcado, dando nuevos papeles a las mujeres y ampliando el rango de objetos que quedaban a su alcance, otra forma de decir que el feminismo no es sólo un archivo, sino un complejo territorio de imágenes que extiende su reclamo por ocupar el espacio público hasta nuestros días”<sup>128</sup>.

Finalmente, concordamos con Mónica Mayer al señalar, en su artículo del catálogo de la exposición, que: “No es gratuito ni sorprendente que el archivo AVJ sea uno de los más completos en términos del arte feminista mexicano, porque Ana Victoria Jiménez no sólo lo documentó, sino fue una de sus protagonistas. Basta comentar que en el archivo hay fotos de acciones de *Polvo de Gallina Negra* que ni siquiera nosotras tenemos o que abundan las imágenes de la marcha/performance en homenaje a las mujeres muertas por abortos clandestinos de 1979, que fue coordinada por la *Coalición de Mujeres* y diseñada por artistas, entre ellas Ana Victoria. Lo que sí me sorprendió fue encontrar una gran variedad de manifestaciones artísticas insertas en la militancia, desde eventos culturales hasta objetos y acciones en las marchas. No sé si esto se debe a que a Ana Victoria le interesaba el arte y por eso lo documentó o si la esencia misma del feminismo nos fue obligando a insertar nuestras ideas en y a través de la cultura, pero en sus documentos es un eje evidente. Tendré que comparar el contenido de este archivo con otros para ver si mi hipótesis es cierta. A la distancia me parece extraño que la historia del arte mexicano ha incorporado a su narrativa las obras de grupos de artistas como *Germinal* y *Mira* que trabajaron directamente con movimientos políticos, pero las

---

<sup>128</sup> Paz Sastre; Ob. cit., p. 7.

realizadas dentro del movimiento feminista han pasado desapercibidas. Seguramente, el archivo de Ana Victoria permitirá la revaloración de este trabajo”. Podemos decir que se ha comprobado la hipótesis que plantea Mayer y, afirmar que sí creemos que el activismo feminista, en sus relaciones concientes e inconcientes de producción de arte político, se ha constituido en un objeto cultural que desafía creativa, festiva y lúdicamente la cultura patriarcal. La prueba está en los vestigios que nos entregan los archivos como el AVJ y en los que seguiremos revisando.



17. Este cartel es parte del Archivo Ana Victoria Jiménez. Cabe señalar que lo realizó Leonora Carrington en 1972 para el movimiento feminista mexicano.

### ***3.1.1.3 Archivo Histórico del Movimiento Lésbico Feminista en México de Yan María Yaoyólotl Castro.***

La misma dedicación y perseverancia que motivó a Ana Victoria Jiménez, también movió a Yan Castro, quien posee una gran biblioteca sobre movimiento obrero, feminismo y lesbianismo. Con una exquisita clasificación comentada por la autora, ella ha creado treinta tomos que conforman su archivo sobre el movimiento lésbico feminista en México, lo que ha nuestro juicio permitiría sistematizar por cada uno de esos volúmenes, sin dudas, un libro.

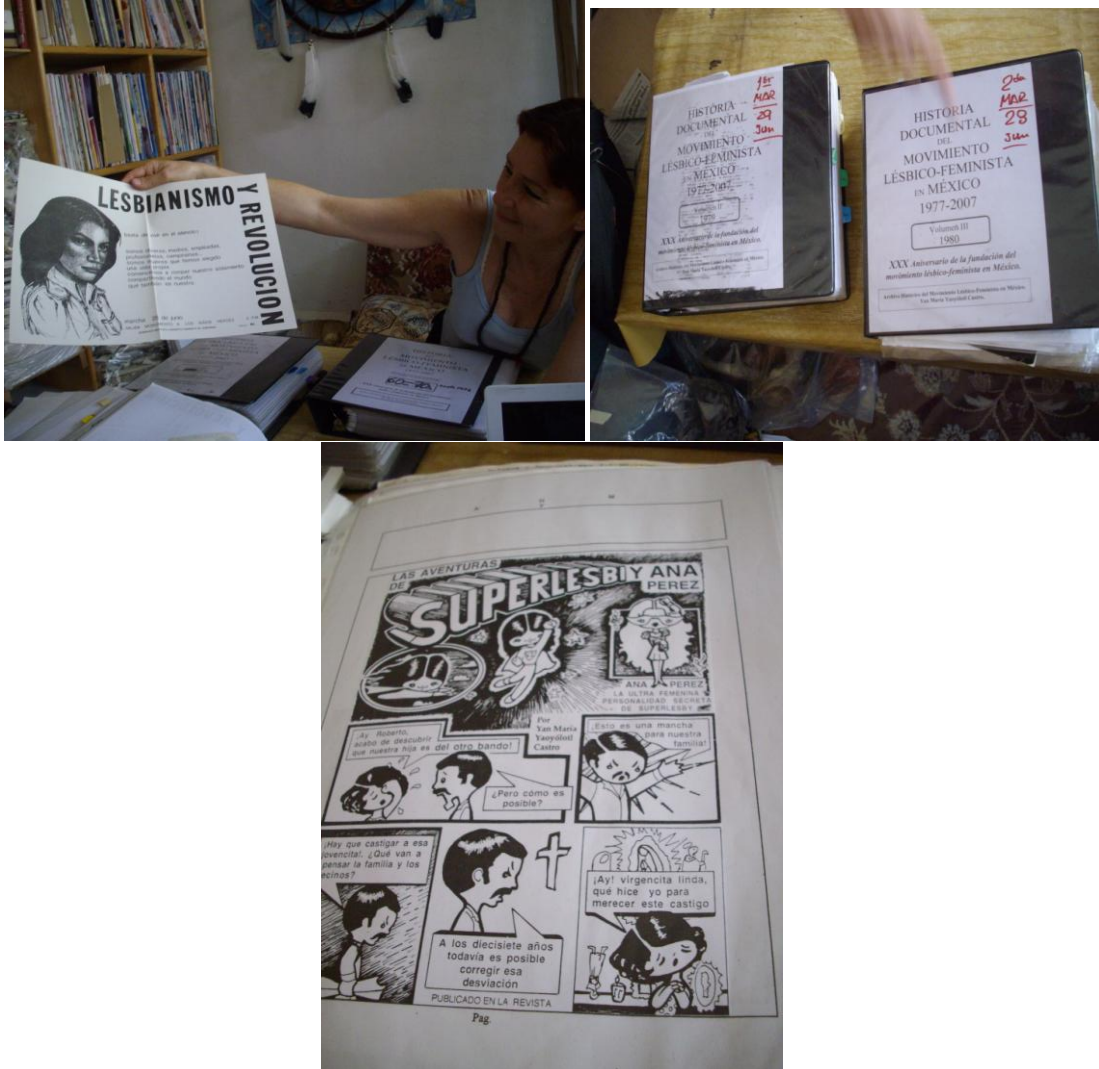
Hoy su archivo se encuentra en proceso de digitalización para ser subido a la red. Yan Castro opina que “el conocimiento es patrimonio de la humanidad, de ahí que no hay Copyright, por principio político”<sup>129</sup>. Por lo tanto, podremos disponer prontamente de todo ese valioso material. Con respecto a la organización del archivo, ella comentó que estará disponible de la misma manera que está físicamente organizado, una vez que se disponga a subirlo a la red, dicha forma explica así: “el cabezal va a traer toda la información. Trae la fuente, si es libro, periódico, volante, documento interno. El nombre de la fuente, el año, la página, el número de páginas totales de la publicación, el folio, el nombre del autor del artículo y una parte de observaciones, que es la explicación del artículo. Es decir, si no quieres leer todo el artículo (...) en el cabezal habrá un resumen de lo que se trata. Hay de todo, artículos de periódico, volantes, documentos de cada organización como documentos internos, mucha información interna. Por ejemplo aquí, en la carpeta de los años 80, pueden ver estos periódicos que son viejísimos. Entonces, en este caso, lo que hago, es guardar el original (...) hago fotocopias y luego señalo en ellas los datos que necesito. Estos son los datos que irán en el cabezal; porque si tú sólo lo ves así, dices ‘ah, que bien, 1980 pero nada más’; el cabezal te ubica en este documento y te entrega la importancia de ese documento o artículo en ese preciso momento, cual fue su trascendencia histórica. Esto puede hacerse en un máximo de dos líneas. Y si lo quieres leer, mas allá del resumen, adelante (...) Lo que yo hago es leer con mucha calma y clasificarlo, pero además explicar de qué se trata. Al principio de cada tomo va a venir una introducción (...) un índice (...) por ejemplo. Este es un artículo sobre Alaíde Foppa, viene el cabezal, y está señalado lo más importante de ese artículo: que la mataron en Guatemala, cuándo la mataron, que ella fue fundadora de la revista FEM en México. Entonces tú ya sabes quién es ella. Otro ejemplo, una revista lesbiana que salió en 1979 (...) en la que se publicaba un cómic que era las aventuras de *Superlesbi* y *Ana*. Ana Pérez era la personalidad secreta de *Superlesbi* y, porque ella como era lesbiana, se tenía que vestir de mujer, súper femenina, con un moño en la cabeza, vestido y zapatillas. Entonces cuando había una represión contra una lesbiana, ella se quitaba todo eso y aparecía *Superlesbi*. Pero tardaba horas en quitarse las uñas postizas, los tacones, las medias, la faja. Te chistas porque tenía que correr al baño y tenía que sacarse todo y

---

<sup>129</sup> Yan Castro en entrevista del 18 de febrero del 2011, Coyoacán, Ciudad de México, DF.



despintarse la boca y quitarse el maquillaje, las pestañas postizas, o sea, lo que es un estereotipo de mujer. Todas esas cosas que inhabilitan a las mujeres para que seamos ágiles»<sup>130</sup>.



18. Yan María Yaoyótl Castro, mostrándonos documentos de su archivo, México 2011.

Destacamos de este archivo, como un buen eje orientador de la vasta escena social y cultural mexicana, las cronologías del movimiento feminista lésbico en México, la del

<sup>130</sup> Idem.

movimiento feminista heterosexual en México, la cronología del movimiento homosexual en México y la cronología de la izquierda mexicana, todas realizadas por Yan Castro.

Particularmente, para el conocimiento y análisis de nuestro objeto de estudio, el archivo de Yan Castro nos entrega información primordial y de primera fuente de organizaciones feministas en México. Abundante documentos hablan, por ejemplo, de: “El grupo *Ákratas* (...) grupo anarquista y feministas radicales, así que pone bombas y odia hombres y come hombres (bromea). Eran súper radicales las chavas. Este fue el primer grupo lésbico en México, pero este duró poco tiempo. Una líder de este grupo que se llama Marcela, ella fue víctima de la lesbofobia y desapareció. Entonces no tenemos su testimonio histórico, tenemos lo que conocimos de ella, pero no tenemos más. *Ákratas* (...) fue el grupo que inició el movimiento, pero políticamente fue el grupo más claro, más radical, más feminista y separatista. Después siguió *Lesbos* que funcionó como un grupo menos radical y funcionó como un pequeño grupo. Aquí viene en el volumen III *Oikabeth* y *Lesbianas Socialistas* y un grupo que se llamó *Comuna Creativa*, que eran lesbianas de derecha. Luego viene *Lesbianas Moralenses* que fueron el primer grupo de lesbianas en un estado de la República, en un pueblo, imagínense. Si aquí era difícil ser lesbiana, en la capital; en un pueblo era terrible”<sup>131</sup>.

La prolífica organización del archivo de la artista Yan Castro define ampliamente la exacerbación del oficio de arconte del feminismo. Yan dejó el arte hace un tiempo y está dedicada en absoluto al trabajo político y social. Define su accionar como un feminismo involucrado en las luchas obreras, campesinas, indígenas migrantes y populares: “Primero, por ética y compromiso político. Me niego a ser intelectual y académica. No lo soy, porque me parece que los intelectuales y los académicos son parásitos sociales, que viven del trabajo del pueblo. Entonces, por principio, me considero trabajadora, me desempeño en una biblioteca, por pura casualidad, pues no tiene relación con mi archivo, que es anterior a que yo entrara a trabajar ahí. El hecho de vivir sola, y de estar en mucha soledad, me ha permitido hacer esto (...) pero comencé primero siendo lavadora de trastes. Trabajé mucho tiempo en eso y después en la cocina del comedor y luego pasé a la biblioteca (...) Me mantengo como trabajadora para

---

<sup>131</sup> Idem.

mantener una conciencia como trabajadora, si no hago esto y no vivo como proletaria, entonces no tendría esta conciencia, así de sencillo. Entonces, en oficio puedes poner ‘Trabajadora’. Ese es mi oficio. (...) No somos intelectuales que nos dedicamos a recopilar papeles y a hacer un archivo. Hay toda una postura política frente a esto”<sup>132</sup>.

La praxis política de esta luchadora social y arconte feminista es también desde la espiritualidad y conexión con los pueblos originarios. Yan Castro cree que: “si nosotras no planteamos una reindigenización a nivel político y a nivel revolucionario no vamos a salir del hoyo en el que estamos. Yo creo que la reindigenización es lo que nos va a dar la fuerza interna a las organizaciones socialistas y comunistas para poder plantear una lucha desde abajo, desde las raíces y realmente transformar nuestras sociedades. Mientras el proyecto socialista no tome la visión indígena, no está llegando a las raíces”<sup>133</sup>.

#### ***3.1.1.4 Archivo de Pinto mi Raya.***

*Pinto mi Raya* son el matrimonio de artistas conformado por Mónica Mayer y Víctor Lerma. Sin embargo, el archivo no surgió el mismo día de su unión. Este archivo nació en el año 1989 como un espacio alternativo, que en un principio tuvo como objetivo crear, a diferencia de lo que se podía exponer en ese momento en museos y galerías, obras más lúdicas y críticas, subrayando la importancia del proceso de producción de la obra. Ellos promovieron interacciones entre las curadurías y proyectos que tenían como eje central la inclusión y el trabajo colaborativo entre artistas.

Esta experiencia les llevó, según sus creador/as “a detectar algunos de los problemas más graves de nuestro sistema artístico y poco a poco nos fuimos transformando en una plataforma desde la que organizamos proyectos de arte conceptual aplicado, término que acuñamos para definir obras que, además de cualquier valor simbólico, pretenden intervenir de manera práctica su entorno, proponiendo e

---

<sup>132</sup> Idem.

<sup>133</sup> Idem.

implementando soluciones; como quien dice, lo que nos interesa es lubricar el sistema artístico para que funcione mejor<sup>134</sup>».

*Pinto mi Raya* es, una pieza de arte en proceso de dos arcontes del arte contemporáneo mexicano, a su vez, es parte de un espacio productivo de reflexión artística contemporánea, y con todo, un completísimo archivo hemerográfico sobre arte contemporáneo mexicano que empezó en mayo de 1991. Los motivó la poca producción de libros de arte contemporáneo en México, constatando que sólo en el Distrito Federal habían más de 30 periódicos y muchos incluían reseñas o críticas de arte, por ello decidieron compilarlas. Lerma y Mayer comentan que empezaron “a reunir este material a manera de servicio de prensa especializado, entregándoselo a nuestros suscriptores de manera quincenal. Hoy el archivo incluye más de 30.000 textos provenientes de los principales diarios de tiraje nacional y se encuentra en diversas bibliotecas como las del Instituto de Investigaciones Estéticas, la Biblioteca Jumex y Casa Lamm. A partir de 2004 empezamos a hacer compendios temáticos con el material del archivo, trabajando diversos temas como mujeres artistas, fotografía, performance y arte público”<sup>135</sup>. Con los avances tecnológicos, desde 2008 ya principalmente revisan los periódicos electrónicos ampliándose su búsqueda a diarios de todo el país y blogs específicos. Destaco este archivo pues es la fuente principal de los escritos de Mónica Mayer, quien ha dedicado su vida no sólo al arte feminista, sino también a escribir sobre sus pares mexicanas. Asimismo esta artista hoy lleva dentro de la web de Pinto mi Raya la iniciativa virtual llamada *De Archivos y Redes. Un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivos*<sup>136</sup>, que principalmente se aboca a crear una red de archivos de arte contemporáneo mexicano, particularmente es un espacio que la artista también ha destinado para la producción en la relación entre arte y activismo y sus archivos<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> Ver en <http://www.pintomiraya.com/es/archivo/que-es-el-archivo.html>

<sup>135</sup> Idem.

<sup>136</sup> Ver en [http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/64-la-cena-de-josefina.html?fb\\_action\\_ids=10151123528479425&fb\\_action\\_types=og.likes&fb\\_source=aggregation&fb\\_aggregation\\_id=288381481237582](http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/64-la-cena-de-josefina.html?fb_action_ids=10151123528479425&fb_action_types=og.likes&fb_source=aggregation&fb_aggregation_id=288381481237582)

<sup>137</sup> Además la artista mexicana ha dictado varios talleres a nivel nacional sobre la relación entre arte y archivo.

### **3.1.2 Los archivos en el mundo virtual.**

Tras las digitalizaciones de sus acervos, hoy por hoy, los archivos físicos se empeñan a pasar al mundo de la virtualidad. Es fácil encontrar, con sólo ingresar a cualquier buscador en internet, grandes archivos y bibliotecas con mucha de sus colecciones e archivos disponibles gratuitamente. Para el caso de nuestro objeto de estudio, pudimos constatar los diferentes esfuerzos que han llevado las creadoras de los archivos como los de Ana Victoria Jiménez (AVJ), Pinto Mi Raya y el de Yan Castro.

La red en sí funciona como un insondable archivo de notas de prensa electrónicas, fotografías, afiches, *flyer* electrónicos, declaraciones, etc., que están disponibles en diferentes sitios webs, blogs y en las páginas de redes sociales tales como *facebook*. Hoy con sólo hacer el ejercicio oracular del “*googlear*”, que ya es un verbo, encontramos muchos registros virtuales de la presencia de la producción del arte feminista en el mundo.

#### **3.1.2.1 Marian Pessah y la red como trinchera visual.**

Pessah es fotógrafa y activista lesbiana feminista ha registrado desde la década del ochenta un sinnúmero de marchas en Argentina y Brasil, principalmente, pero también de otros países de América Latina y el mundo. La red de internet es su gran vitrina, donde expone fotos de autora y registros de varios movimientos sociales<sup>138</sup>. Su cúmulo fotográfico suma cientos de fotos que podemos ver en los link que ofrece libremente en internet. Se transcribirá parte de la entrevista<sup>139</sup> que se le realizó para dar a conocer su archivo y producción.

¿Desde qué año aproximadamente registras el movimiento social? ¿Cuáles han sido los principales movimientos? y dónde?

Empecé en Buenos Aires, en 1983. Fue la época que me “desperté”, que abrí los ojos a la realidad social. Fue el último año de dictadura militar en Argentina y ya

---

<sup>138</sup> <http://www.flickr.com/photos/mulheresrebeldes/> y en <http://radicaldesdelaraiz.blogspot.com/>

<sup>139</sup> Entrevista enviada por correo electrónico, recepcionada en mayo 2011.

empezábamos a salir a las calles. Cómo me encantaba salir a manifestarme y estar en las marchas, pero no me gustaba ningún partido político, la cámara de fotos comenzó a ser mi aliada.

Los principales movimientos, podríamos decir que son el feminista y de mujeres, el de lesbianas y el MST – movimiento de trabajadoras/es rurales sin tierra. Por obviedad, el MST en Brasil, pero he fotografiado únicamente en Rio Grande do Sul, en el Estado que vivo. Es que cuando viajo, lo hago más parte del movimiento lésbico y feminista. A este, lo fotografío en todas partes a donde voy. Es parte de mí.

Si es que has organizado un archivo de tus registros, ¿cuántas fotos crees que tienes en tu archivo? ¿Cómo fue el paso de lo análogo a lo digital?

Muchas. No tengo idea del número. El paso fue una de las mayores bendiciones que me han ocurrido en la vida. Cuando en el 2001 me vengo a vivir a Porto Alegre, no quería armarme nuevamente el laboratorio, además, yo hago muchos “trabajos” que no son cobrados –casi todos– con lo cual no puedo pensar en que el activismo me demande mucha plata, porque no estoy dispuesta a tener que cambiar mis principios por dinero. Por eso, cuando finalmente empecé a mirar a la cámara digital y a animarme a dar el gran salto, fue genial. Yo estaba acostumbrada a revelar mis fotos, a mis tiempos, y eso de que alguien me tocara mis negativos y los manipulase, me llegaba a sentir muy mal, había algo dentro mío que no estaba funcionando bien. Además, “veíamos” diferente. Por eso, cuando me asumo totalmente como fotógrafa digital, puedo hacer fotos y subirlas al éter inmediatamente, nuevamente los ritmos vuelven a depender de mí, gasto menos dinero que con la analógica, preciso trabajar menos para el capital y puedo hacerlo más para los movimientos sociales.

¿Has militado en grupos feministas y/o de otra vinculación política o social?

Sí, siempre. En Buenos Aires, al asumirme como lesbiana, en seguida empecé a ir a las reuniones de estudio de *Las Lunas y las Otras*, espacio lésbico-feminista. Luego formamos el Frente de lesbianas de Buenos Aires. Después me tomé unas saludables vacaciones, hasta que al venirme a Porto Alegre decido que la política ocupará un papel central en mi vida. Así los primeros dos años estuve en Nuances – grupo por la libre

expresión sexual y en ese tiempo armamos la Liga Brasileira de Lesbianas. Hasta que por diferencias, “me salen” de los dos lugares, y junto con otras compañeras armamos *Mulheres Rebeldes* que es mi grupo hasta hoy. Tengo un aktivismo que podríamos identificar como latinoamericano y caribeño. En mayo del año que viene estaremos haciendo el EFA – encuentro feminista autónomo en Porto Alegre.

¿Cómo definirías a lo que te dedicas?

En una época me definía como extranjera en el mundo - prófuga de la normalidad - artista política de la octava dimensión. Ahora me defino como ARTIVISTA.

¿Te vinculas con organizaciones culturales, sociales y/o políticas actualmente?

Sí, creo que más o menos te hablé de ello más arriba. De todas formas, lo que estoy queriendo hacer, es volver a conectarme con fotógrafas/os, desde este otro lugar, tan definido como artivista. Y ese fue mi objetivo de mi último viaje a Buenos Aires.

También doy clases de fotografía dentro del MST, y a veces en espacios feministas, me gusta hacer puentes. En este momento, con nuestro grupo, articulamos mucho con Moinho Negro, que es un espacio anarko-queer, donde el arte también tiene un papel importante.

¿Cuál ha sido tu experiencia desde detrás del lente de tu cámara y también ser protagonista de las acciones que registras?

Creo que la cámara fue y es una gran aliada. Cuando en 1990 estaba viviendo en Jerusalem y se larga la guerra del Golfo, hice un reportaje gráfico sobre cómo vivíamos las estudiantes, dentro del campus esa guerra. Supongo que en ese momento no tenía mucha consciencia, pero la cámara siempre me dio protección. Hice algunos autorretratos en algunos momentos de la todavía era analógica, en la que la cámara era como mi máscara.

¿Es tu producción un acto poético?, ¿estético? o ¿político? Si son las tres, ¿en qué orden las pondrías?

Siempre tiene que ser estético, pero también político, sino se cae, es como la composición, para mí, van en el mismo plano. Y lo poético también, aunque es lo más difícil de llegar, pero has tocado en los 3 condimentos necesarios para una comida sana, rica y que te deje pipona. Cuando veo algo que es solamente estético, a esta altura de la vida, me aburre, no lo elijo, pero sólo político sino es estético, puede “pecar” de panfletario. Y como verás, la poesía sin quererlo, acaba ocupando un lugar PRECIOSAMENTE necesario. Tanto que no sé definirlo.

¿Cuáles han sido las estrategias para mostrar tu obra?

Bueno, siempre que voy a encuentros, ofrezco exponer y me he conseguido una especie de plastilina que lo hace todo más fácil y práctico. Como soy activista, muchas veces me invitan a encuentros o participo de seminarios. Ahora, estoy con el objetivo de sacar el movimiento social de la “calle”, entrarlo a alguna galería para que otro público pueda verlo. En eso ando, tejiendo estrategias.

Si te interesa mostrarlo, por ejemplo, en galerías de arte o centros culturales, ¿crees que tus trabajos? han sido menos valorado o censurado o te cuesta exponerlo por el hecho de ser mujer/artista/lesbiana/feminista/latina, si es en extranjero, por ejemplo?

Buena pregunta. En realidad, las veces que he expuesto en lugares “importantes”, no ha sido mi trabajo de movimientos sociales. Como no sé hasta qué punto es el medio y hasta qué punto soy yo, por eso, es que lo estoy intentando ahora; pero reconozco que los espacios son mayormente para los hombres; pero también, para exponer y ser conocida “en el medio”, hay que hacer carrera, y yo siento que la hice dentro del movimiento social, por eso, ahora me he reencontrado con fotógrafxs que hace 20 años no sabían nada de mí.

¿Cuáles son los efectos se desea provocar con los registros?

Mi “obsesión” es generar el despertar, o sea, que la gente tome consciencia y mostrar el sabor de la lucha. Basta de crítica, pasemos a la acción. Eso sería un poco, y como a veces ando mucho en la acción, me /nos falta tiempo para sentarse a hacer cartas y proyectos.



¿Reconoces alguna filiación o influencia de estrategias de visualidades de otros colectivos o artistas?

Fue por amigas que descubrí que existía el Flickr<sup>140</sup>, hace ya años y por ahí comencé una muestra casi permanente. Es la misma que utilizamos colectivamente con el grupo *Mulheres Rebeldes*, para mostrar lo que hacemos. Nos gustaría más poder salir más a las calles y hacer pintadas y funas como vemos hacen otros colectivos, pero todavía no lo hemos hecho. Sí otras cosas”.

\*\*\*

Finalmente creemos que el *Artivismo*, como Marian Pessah define su praxis, sintetiza muy bien el objeto de estudio de esta tesis. En consecuencia, constatamos que existen lugares y territorios donde encontrar esta práctica y objeto cultural. Evidenciamos vestigios físicos en archivos físicos y virtuales, además de un creciente interés gracias a la producción de publicaciones, investigaciones, seminarios, cursos, talleres y tesis.

En el inconmensurable mundo virtual es fácil perderse. La navegación por internet es un mar de información que a veces no nos lleva por certeros puertos. Por ello, esta tesis entrega varias páginas webs, blogs, entre otros espacios virtuales como los grupos sociales que constituyen las redes virtuales del arte feminista latinoamericano. La virtualidad conforma el lugar de las fuentes de muchas propuestas actuales de las visualidades feministas de la región, muchas de las cuales iremos compartiendo en los próximos capítulos.

#### ***4. Desobediencia creativa. Arte feminista. Presencia de cuatro décadas en la historia cultural latinoamericana.***

Para la relación arte y política, una condición *sine qua non* es la incidencia en su contexto. Por tal razón, es importante la efervescencia social y cultural que surgió a partir de la década del 60, pues marcó un cambio de paradigma en el arte, al pasar a ser un

---

<sup>140</sup> Sitio de internet que facilita gratuitamente la publicación de fotografías digitales. <http://www.flickr.com/>

canal de expresión política de resistencia y denuncia, especialmente en Latinoamérica, con la influencia de la revolución cubana, la resistencia a las dictaduras militares, las cuales asolaban la región y el asedio permanente de Estados Unidos en América Latina, especialmente en Centro América. Este contexto enmarcó la emergencia y consolidación de nuestro objeto de estudio; la producción y la praxis política de las artistas visuales feministas en la década del setenta y su consolidación en la década del ochenta.

En la década del noventa, tras la caída del muro de Berlín y la desaparición del bloque soviético, se promueve en América Latina la unificación ideológica a través del triunfo del libre mercado y su política polarizante<sup>141</sup>. Hoy por hoy, lo conocemos como un fenómeno político, social, tecnológico y cultural llamado Globalización.

Los valores que predica este nuevo orden mundial son la competencia, jerarquía y el pragmatismo, la privatización de las empresas públicas, el equilibrio fiscal y la disminución de los gastos sociales; todos ellos son su metodología global. En lo político, favorecen en el nuevo orden mundial, las democracias “representativas” (que más que representativas de la gente, son representativas de los intereses económicos del gran capital) que son intrínseca y mecánicamente corruptas. El historiador Luis Vitale<sup>142</sup>, que fue académico de nuestra universidad, nos describió su visión de cómo veía la década del noventa y nos propuso dos conceptos. Hizo una diferenciación interesante entre mundialización y globalización, donde la primera “se refería más bien a la internalización del capital. En cambio, con la introducción del concepto de globalización, el

---

<sup>141</sup> Esta política se se puede leer claramente en los Documentos de Santa Fe I (1980) y II (1986). Estos documentos de la CIA, elaborados en la ciudad de Santa Fe en el Estado de Nuevo México, fueron inspirados por el temor a la propagación izquierdista en la región y han servido como base operativa del fortalecimiento de la política de dominación norteamericana en América Latina a partir de estos años. Entre sus puntos más importantes están: Instalación de gobiernos próximos a los Estados Unidos con poca capacidad de gestión y dependientes de asesores enviados por estos. Promover reformas económicas neoliberales que faciliten la inversión norteamericana y europea en los países latinoamericanas, además de debilitar a las economías y a las élites y empresas locales. Esta política ha sido conocida como consenso de Washington, en cuanto a debilitar la posición de intelectuales izquierdistas o críticos a los Estados Unidos y dar tribuna a políticos y pensadores favorables a sus políticas, con posturas conocidas como "populismo de derecha"; usar la lucha contra el narcotráfico para fortalecer la presencia militar norteamericana y financiar a grupos paramilitares, minar las bases de la cultura tradicional y a los movimientos populares de izquierda latinoamericanos; ver en

[http://www.geocities.com/proyectoemancipacion/documentossantafe/documentos\\_santa\\_fe.htm](http://www.geocities.com/proyectoemancipacion/documentossantafe/documentos_santa_fe.htm)

<sup>142</sup> Historiador con más de sesenta libros sobre historia social y cultural de América Latina, varios de los cuales están en alemán, inglés, francés, italiano y árabe. Fue un incansable luchador social, además de intelectual, y académico universitario.

neoliberalismo pretendía instaurar una cultura universal única, un modo de vida cotidiana único, un tipo de educación única y un pensamiento lo menos diverso posible. Un nuevo tipo de mujer y un hombre unidimensional más alienado de lo que supuso Marcuse. Mientras la mundialización no era general en todas las áreas de la economía, la globalización ‘cultural’ se había colado por los poros. La mundialización era selectiva. Los países centrales exigían apertura a sus exportaciones, pero restricciones a las importaciones que les podía hacer competencia. En cambio, la globalización ‘cultural’ no tenía límites”<sup>143</sup>.

En este contexto de tensiones sociales y culturales, se va inscribiendo la praxis y producción del arte feminista en América Latina. Este panorama se ve enriquecido por cuatro décadas de esta práctica cultural<sup>144</sup>. A partir de la propuesta político estética-feminista, las artistas visuales feministas intentan la deconstrucción de la cultura patriarcal capitalista, generando nuevos significantes históricos y sociales a través de las visualidades.

El feminismo, movimiento social y corriente de pensamiento político iniciado en el siglo XIX y vinculado al sufragismo, se debilitó a finales de la primera mitad del siglo XX debido a la cooptación de mujeres por los partidos políticos, principalmente de izquierda y de otros movimientos sociales, tales como el obrero o pobladores. Este proceso de fragmentación del feminismo se inició cuando se superaron, en parte, algunas de las discriminaciones que históricamente habían sufrido las mujeres (desigualdad en los derechos políticos y sociales, principalmente, tales como el derecho a la educación y el voto). Tras la segunda Guerra Mundial, que provocó un retroceso en el reconocimiento de los derechos ganados por muchas mujeres, las reivindicaciones resurgieron con fuerza, cristalizando en los 70 la llamada “nueva ola” del feminismo. Entre las reivindicaciones, que se tornaron grito de guerra, estaban la liberación y emancipación de las mujeres del

---

<sup>143</sup> Luis Vitale: *Historia Social Comparada de los Pueblos de América Latina. Tomo III. Del Nacionalismo al Neoliberalismo (1900-1990)*. Ed. Atelí, Punta Arenas, Chile, 1998, p. 442.

<sup>144</sup> Entendemos por práctica cultural al conjunto heterogéneo de actividades que han desarrollado algunas/os críticas/as, docentes, activistas, artistas, etc. que van más allá de sus actividades tradicionales y fundan un campo de acción y reflexión con el fin de hacerlo colectivo.

llamado *tercer mundo*<sup>145</sup>, las cuales denunciaban la discriminación por clase, género y raza, el derecho a una sexualidad libre, el divorcio, el derecho al aborto y la igualdad ante la ley de la mujer en la unidad familiar, rechazando la subordinación económica, especialmente en los países más pobres. Todas reivindicaciones que el feminismo actual mantiene. Si bien el siglo XX dio varios avances como, por ejemplo, los ganados logros en los derechos civiles, el cambio de siglo vislumbra un movimiento, en palabras de Francesca Gargallo, que “vive en sus diferencias internas. Es un movimiento de movimientos, algunas veces en diálogo, otras enfrentados, la mayoría de las veces desconociéndose mutuamente. Esta condición hace revivir la importancia de las definiciones conceptuales y de las prácticas que conllevan. Hoy en día, vuelve a ser fundamental el análisis de qué es lo universal y, si existe, de cómo vivir la propia diferencia, cuáles son los límites a la aceptación de la pluralidad, a las diferencias y, por lo mismo, qué contrastes son los que permiten la relación política con el pensamiento, para no caer en el pluralismo entendido como un estar juntas sin un motivo válido para esta unión”<sup>146</sup>. A pesar de este panorama, muy similar a lo que pasa en otros movimientos sociales, la creatividad feminista persiste ya sea como escaramuza y/o en movimiento, y continúa marcando la misma ruptura como arte político tal como lo inició en los años setenta.

El arte feminista latinoamericano como objeto cultural y un campo intelectual que se proyecta a conformar “un espacio de dos dimensiones, lo que permite pensar una producción intelectual o artística a la vez en la especificidad de su género o de su disciplina, en su relación con las otras producciones culturales contemporáneas y en sus relaciones con distintos referentes situados en otros campos de la totalidad social (socioeconómicas o políticas)”<sup>147</sup>. Ahí se centra nuestro análisis que identifica el arte

---

<sup>145</sup> Utilizamos este concepto a pesar de lo complejo que resulta al asimismo reconocer un Primer Mundo que entre ambos las jerarquías económicas, culturales e ideológicas. Sobre esta discusión ver Chandra Talpade Mohanty: “*Bajo los ojos de Occidente. Saber académico y discursos coloniales*”, en VV. AA: *Estudios Postcoloniales: Ensayos Fundamentales*. Ed. Traficantes de Sueños, Madrid, 2008. También ver al respecto el muy interesante nuevo libro de la tijuanaense Sayak Valencia: *Capitalismo Gore*. Ed. Melusina, Madrid, 2010. De este rescatamos la definición de Tercer mundo como una nomenclatura que refiere a un mundo que, dadas sus condiciones, traza sus propias y distintas estrategias de empoderamiento, p. 205.

<sup>146</sup> Francesca Gargallo: *Las ideas feministas latinoamericanas*. Ed. Desde Abajo, Bogotá, 2004, p. 199.

<sup>147</sup> Roger Chartier: *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Ob. Cit., p. 41 y 42.

feminista como una expresión de un arte político y vanguardista que emerge en los 70, consolida su praxis en los 80 y proyecta renovados bríos bajo el contexto del neoliberalismo (este nuevo viejo orden económico, social y cultural). Neoliberalismo, que de liberal desatado es sólo en lo económico, más bien es neoconservador y neocolonizador. Un neoliberalismo que no sólo sigue basando su economía en la exportación de materias primas, sino las refuerza con mano de obra barata migrante o tal como lo llama María Galindo, artista y activista feminista boliviana, *con los y las exiliadas del neoliberalismo*<sup>148</sup>.

Sin embargo, consideramos que la producción artística se debe entender como una práctica política estética que trabaja en lo social y cultural. Desde ahí ubicamos la ruptura de nuestro objeto de estudio; la producción y a praxis de las artistas visuales feministas, que goza hoy de la plenitud de la vida, marcando con desobediencia dentro de las condiciones generales de producción social y cultural dominante.

#### ***4.1 Arte, política/activismo, feminismos: lo personal es y sigue siendo político.***

La relación entre arte y política que se devela con este estudio se configura como una respuesta revolucionaria y moral de izquierda ante el contexto social y político. La revolución fue un horizonte en los setenta, por ello, para algunos/as artistas: “El pueblo y la revolución eran los significados trascendentales a los que adherían la obra como vector artístico de toma de conciencia ideológica, de agitación social y de militancia política. [Los y las] artista[s] debía[n] luchar contra las formas de alienación burguesas del arte, y también ayudar al proceso de transformación social ‘representando’ los intereses de clase de lo popular”<sup>149</sup>. Pero tras los golpes de Estado que asolaron la región a partir de mediados de la década del 60, fue la resistencia a las dictaduras, el apoyo a los países bajo estos regímenes de opresión y/o la solidaridad internacional en contra de las invasiones imperialistas y la crítica al capitalismo, las que perfilaron al arte comprometido y vanguardista.

---

<sup>148</sup> Ver en texto del mismo nombre en la web <http://www.mujerescreando.org>

<sup>149</sup> Idem.

No obstante, esta transformación o politización de las y los artistas fue un proceso paulatino que respondió a una redefinición de situaciones que no se vincularon exclusivamente con el orden de la política, sino también con la dinámica del propio campo artístico. Por otra parte, si bien es cierto que la revolución cubana funcionó como un horizonte de identificaciones en el orden político, no requirió, al menos en los primeros años, la formulación de prácticas artísticas que dieran cuenta de su compromiso. Andrea Giunta plantea que la decisión de unir vanguardia estética y vanguardia política se podría ver a partir del 68, siendo una decisión que no obedecería a una circunstancia única proveniente de la política, sino “también a condiciones inherentes a la construcción del campo, a su grado de institucionalización y, muy especialmente, a los debates que, en el terreno de la estética, buscaban elaborar una fórmula que superara todos los errores cometidos en la larga y conflictiva historia de la relación entre arte y política”<sup>150</sup>. Un ejemplo de tensión y ruptura en el campo fue Tucumán Arde, que fue un manifiesto de artistas en Rosario, Argentina, en 1968, en la que plantearon que: “El arte revolucionario nace de una toma de conciencia de la realidad actual del artista como individuo dentro del contexto político y social que lo abarca. El arte revolucionario propone el hecho estético como núcleo donde se integran y unifican todos los elementos que conforman la realidad humana: económicos, sociales, políticos como una integración de los aportes de las distintas disciplinas, eliminando la separación entre artistas, intelectuales y técnicos y como una acción unitaria de todos ellos dirigida a modificar la totalidad de la estructura social; es decir un arte total”<sup>151</sup>.

La postura de unir el ser artista y ser el intelectual comprometido, requiere revisar el momento en que las y los artistas se convierten en intelectuales, es decir, aquel minuto en el que se decide comprometer las prácticas con la realidad política. Raymond Williams define a los intelectuales como aquellos que constituyen una especialización respecto de un cuerpo más general de productores culturales; específicamente, “ciertos tipos de escritores, filósofos y pensadores sociales, que mantienen relaciones importantes pero

---

<sup>150</sup> Andrea Giunta: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los 60'*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 336.

<sup>151</sup> Ana Longoni y Mariano Metsman: *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68' argentino*. Ed. El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2000, p. 192.

inciertas con un orden social y sus clases principales”<sup>152</sup>. Tras su definición, podemos ver que excluye a artistas, intérpretes y productores culturales pues no podríamos considerarlos como intelectuales, aún cuando contribuyan a la cultura general. También excluye a aquellos intelectuales instalados en las instituciones políticas, económicas, sociales o religiosas<sup>153</sup>. Esta conceptualización excluyente necesita revisarse en aquellas coyunturas en las que las y los artistas no sólo deciden comprometer sus obras, haciendo de ellas construcciones mucho más explícitas y vinculadas a circunstancias inmediatas, sino también en aquellos momentos en que asumen una posición pública, en tanto buscan ser agentes de circulación de nociones que conciernen al orden social a través de intervenciones públicas, por las cuales ellos/as mismas se incluyen en la esfera ideológica y política. En determinadas coyunturas el/la artista puede ser visto como un actor social provisto de la facultad de “poder garantizarse la escucha por sus ideas, de influir, para bien y para mal, en la opinión pública”<sup>154</sup>.

La conversión de las y los artistas en nuevos agentes culturales demostró que se sentían capaces de poner en crisis los valores vigentes en la sociedad a la que pertenecían y de contribuir a fundar un orden alternativo. En tanto las y los artistas se reconocieron como intelectuales y en este reconocimiento incluyeron también sus prácticas culturales y estéticas específicas. En esta decisión comprometieron contenidos y formas de inscripción del trabajo artístico. El marco de legitimidad que llevó a plantear la necesidad de poner el arte en función de la política fue una coyuntura que -a fines de la década del 60 se sentía como pre-revolucionaria. Las y los artistas que vinculaban su arte a la política, buscando un cambio social, entendieron sus prácticas no como una expresión de la revolución, sino como un detonante, como un motor más de la misma. También fue posible ver una doble necesidad de ser revolucionarios en los contenidos y en las formas.

Para Nelly Richard, la relación entre arte y política se ha configurado históricamente de dos formas. Una es la de demostrar que el arte, que se realiza, es un arte comprometido y la otra forma es la vanguardia. A diferencia del arte militante que

---

<sup>152</sup> Raymond Williams: *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Ed. Paidós, Barcelona, 1980, p. 201.

<sup>153</sup> Idem.

<sup>154</sup> Tomás Maldonado: *¿Qué es un intelectual? Aventuras y desventuras de un rol*. Ed. Paidós, Barcelona, 1998, p. 22

pretende ilustrar su compromiso con una realidad política ya dinamizada por las fuerzas de transformación social, el arte de vanguardia busca -según la crítica- anticipar y prefigurar el cambio, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional<sup>155</sup>. La situación, de donde emerge del arte feminista, caminaría por ambas diferenciaciones que hace esta teórica, a nuestro juicio. Sin embargo, desde la década del 90 hasta hoy no nos encaja esta situación precisamente en tales conceptualizaciones. La relación del arte y la política feminista se ha configurado de dos formas. Una es la producción conscientemente feminista y, la segunda, el instintivo aspecto plástico performativo que caracteriza a las acciones que forman parte de las manifestaciones callejeras de las feministas, que es el espacio militante, donde muchas no se reconocen ni siquiera como artistas. Quizá podríamos hablar de una tercera forma cuando efectivamente se enlazan las artistas feministas y las activistas, creando movimiento creativo, buscando en el centro de la acción política los medios de información masiva, el imaginario, la cultura, etc. Ejemplos del logro de las artistas feministas de captar a los medios de comunicación masiva se evidencian dos megaeventos. El primero fue en México y se llamó la *Fiesta de XV años* (1984), y el segundo fue en Argentina, *Mitominas I* en el año 1986. Ambos megaeventos postulaban una revisión crítica de los imaginarios culturales sobre las mujeres latinoamericanas y tuvieron amplias coberturas en la prensa y un numeroso público.

Las artistas visuales feministas emergen junto a la vanguardia artística que además es política. Por tanto, ellas formaron parte de ese tipo de intelectualidad comprometida por un cambio social, político y cultural urgente. En rigor, son las descolgadas de la mayoría de grupos mixtos que vieron en la autonomía una posibilidad de manifestarse sola o colectivamente, ya que varias artistas vieron que esa revolución y que ese “hombre nuevo”, literalmente, nada tenía que ver con ellas y sus producciones artísticas. Las artistas militantes de izquierda comprometidas -que quisieron politizar lo hasta ese entonces considerado como “lo personal o privado” y que, además, tomaban temáticas centrales en sus producciones artísticas- vieron que solo la autonomía en la

---

<sup>155</sup> Nelly Richard: “*Arte y política; lo político en el arte*”, en Nelly Richard, Pablo Oyarzún y Claudia Zaldívar: *Arte y Política*. Ediciones Universidad Arcis, Universidad de Chile y Consejo Nacional de la Artes, Santiago, 2005, p. 73.



acción y producción les aseguraba ganar en respeto e igualdad. Por tal razón, varias de las feministas de los 70 y 80 se separaron o se “descolgaron” de partidos políticos o de otros movimientos sociales como el estudiantil, en los cuales la discriminación de género era parte de dichos movimientos, aunque no era un tema de discusión al interior de ellos.

La verticalidad, es decir, la dirección jerárquica de estas agrupaciones, no posibilitaba una contribución de las mujeres en las grandes decisiones, más bien las mujeres siempre estuvieron en la participación, pero en un papel secundario. Fueron muy pocas, por no decir ninguna, las que formaron parte de dirigencias de partidos o grupos radicalizados de izquierda. Menos pensable fue poner en el tapete las reivindicaciones de género; las que se atrevieron, recibieron respuestas como que había que esperar la revolución y de ahí se hablaría de temas como el de las mujeres en términos de temática referente a las “minorías”, o sea, junto a las reivindicaciones de grupos sociales como los que luchaban por la diversidad sexual, por ejemplo. En general, dentro de las organizaciones de izquierda, las opciones sexuales de sus militantes y la violencia contra las mujeres, eran -y son todavía- temas tabú.

En las artes visuales de la vanguardia latinoamericana, sucedió algo similar. Varias artistas feministas fueron asimismo descolgadas de grupos de la vanguardia o del movimiento estudiantil. La artista visual y teórica del arte mexicana Mónica Mayer señala que: “En 1974, San Carlos cerró a consecuencia de una huelga. Los estudiantes exigían un cambio curricular completo. Un día encontré un letrero en el baño de mujeres que decía ‘compañeras, haced el amor, apoyad a los compañero en la lucha’. De un brochazo habían borrado nuestra participación en el movimiento por no mencionar la lucha que las jóvenes librábamos en esos momentos para apropiarnos de nuestra sexualidad: pretendían que nuestra vida se limitara a mantenerle las camas calientes y los pinceles limpios a los compañeritos. A veces, la conciencia nos cae como un veinte, otras como un cubetazo de agua fría”<sup>156</sup>.

En México, la llamada *Generación de los Grupos*, consistió en conglomerados de artistas que se organizaron fuera de las Academias y del arte oficial, constituyeron una

---

<sup>156</sup> Mónica Mayer: *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México*. Ob. Cit., p. 17.

formación que salió de los museos y abandonó la Academia para ir a la calle. La *Generación de los Grupos* tuvo como característica el trabajo interdisciplinario. Los colectivos fueron integrados por poetas visuales, fotógrafas/os, escultores/as, entre otras especialidades. Muchas de las temáticas que abordaron respondieron a las luchas por la libertad de expresión, contra el autoritarismo, pero no incluyeron las reivindicaciones de las mujeres. Esto motivó a que muchos grupos perdieran a sus integrantes mujeres. Mónica Mayer desde su experiencia nos comenta que: “Casi en todos los grupos setenteros participaron mujeres artistas aunque rara vez se las mencionan, pero los planteamientos de ninguno de ellos incluía cuestiones de género. Sin embargo, ya había un grupito de nosotras en la ENAP interesadas en reunirnos a discutir a estos asuntos. Posiblemente nos motivaba el hecho de que en nuestro trabajo empezaban a surgir planteamientos de género”<sup>157</sup>. Ejemplos de “descolgadas”, que optaron por un trabajo desde la autonomía o formando grupos de mujeres artistas, fueron Magali Lara del grupo Marco, Lourdes Grobet del Grupo Proceso Pentágono, y Maris Bustamante del No Grupo. Esta última escandalizó con sus propuesta llena de artefactos y acciones de arte, hasta a sus compañeros. Una de estas acciones fue la realizada durante el año 1979, cuando plasmó su rostro en una máscara de cartón en la que reemplazó su nariz con un falo.



19. Maris Bustamante, *No Grupo*, Máscara Fállica en montaje Retrospectiva NO GRUPO, curada por Sol Henaro, Museo Arte Moderno, México, DF. 2011.

---

<sup>157</sup> Idem.

Curioso es darse cuenta que, inclusive en los años 90, las prácticas sexistas y misóginas continúan dentro de espacios de arte colectivos mixtos latinoamericanos. Por ejemplo, Arturo Angulo, miembro del colectivo de arte mexicano *Semefo*, en una entrevista, al ser consultado por si: “¿Existe, en opinión de ustedes, un género en el arte (femenino, masculino, etc.)? ¿Cómo afecta esto su trabajo? -respondió- La búsqueda de *Semefo* está por encima de géneros. Sin duda existe la diferencia biológica, pero esto no nos impide trabajar con una mujer, puesto que la que tenemos piensa como hombre. Aunque la sexualidad es una de las temáticas de nuestro trabajo, en la parte creativa preferimos no involucrar más mujeres para evitar mayores problemas internos. Sólo hay una mujer en el grupo *Semefo* y no queremos más; algunas otras que esporádicamente colaboraran con nosotros sólo son pobres víctimas de nuestro sadismo y morbosidad, a las que usamos y de las que abusamos”<sup>158</sup>. Esta es sin duda una opinión que deja mucho para pensar. Sin embargo, se debe tener en cuenta una cosa, que no es menor, que Teresa Margolles, la única mujer y de quien hace referencia su compañero de colectivo es la fundadora del *Semefo* y es la única que se ha destacado a nivel internacional.

Pero para poder ver el panorama que contextualiza la década del 90 hasta hoy, el paradigma de la vanguardia tal como vimos la de la década del 70 y 80, no nos calza de la misma forma, ya que es extemporáneo tanto en la política como en el arte. ¿Cómo abordar hoy las nuevas confluencias entre el arte y la política? Debemos pensar desde el interior de los nuevos fenómenos sociales y/o artísticos enfatizando en el rol que pueden ocupar las subjetividades de las prácticas políticas estéticas y su interpretación. Creemos que favorecer las prácticas de las artistas feministas dota a ese *habitus*, del que nos hablaba Bourdieu, y desarrolla un tipo de pensamiento desde la acción política en el

---

<sup>158</sup> Mónica Mayer: *Rosa Chillante ...* Ob. Cit., p. 49. El colectivo de artistas *Semefo* (acrónimo de Servicio Médico Forense) es uno de los grupos más reconocidos de México de la década del 90, tal como lo pone en evidencia su participación en acontecimientos artísticos de la importancia de las bienales de Lyon, São Paulo o La Habana. Fundado en 1990, *Semefo* se ha hecho célebre por obras que reflexionan con crudeza sobre el límite difuso que separa la vida de la muerte. Entre sus propuestas más perturbadoras se cuentan los trabajos realizados con cadáveres sustraídos de las morgues mexicanas, que develan una realidad macabra que la cultura moderna ha ocultado. En la exposición Espai 22a (octubre 2001) reunió diversos vídeos y obras a modo de retrospectiva. También incluye una instalación específica para esa muestra, realizada por Teresa Margolles, fundadora de *Semefo*, y quien mejor encarna el espíritu transgresor y radical del colectivo, ver más información en [www.22a.org/ex0102.htm](http://www.22a.org/ex0102.htm)

arte. Esto, obviamente no se piensa solo a partir de la producción de arte feminista, sino que es factible para cualquier práctica política que le interese también una estética relacionada con lo ético. De esas experiencias no feministas, se destaca la práctica del colectivo argentino *Situaciones* que desarrolló una metodología a la que llamó de co-investigación política con los movimientos que se vinculan. Así también lo hace *La Lleca*, colectivo de arte mexicano de intervención carcelaria que perfilan lo que ha llamado Cinthia Pech: “una estrategia radical de propuesta política activista de vincular el arte con los afectos para subvertir la representación/autorepresentación de los internos, y así en la medida de lo posible transformar las subjetividades en situación de reclusión”<sup>159</sup>.

El arte feminista es una expresión del arte político de vanguardia de la década del setenta y continúa siéndolo, pues hace asumir a las artistas como intelectuales comprometidas -muchas descolgadas de partidos, movimientos o grupos de la vanguardia política y artística- en pos de un cambio social, político y cultural más radical que el que proponía la revolución social nacida desde las fuerzas de la izquierda latinoamericana influenciada por la Revolución Cubana. El auge de los movimientos sociales o el desarrollo del ocio, el consumo, la extensión de la cultura de masas y la creciente importancia de los medios masivos de comunicación son otros elementos significativos para la comprensión del arte feminista<sup>160</sup>. Desde los años noventa en adelante, las artistas visuales feministas siguen en la misma forma de praxis política estética, pero bajo otros contextos continúan autogestionando sus obras, escribiendo sobre sí mismas y sus pares con propuestas vinculadas a un arte social transdisciplinario. Ellas intentan confluír la herencia de las vanguardias artísticas politizadas con las nuevas formas de política autónoma y de protagonismo social. Estas experiencias las comenzamos recientemente a observar como una trama posible y necesaria de genealogizar. Por eso, creemos que es importante que este estudio intercambie relatos producidos desde su interior para que esas experiencias impulsen a otras y se multipliquen. Las artistas visuales feministas llevan cuatro décadas como figuras de un compromiso político desde las prácticas artísticas y

---

<sup>159</sup> Cinthia Pech: “Arte activista/arte político: reflexiones en torno al trabajo del colectivo *La Lleca* con adolescentes varones en situación de reclusión” en Rev. Arte y Política de Identidad, 2010, Vol. 3, Murcia, p. 30.

<sup>160</sup> Para el caso latinoamericano ver a Jesús Martín Barbero: *De los medios a las mediatizaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ed. G. Gili, México, 1991.

culturales, empeño que rompe con la figura clásica del intelectual que acompaña a los movimientos. La combinación de arte, política y activismo lleva inmediatamente a pensar en un tipo de experiencia, que se reconoce en la tradición de las vanguardias artísticas politizadas, y traza con formas de política autónoma creativa con renovados bríos de crítica institucional.

La distinción entre el artista político y el artista activista podríamos entenderla en lo que diferencia de uno y de otro, es que el primero se ocupa de temas en forma crítica de los problemas sociales, mientras tanto, el segundo, asume un rol testimonial y activo frente a los conflictos generados por el sistema. Una diferencia entre el arte político y el activista es que para el primero se empeña principalmente en la expresión de la lucha de clases, y el segundo apunta a un proceso crítico de las representaciones sociales y sus estereotipos estéticos.

Desde el sistema del arte y sus prácticas, las artistas visuales feministas conciben sus obras como una manifestación política y, para muchas también, activista. La práctica del arte feminista es una desobediencia creativa que construye nuevas visualidades identificatorias más felices.

Nina Felshin<sup>161</sup> realiza una definición para hablar de prácticas artísticas que también son activistas, dice que es “una práctica cultural híbrida (...) que cobra formas tanto a partir del ‘mundo real’ como del mundo del arte, ha catalizado los impulsos estéticos, sociopolíticos y tecnológicos (...) en un intento de desafiar, explorar o borrar las fronteras y las jerarquías que definen tradicionalmente la cultura tal y como ésta es representada desde el poder. Estas prácticas culturales suponen la plasmación última de una urgencia democrática por dar voz y visibilidad a quienes se les niega el derecho a una verdadera participación y de conectar el arte con un público más amplio”<sup>162</sup>. Pensamos que esta descripción encaja muy bien para las prácticas de muchas artistas visuales feministas emergidas en ese tiempo y con las actuales. También la autora destaca características de este tipo de unión entre arte político y activismo que, a nuestro juicio,

---

<sup>161</sup> Nina Felshin: “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, en Paloma Blanco, et.al.: *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ed. de la Universidad de Salamanca, 1993, p. 73-93.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p 74.

es muy coincidente con la praxis que define a nuestro objeto de estudio. Ella señala que “es procesual tanto en sus formas como en sus métodos, en el sentido de que el lugar de estar orientado hacia el objeto o el producto, cobra significado a través de su proceso de realización y recepción. En segundo lugar, se caracteriza por tener lugar normalmente en emplazamientos públicos y no desarrollarse dentro del contexto de los ámbitos de exhibición habituales del mundo del arte. En tercer lugar, como práctica a menudo toma forma de intervención temporal, performances o actividades basadas en la performance, acontecimientos en los medios de comunicación, exposiciones e instalaciones. Una cuarta característica es que gran parte de ellas emplean técnicas de los medios de comunicación dominantes, utilizando vallas publicitarias, carteles, publicidad en autobuses metro y (...) por último se distinguen por el uso de métodos colaborativos de ejecución, tomando una importancia central la investigación preliminar y la actividad organizativa y de orientación de los participantes. Estos métodos se inspiran frecuentemente fuera del mundo del arte, lo que es un modo de asegurarse la participación del público o de la comunidad y de distribuir con cierta efectividad su mensaje al ámbito público”<sup>163</sup>. La colaboración entre artistas, la participación en la escena de lo público y el empleo del conjunto de técnicas provenientes de los medios de comunicación, tales como los carteles o afiches incorporados a la forma de llevar su arte, entre otras, como los graffitis, son estrategias que pueden medir el impacto de las obras mismas, hayan sido temporales o permanentes. Así el proceso de creación cobra una relevancia significativa ya sea en su manifestación visual o física.

Es así que vemos que nuestro objeto de estudio tiene un pie en el arte político y otro en el activismo, se ha manifestado performativamente durante cuatros décadas en América Latina y se inaugura con el cortometraje de María Luisa Bemberg<sup>164</sup> “*El mundo de la mujer*”<sup>165</sup>. Este cortometraje fue una realización crítica a la exposición llamada *Femimundo '72. Exposición Internacional de la mujer y su mundo*, una especie de feria de la mujer moderna que se llevó a cabo en la ciudad de Buenos Aires. Bemberg era

---

<sup>163</sup> Idem.

<sup>164</sup> Buenos Aires, 1922-1995. Ver mas en <http://www.marialuisabemberg.com>

<sup>165</sup> *El mundo de la Mujer*. Dirección: María Luisa Bemberg. Jefe de Producción: María Rosa Sichel. Sonido: Nerio Barberis. Cámara: Osvaldo Fiorino. Editor: Miguel Pérez. Año: 1972. Duración: 15'45". Ver en <http://www.marialuisabemberg.com/cortos.php>

militante de la Unión Feminista Argentina (UFA) por esos años y su cortometraje es el registro con lente feminista de esta feria y del activismo de UFA al interior de ella. Bemberg documenta la distribución de volantes que llevaba a cabo UFA en este evento de carácter sexista. El registro es combinado con una sarcástica narración que combina la voz oficial de la feria y textos seleccionados del *Libro Azul de Para Ti* y de la *Guía para saber cuál es la mujer ideal para cada hombre, cómo debe hacer para conquistarlo y conservar el amor*. Ambos eran manuales de cómo ser mujer en una sociedad patriarcal. Además, la cineasta inserta música de películas y ciertos textos del cuento *La Cenicienta* de Walt Disney. María Laura Rosa nos relata que: “A primera vista Bemberg exhibe la construcción de un ideal de mujer moldeada por el patriarcado para la felicidad del varón. En su papel servicial y procreador, la mujer se encuentra atrapada en un entramado en el cual la publicidad y el consumo contribuyen a legitimar e imponer. A partir de un amplio recorrido por la exposición, el ojo de Bemberg va mostrando cómo se difunde un modelo de dominación, normalización, vigilancia y control sobre el cuerpo y el espíritu de las mujeres, el cual se naturaliza a través del orden del lenguaje y del visual”<sup>166</sup>. La cámara, como señala Clara Fontana, “revolotea todo el tiempo entre electrodomésticos, desfiles de modas y peinados y aparatos surrealistas destinados a la belleza y al confort. Toda esta parafernalia de uso esencialmente doméstico es presentada con ironía y a menudo con irritación”<sup>167</sup>. El corto fue acompañado con actividades de reflexión en diferentes espacios que fueron desde escuelas a iglesias evangélicas, por ejemplo, y desde casas particulares a asociaciones. El corto marca otra característica que veremos en la praxis de las artistas visuales que toman la militancia de su arte y la difunden a través instancias que buscan fines didácticos y pedagógicos. Asimismo lo hizo el grupo *Polvo de Gallina Negra* que organizó en los ochenta, en México, varios eventos que llamaron *conferencias performanceadas* que son una metodología que implanta este colectivo y con los que visitaron varias ciudades del país para hacer presencia performáticas sobre temas como

---

<sup>166</sup> María Laura Rosa: “*El acto de perpetuar el presente. Femimundo de María Luisa Bemberg y la construcción del ángel del hogar*”. Esta ponencia fue presentada en las III Jornadas de Historia, Género y Política en los 70’, organizado por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y el Museo Roca, 22, 23 y 24 de septiembre, Buenos Aires, 2010.

<sup>167</sup> Clara Fontán: *María Luisa Bemberg*. Centro Editor de América Latina e Instituto Nacional de Cinematografía, Buenos Aires, 1993, p. 19.

violencia, maternidad, entre otros, que recogieron como estrategias visuales y performáticas pedagogizadas<sup>168</sup>.

De la misma manera, a finales de los noventa, acciones performáticas son parte del *Primer Encuentro de Mujeres Libertarias* realizado en El Pinar, localidad ubicada a veinticinco kilómetros de Montevideo. Varios colectivos feministas, tales como *Mujeres Creando* de Bolivia, *Las Clorindas* de Chile, *Las Tendiras* y *Las Decidoras* de Uruguay, *Las Mujeres Libres* de Argentina, y muchas más feministas sueltas de Brasil, España y de los países ya nombrados, se reunieron en el último taller del encuentro dedicado al cuerpo. El contexto histórico que se vivía nos mostraba, en vivo y en directo por la televisión, la extrema situación que pasaban las mujeres afganas bajo el régimen talibán. En pocos meses de su ascensión, habían arreciado las prohibiciones contra las acciones de las mujeres en lo público, así las condenaban moverse en las calles como fantasmas, avanzando rozando las paredes en grupos de dos o de tres, ocultas bajo el *chadri* o *burka*, un velo total que sólo deja pasar su mirada a través de una rejilla de tela. También tenían prohibición de trabajar, de estudiar, de recibir atención médica, o sea, de todos los derechos civiles básicos.

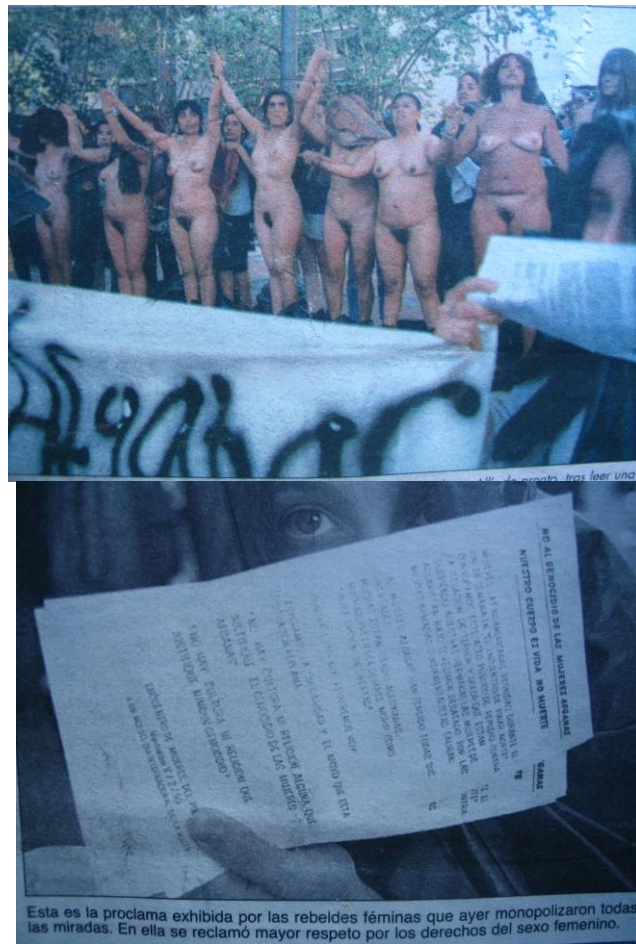
En solidaridad y como una forma de denunciar esa realidad y como cierre de este encuentro de mujeres libertarias se organizó una gran marcha por varias calles de Montevideo en dirección a Plaza Cagancha; lugar significativo de las movilizaciones sociales de esa capital, que se ubica frente a los Tribunales de Justicia. Todas marcharon vestidas con *burka* para simbolizar en ese atuendo obligatorio, la cárcel que llevaban acuesta las mujeres afganas y frente a los tribunales de la capital uruguaya, un grupo de mujeres de diferentes nacionalidades realizaron un minuto de desnudez liberadora por la violencia que se les aplicaba a estas mujeres del otro lado del mundo. Protesta atípica que

---

<sup>168</sup> Las conferencias performanceadas han sido parte de la participación en espacios académicos y artísticos de la colectiva Malignas Influencias que comentaremos en el último capítulo de esta investigación. Otra artista que ha desarrollado esta metodología de conferencia performanceada es la chilena Hija de Perra que intervino en dos encuentros académicos de la Universidad de Chile con esta forma de chasconeo a la Academia, una de estas intervenciones la pueden ver en <http://www.youtube.com/watch?v=I6xx3RK8sXU>



quedó registrada como portada de varios diarios montevidianos, e inclusive fueron invitadas a un programa de conversación de la televisión local.



20. Portada e interior del diario La República, 9 de febrero de 1999, Montevideo.

En el marco de las protestas ciudadanas por la prohibición de la pastilla de emergencia en Chile (2008), surgió el colectivo clandestino *Las Choras del Puerto*, grupo de performanceras y artistas de la gráfica digital de Valparaíso, que se definieron en su manifiesto al ritmo del rap como: “Brujas, locas, camboyanas, histéricas, warriors, putas, marías tres cocos, Amazonas, marimachas, vírgenes, guerreras, chulas, tráfugas, lesbianas, trans, pulguitas en tu oreja, palitos en tu poto, hinchapelotas, descarriadas, choras, intransablemente feministas... Somos... un insulto a la sociedad patriarcal. Aparecimos para quedarnos, para irrumpir repentinamente, desenmascarar las injusticias,

develar los absurdos, denunciar las contradicciones, los sinsentidos, los atropellos del sexismo... para burlar los lineamientos, los patrones, los fundamentos y fundamentalismos del capitalismo neoliberal y de su orden patriarcal...horadar desde los márgenes y las brechas del machismo... desestabilizar desde el ocultamiento, desde identidades creadas y prestadas, para revelar mejor los rasgos de las desigualdades de sexo y de las construcciones de género, las violencias materiales y simbólicas que están en cada esquina, en cada escalera, en cada pasaje y en cada rincón de nuestro puerto..”<sup>169</sup>. Así, no sólo en las capitales siguen gestándose esa desobediencia creativa que sigue renovando esta relación entre arte política y activismo en América Latina. Todas ellas y muchas más artistas visuales feministas marcan escena en lo público-físico y en lo público de la virtualidad de la red de internet.



21. *Las Choras del puerto* en el frontis del Ministerio de Salud, 28 de septiembre 2008, Día por la Despenalización del Aborto, Santiago de Chile.

#### **4.2 ¿Cuál es la problemática de las prácticas y visualidades feministas?<sup>170</sup>.**

El arte feminista es la resignificación del espacio subalterno, desde el cual las mujeres han expresado su producción artística y cultural para convertirlo en un espacio

---

<sup>169</sup> Ver en <http://laschorasdelpuerto.blogspot.com>

<sup>170</sup> En una conferencia a la artista y teórica feminista estadounidense Mary Kelly, se le pidió que respondiera a la pregunta: ¿Qué es arte feminista? Ella respondió muy acertadamente a nuestro juicio reformulando así la pregunta: ¿Cuál es la problemática de las prácticas culturales feministas? Creemos que esa es finalmente la cuestión. Ver en Griselda Pollock: *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Ed. Routledge, Londres y Nueva York, 1998, p. 10.

de subversión política. Por ello, ellas toman el cuerpo como materia prima, herramienta y medio de su arte. También como medio, las artistas feministas han revalorizado las artesanías, manualidades o labores de aguja y, como temas, lo doméstico, la maternidad, el deseo, entre varios más, con la meta de deconstruir lo *femenino*. Lo que reconocemos con sus cargas patriarcales, como lo *femenino*, es la construcción que engloba las evidencias de la dominación, es decir, los imaginarios sociales y culturales que relacionan a las mujeres ya sea con lo débil, sensible, lo bueno -si sigue el camino de la maternidad asexualada o la autocensura- y con lo malo, si no toma tal camino. En general, lo *femenino* no es un concepto que abarca todas las subjetividades de las mujeres, más sólo se refiere a las que connotan un estereotipo falso sobre ellas. A lo largo de la historia han existido varios tipos de mujeres, como las subordinadas que no cuestionan su vida y ayudan a reproducir tal condición. Otras sí han cuestionado ese status quo, pero no han actuado en su contra. Otro tipo de mujer ha sido la que intenta, creativamente, no jugar el juego construido para ella, haciendo de su experiencia una acción de rebeldía, y en esa acción están las que no se dicen feministas y las que sí. Estas últimas son las que hacen política su rebeldía, que, para el caso de las artistas, describe una política estética.

Podemos decir que las acciones u obras de arte que reconocen una posición crítica ante la *manera de ser mujeres*, constituyen una acción feminista siempre y cuando sus creadoras se reconozcan a sí mismas con esta forma de pensar y actuar. A pesar de la actitud que pueden tener algunas artistas al negar cualquier vínculo con la militancia feminista, esto no significa que la crítica de arte feminista y/o la historia del arte feminista no pueda servirse de ella, concediendo y/o reconociendo en la obra un carácter feminista o que rescata los valores del feminismo para hacer de ellas muestras de estéticas políticas. Así, podríamos diferenciar las producciones y las prácticas de las artistas. Entre las que se declaran feministas podríamos decir que tanto su obra y su práctica son una muestra de una política estética. De aquellas que no se declaran feministas, podríamos decir que su producción artística –y no su praxis- posee una estética política. Sin embargo, para los fines de este estudio sólo nos ocupamos de las que sí se asumen como artistas feministas. Las diferencias existen y estas radican solo en el posicionamiento político-ideológico que asumen las artistas con respecto a sus obras, el que además hace que se deduzca un cuestionamiento que se puede resumir en las

preguntas: ¿qué plasmo en la obra?, ¿qué produzco?, ¿para qué lo hago? y ¿para quiénes? En el “qué plasmo” en las obras están las experiencias de las mujeres. En el “qué produzco” están las representaciones e imágenes construidas en torno a las mujeres dentro de lo femenino, por lo tanto, el “para qué” está en la necesidad de deconstruir. Finalmente, el “para quiénes” se hace esta producción se podría responder quienes quieran desarrollar una visión crítica de su situación de opresión de género con el propósito de revertirla.

Con este estudio hemos podido reconocer ciertas singularidades que nos permitirían ver expresiones del arte feminista latinoamericano como la creación colectiva, en tanto lógica de acción, ya que -como pocos movimientos sociales- logra una relación creativa con su práctica político-estética y cultural. El arte feminista emergió como una invitación a deconstruir lo culturalmente construido, como lo femenino, para crear otras visualidades y autorrepresentaciones de las mujeres. Además es una invitación para que las mujeres valoricen sus propias experiencias y las subviertan en contra de la discriminación y las politicen estéticamente. A las artistas feministas les interesa transformar sus experiencias y las de otras mujeres en discursos estéticos visuales constituyendo políticas de autorepresentación.

#### ***4.2.1 Características del Arte Feminista en América Latina.***

Las características del arte feminista provienen de los aportes que el feminismo, en general como corriente de pensamiento político y movimiento social, ha realizado al arte. Los aportes del feminismo como corriente de pensamiento político se manifiestan en la crítica del arte al instalar una nueva perspectiva de ver la historia del arte, al denunciar el androcentrismo con que se ha escrito sobre arte; pero el feminismo no se queda en ello, sino que también marca el surgimiento de la Crítica Feminista de Arte y la Historia de Arte Feminista, perspectivas que han realizado un quiebre de paradigma en el arte a partir de la década del 70 en adelante. Se trata de una fractura que las artistas feministas también refuerzan con sus propuestas.

El feminismo como movimiento social ha marcado tendencia y acción en el arte. La vinculación con lo político dentro del quehacer de las artistas se dio de dos formas. Una es la acción personal y la otra, la participación en colectivos de arte. Ambas formas colaboraron activamente dentro del movimiento feminista, otorgando un tópico que pocos movimientos sociales han logrado dentro de la relación arte y política, a saber, la relación estrecha entre creatividad y propuestas políticas<sup>171</sup>.

Entre otras características y/o aportes del arte feminista a la historia del arte y al movimiento feminista podemos enunciar los siguientes:

- La noción de que el género y el sexo se construye social y culturalmente y no es “natural”.
- La revaloración de formas artísticas que hasta entonces no se consideraban parte del “gran Arte”, que se escribe con mayúscula, como la artesanía, labores de aguja y el video, todo lo cual ha favorecido a la creación artística para una propuesta interdisciplinaria.
- La revaloración del trabajo colectivo más igualitario.
- Puso en duda el culto al “genio” y a la “grandeza” del artista según los estándares de la historia del arte occidental.
- La conciencia de que detrás de la supuesta “universalidad” hay una serie de perspectivas personales y plurales. La convicción de que todo lo que se consideraba “universal” es en realidad el punto de vista masculino y dominante y tiene que ver con la experiencia masculina, no con la femenina.
- La creación de nuevas posiciones teóricas y de nuevas categorías estéticas a partir de la experiencia de las mujeres.
- La apertura del horizonte artístico a temas raciales, sexuales y que tratan preocupaciones sociales.
- El énfasis en que debe existir un diálogo entre arte y sociedad, entre artista y audiencia, entre mujeres artistas del presente y las del pasado.

---

<sup>171</sup> Quizás visto sólo en los movimientos de izquierda con el muralismo latinoamericano en sus diferentes etapas ya sea en el muralismo de Rivera o en las brigadas muralistas de los setenta y ochenta, por ejemplo, en Chile la Brigada Muralista Ramona Parra. Ver sobre esta relación a Tony Clark: *Arte y Propaganda en el siglo XX*. Ed. Akal, Madrid, 2000.

- Importancia de la participación de la mujer en la protesta social que lucha simultáneamente contra el racismo, sexismo y derechos sexuales.
- La utilización política y estética del cuerpo propio, el cual también se considera también como el cuerpo social de las mujeres.
- La expresión a través varios repertorios simbólicos donde nos ubica el patriarcado para resignificarles, tales como la casa, la maternidad, la naturaleza, el placer visual del ojo masculino, la relación género, sexo, raza-clase, entre muchas otras.
- El uso de la ironía y el poner a los límites al cuerpo, ambas como una herramienta crítica estética.

Para María Laura Rosa, las propuestas artísticas feministas en América Latina presentan una serie de características que aunque variables, según los lugares en que se ubiquen, algunas son constantes. Algunas de estas constancias feministas han sido:

- El trabajo colectivo. El arte feminista planteó un arte en colaboración. De esta manera se ejercía una crítica a la modernidad y su culto al artista como figura individual. Pero esto además contribuyó a fomentar entre las integrantes un sentimiento de SORODIDAD: hermandad o cohesión bajo una ideología común.
- Lucha por el espacio público. Las mujeres primero buscarán potenciar asociaciones entre mujeres. Luego fueron por la conquista de espacios más grandes e históricamente negados a las mujeres como museos y otros espacios de exhibición. Sin embargo, desde un principio se buscó en la calle hacer pública las problemáticas de las mujeres. La calle fue un espacio históricamente prohibido y connotado para las mujeres, ahora es el momento de conseguirlo y compartirlo con los hombres.
- La obra de arte funcionó como un instrumento para la reflexión y denuncia de las experiencias de género. Las sesiones de concienciación vehiculizaron la interpretación política de la vida cotidiana. Lo privado es político.
- Se buscarán alternativas al lenguaje formalista del modernismo. El activismo acompañó a estas prácticas. El espacio público fue el soporte de las acciones. A su

vez se trabajó en dos líneas en relación a los materiales de las obras. Por un lado, se reivindicaron las artes tradicionalmente asociadas con las artes menores como tapices, bordados, textiles, arte de la aguja, artes del papel, etc. Por otro lado, se investigó cómo combinar estas artes con prácticas artísticas que comunicaran mejor lo que las mujeres querían decir. Es así como las artes escénicas, instalaciones, performances, el video arte, se desarrollan con fuerza. A esto se suma la desjerarquización de las artes abriendo la combinación de lenguajes para la contemporaneidad.

- La crítica al artista como genio lleva tanto a trabajos colectivos como anónimos.
- Finalmente, la tarea de historiadoras, teóricas y artistas impulsó un reconocimiento histórico y la necesidad de desarrollar genealogías de artistas buscando trazar puentes entre la labor de las artistas del pasado con las del presente<sup>172</sup>.

Las diversas expresiones del arte feminista describen las características que hemos enumerado. Debemos enfatizar que, en general, ponen como eje transversal al cuerpo. El arte feminista no pretende ser una metodología, ni tampoco un estilo, sino es una posición ideológica que aspira hacer una revisión crítica y exhaustiva de conceptos desde “una voluntaria alteridad que hace saltar por los aires convenciones y jerarquías”<sup>173</sup>. Sin embargo, el término “arte feminista” no implica necesariamente tratar una sola idea, ni tampoco que el interés principal de las artistas esté exclusivamente centrado en la obra, sino que la obra finalmente sea el resultado de una reflexión, una vivencia crítica, en donde el cuerpo es una herramienta central pero también soporte y lo que se quiere empoderar y transformar.

---

<sup>172</sup> En entrevista virtual marzo 2011.

<sup>173</sup> Amparo Serrano: *Mujeres en el Arte. Espejo y Realidad*. Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p. 105.



22. Leonor Silvestri en Drag *Leo Vidal*, Buenos Aires 2011.



23. Colectiva *Lobas Furiosas*, de sus series de stencils, Bogotá, 2011.

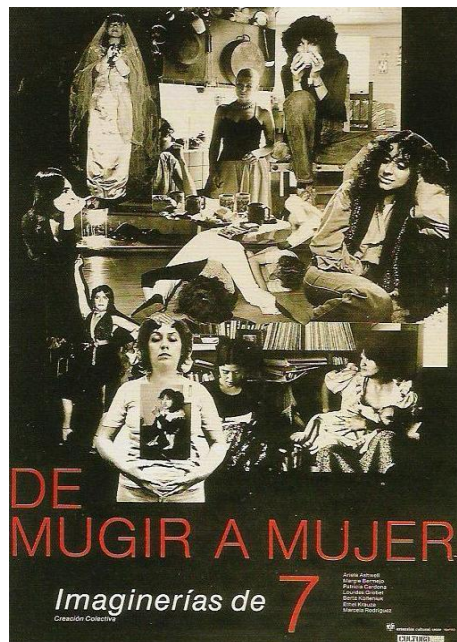


24. Colectiva *Malignas Influencias* de la serie de fotoperformance *El Matrimonio*, fotografía análoga, blanco negro, bajo proceso postproducción pintada a mano con lápices acuarelables. 10x15 cm. Santiago, 2004.





25. De la artista chilena *Cecilia Vicuña*; *Quipu Menstrual*, este proyecto incluyó instalación, *land art*, fotografía y performance en el Centro Cultural Palacio de La Moneda y en la Cordillera de los Andes, Chile, dentro de la muestra *Del Otro Lado, arte de mujeres en Chile*, 2006<sup>174</sup>.



26. En este proyecto participaron *Margie Bermejo*, *Lourdes Grobet*, *Magali Lara*, *Ariela Ashweli*, a *Patricia Cardona*, *Berta Kolteniuk*, *Ethel Krause* y *Marcela Rodríguez*, e incluyó fotografía, teatro-performances, instalación y charlas, México, 1983 y 1984.

<sup>174</sup> Ver más de esta pieza en [http://www.ceciliavicuna.org/en\\_slideshow.htm](http://www.ceciliavicuna.org/en_slideshow.htm)

## CAPÍTULO II

### **ARTE FEMINISTA O EL PORQUÉ DE PONER EL CUERPO A LA CRÍTICA SOCIAL. AUTORREPRESENTACIÓN, EXPERIENCIA Y RESIGNIFICACIÓN DE LO VISUAL.**

*¿Qué puede un cuerpo? ¿de qué afectos es capaz? Los afectos son devenires: unas veces nos debilitan, en la medida en que disminuyen nuestra potencia de obrar y descomponen nuestras relaciones (tristeza), y otras nos hacen más fuertes, en la medida en que aumenta nuestra potencia y nos hacen entrar en un individuo más amplio o superior (alegría)*  
Spinoza

*“Menstruar, embarazarse, tener vagina, vello púbico, tetas, sentir el viento del verano en la piel frente a una ventana, trabajar ocho horas con una toalla higiénica empapada de sangre, sentir el propio cuerpo recorrido por el doble temblor del miedo y del poder al pasar de noche entre hombres en la calle, miedo por el permiso que la cultura ha dado al cuerpo sexuado masculino de violentar a las mujeres y poder por saberse ya en contacto con otras mujeres para enfrentarlos, soportar la baja eroticidad del salario a fin de mes, manifestar en el propio cuerpo el dolor de la pérdida amorosa, protagonizar rituales y ofrecerse, son elementos del hacer arte feminista, son historias en femenino”*

*Francesca Gargallo<sup>175</sup>*

En el capítulo anterior vimos como podemos aproximarnos a la visualización de un nuevo campo intelectual para albergar las prácticas artísticas de las creadoras visuales feministas en América Latina, que bordan un arte político activista desde hace cuatro décadas. Con ello, intentamos responder a la pregunta de qué y como opera esta práctica artística y dónde la podemos encontrar.

---

<sup>175</sup> Francesca Gargallo: “El Arte en primera persona, colectiva de Mónica Mayer”, en [www.pintomiraya.com.mx](http://www.pintomiraya.com.mx)

En este presente capítulo nos ocupamos de las preguntas: ¿qué significados produce la práctica artística? y ¿desde dónde encarna literalmente sus discursos y prácticas?. Con estas preguntas pretendemos seguir aproximándonos a esta práctica política y estética del arte feminista en América Latina que, como ya hemos descrito, tiene como característica esencial encarnar un arte donde el cuerpo es herramienta, materia prima y producto.

El cuerpo como herramienta es el soporte donde se plasma la obra, así lo vemos en innumerables obras de estas artistas. Herramienta que se dispone en la tela o en el papel de grabado en artistas tales como Susana Campos, Patricia Torres, Carla Rippey o Nunik Sauret; también está presente en el registro fotográfico de Yolanda Andrade, Graciela Iturbide, en la materialidad histórica y placentera de la cinética escultórica de Feliza Bursztyn, entre otras y muchas más. En la utilización del cuerpo propio, encontramos destacadas trayectorias de las mexicanas; Maris Bustamante, Mónica Mayer, Jesusa Rodríguez, o la colombiana María Teresa Hincapié, entre muchas más, o de la autorepresentación del cuerpo propio se nos hace presente la obra *Siluetas* de la cubana Ana Mendieta o de algunas series fotoperformances de las chilenas de *Malignas Influencias*, la mexicana Lourdes Grobet y/o en los videos de Pola Weiss (México) y Alejandra Dorado (Bolivia). Como materia prima, el cuerpo es lo explorado y explotado, desde Argentina, en las acciones *pornoterroristas* de Leonor Silvestri y el habla de insolentes lenguas de libertad sexual de la colombiana Nadia Granados, *La Fulminante*. Como producto, el cuerpo es lo que se quiere cambiar, transformar; una cuestión que pretenden la mayoría de las propuestas feministas que posicionan o ponen, literalmente, el cuerpo con vistas a su política estética.

### ***1. Cuerpo y teoría social.***

*“Lo que el alma hace por el cuerpo es lo que el artista hace por su pueblo”*

El cuerpo como categoría de estudio no ha sido una preocupación sólo de la filosofía, sino también de las ciencias sociales que a través de pensadores como Marcel Mauss<sup>176</sup> reflexionaron acerca del cuerpo según los contextos sociales y culturales definidos por la sociología y la antropología. Pese a las consideraciones hechas desde las primeras décadas del siglo XX desde la etnología, psicología y sociología, es a partir de la década de los años setenta cuando empieza a tratarse el cuerpo expresamente en el pensamiento social. Más tarde, el tema adquirió gran relevancia, de tal manera que la producción en torno suyo se hace visible e ingresa a la Academia, consolidándose hacia la década del ochenta.

Sobre el cuerpo, las corrientes fenomenológicas centraron sus trabajos de investigación sobre la experiencia y la necesidad de considerar a la existencia humana como fenómeno de suyo encarnado que definen la orientación de los cuestionamientos que el orden corporal le formula al pensamiento racionalista<sup>177</sup>.

Uno de los más importantes aportes a la discusión sobre el cuerpo y teoría social la hizo, en el último cuarto del siglo XX, Michel Foucault<sup>178</sup>, quien entregó una visión renovada a trabajos fundacionales del campo como los de Norbert Elías<sup>179</sup>, Marcel Mauss y George Simmel<sup>180</sup>. Desde los años ochenta, el cuerpo es un motivo que ganó autonomía y cimentó un terreno propio en la teoría social. Actualmente existe un *corpus* de

---

<sup>176</sup> Marcel Mauss: *Sociología y Antropología*. Ed. Tecnos, Madrid, 1979. Específicamente desarrolla el tema en su Sexta Parte, llamada Técnicas y movimientos corporales (337-354). Sin embargo, la temática del cuerpo es un eje transversal a lo largo de toda la obra.

<sup>177</sup> Teresa Porzecanski: *El cuerpo y sus espejos. Estudios antropológicos-culturales*. Ed. Planeta, Montevideo, 2008, p. 34.

<sup>178</sup> La obra de Michel Foucault respecto a la teoría de la realidad social son: *La voluntad de saber* (tomo 1 de la *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI, Madrid, 1977), cap. IV.1 y IV.2; "Verdad y poder" y "Curso del 14 de enero de 1976"; ambos artículos en *Microfísica del poder*, La Piqueta, 1991. En especial, sobre la relación entre poder y corporalidad: "Las relaciones de poder penetran en los cuerpos", en *Microfísica del poder*. Ob. cit., pp. 153-164. Con respecto a la ontología del presente: Textos claves: incluidos en *Sobre la Ilustración*, Ed. Tecnos, Madrid, 2003, especialmente en su texto llamado: "¿Qué es la Ilustración?", págs. 71-97. Sobre los procesos de subjetivación y el "Souci de soi": *La inquietud de sí*, en Vol. 3 de *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1987; cap. II. Sobre el rebasamiento de Heidegger: "Nietzsche, la genealogía, la historia", en *Microfísica del poder*, ob. cit. 7-31.

<sup>179</sup> Norbert Elías: *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1988. La primera edición es Suiza y fue en 1939.

<sup>180</sup> George Simmel: *La cultura femenina, en Cultura Femenina*. Ed. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946.

importantes libros publicados al respecto, entre los que destacan los de Turner<sup>181</sup>, Le Breton<sup>182</sup>, Feher, Nadaff y Tazi<sup>183</sup>, entre otros/as.

Consideraremos dos caminos para las categorías, conceptos y una teoría social en relación al cuerpo. Primeramente, es necesario localizar el lugar central que ocupa el cuerpo en América Latina desde la década de los setenta hasta ahora, bajo el neoconservadurismo capitalista y patriarcal, bajo la premisa de que es imposible analizar el cuerpo sin el contexto histórico en que se encuentra. Posteriormente, reconoceremos que también este lugar y la composición del cuerpo en él, han resultado de procesos reguladores de larga duración que calan profundamente no solo en el cuerpo, sino también en las mentalidades<sup>184</sup>.

El segundo camino es considerar el cuerpo como parte de un pensamiento antropológico que le asigna papeles diferentes en la construcción del individuo y la sociedad. Aquí es imperioso pensar el cuerpo como sustrato absoluto de la vida humana y objeto interpretativo necesario. En este caso se pretende una orientación transdisciplinaria que no reproduzca dualidades de tipo cuerpo-alma y naturaleza-cultura, o reduzca la comprensión del cuerpo al producto de orientaciones académicas particulares que lo condenan a la medicalización, el consumo, la producción y la maquinización. Intentamos abordar el valor del cuerpo como asunto antropológico o eje de un sistema de representación donde se mezclan discursos, saberes e ideales. Estas prácticas sitúan al cuerpo como condición y resultado de las tendencias de las formaciones sociales, del papel de los individuos en ellas y de sus usos y prácticas corporales. A partir de estas consideraciones puede formularse una teoría sobre el cuerpo, donde este aparece como

---

<sup>181</sup> Bryan Turner: *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

<sup>182</sup> Le Breton, David: *La sociología del cuerpo*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2002. Otro de sus libros destacados sobre el tema es *Antropología del cuerpo y modernidad*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.

<sup>183</sup> Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi: *Fragmentos para una Historia del cuerpo*. Tomos 1, 2 y 3. Ed Taurus, Madrid, 1991.

<sup>184</sup> Encontramos que existen diferentes visiones que centran la incidencia del cuerpo para el conocimiento académico científico. En líneas generales, tenemos de sistemas de expertos, sobre el cuerpo llámense medicina, genética, tecnologías, etc. Estas visiones ponen énfasis en la relación entre la comprensión del cuerpo, por un lado, y en el desarrollo de las disciplinas académicas, por el otro. Prácticamente está ausente el esfuerzo por captar en su conjunto las fuerzas que actúan en el cuerpo y desde él, que adquieren en éste un valor simbólico y perfilan al individuo y la sociedad.

un recurso privilegiado para comprender la relación entre estructuras sociales, simbólicas y la acción individual<sup>185</sup>.

Es en el cuerpo donde el lenguaje simbólico deja su impronta, no tanto en la conciencia como en las prácticas y constituye, en términos de Bourdieu, un *habitus*, por cierto más difícil de cambiar que las ideas. Es a través del *habitus*, de los actos no razonados, aparentemente espontáneos pero arraigados en los niveles más profundos de la conciencia, donde la sumisión se reproduce. Es el cuerpo, que acepta someterse, cuando se siente atraído sexualmente por quien ostenta un poder que es opresivo, por ello no puede denunciar el abuso. En el otro extremo, también es el cuerpo del poderoso el que encarna la transmutación que implica el ejercicio de esa función. En todos los casos, el cuerpo aparece como un lienzo a pintar, una hoja en la que se escriben los códigos ocultos del poder. Invocado por el pensamiento y el lenguaje, el cuerpo ilustra, ilumina y desenvuelve la actuación en palabras.

Para la teoría social han sido relevantes los estudios del cuerpo que lo definen como un constructo cultural, que han hecho que sea reconocido como el carácter corpóreo de la vida humana y su peso político y social. Existen grandes aportaciones en ese sentido, tales como la noción de biopoder de Foucault, ampliada por Ágnes Héller, Giorgio Agamben o Toni Negri; asimismo la teoría de la práctica de Bourdieu, la teoría de la estructuración de Giddens, la teoría de la psicogénesis social de Norbert Elías o las teorías de la modernidad reflexiva de Scott Lash y Ulrich Beck, e incluso algunos acercamientos de la postmodernidad<sup>186</sup>. Sin duda alguna, deberíamos agregar a las teóricas feministas tales como Simone de Beauvoir que con su célebre “*No se nace mujer, sino se llega a serlo*”<sup>187</sup>, fractura la filosofía; con ello nos dice que “ningún destino biológico, físico o económico define la figura que reviste en el seno de las sociedades de la hembra humana. La civilización en conjunto es quien elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica como femenino”<sup>188</sup>. Plantea una existencia que se vive a través del cuerpo, que experimenta el mundo social a

---

<sup>185</sup> Para revisar diferentes análisis de esta problemática ver a Teresa Porzecanski (comp.): *El cuerpo y sus espejos. Estudios antropológico-culturales*. Ob. Cit.

<sup>186</sup> Ibid., p. 34-35.

<sup>187</sup> Simone de Beauvoir: *El segundo sexo*. Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1987.

<sup>188</sup> Ibid., Tomo II; p. 12.

través de lo que la normatividad nos ha impuesto. Su razonamiento también impone una fisura para las ciencias sociales de toda la mitad del siglo XX y es la piedra angular de los estudios de género, nacidos dentro de los estudios culturales, hacia la década del sesenta.

Cerrando el siglo XX, Judith Butler<sup>189</sup>, otra importante filósofa, aporta a esta relación de cuerpo y teoría social, fundando la llamada teoría *queer* que es una revisión de los estudios de género. Butler instala la crítica a la idea esencialista de que las identidades de género son inalterables y naturales en el cuerpo, abre un debate urgente - cuando aún se hablaba de minorías sexuales- e instala un cuestionamiento a la heterosexualidad normativa y obligatoria. Cuestiona el "sexo", haciendo preguntas como: ¿es una marca o dato indeleble de la biología? o ¿es una producción, un efecto forzado que fija los límites y la validez de los cuerpos? En su libro *Cuerpos que importan*, Judith Butler debate el sexo y el género para comprender cómo aquello que fue excluido de la esfera propiamente dicha del "sexo" incide radicalmente en el horizonte simbólico que hace que unos cuerpos sean más importantes que otros. Con ello apunta a mostrar la manera en que las restricciones del poder delimitan y ajustan materias y contornos físicos, que marcan un dominio de cuerpos impensables, abyectos, invivibles.

Otra contribución importante a esta discusión la hace Donna Haraway<sup>190</sup>, ejemplo de la transdisciplinariedad, pues en ella confluyen diferentes disciplinas académicas (biología, antropología, historia), diversas tecnologías (fotografía, manipulación genética, agricultura) y variadas vías de construcción de la experiencia (turismo, partidos políticos). Sus ensayos son muchas cosas a la vez, pues podemos leer historia de la ciencia, análisis cultural, investigación feminista y una clara postura política, todo por la autodeterminación de los cuerpos de las mujeres. Una pregunta clave que se hace Haraway es: ¿por qué deberían nuestros cuerpos terminar en la piel o incluir, en el mejor de los casos, otros seres encapsulados por la piel?. Con ello puso en cuestión la corporeidad, sus límites materiales y sus significantes en la postmodernidad donde emergen vindicaciones de nuevas subjetividades.

---

<sup>189</sup> Judith Butler: *El género en Disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*. Ed. Paidós, México, 2001. También ver *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Ob. Cit. Otro libro de esta autora al respecto es *Lenguaje, poder e identidad*. Editorial Síntesis, Madrid, 2004.

<sup>190</sup> Donna Haraway: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ed. Cátedra, Madrid, 1991.

Otra autora que ha aportado a esta discusión sobre los cuerpos desde el feminismo actualmente es Beatriz Preciado, que en sus palabras, se designa como “heredera del procesos de transformación y crisis del feminismo de la segunda ola, que daría lugar a la teoría postcolonial, la teoría queer, el postfeminismo, los estudios de transgénero, etc.”<sup>191</sup>. Para Preciado, el postfeminismo es la madurez del feminismo como teoría política, “el discurso de los 90 (...) señala un giro conceptual desde los debates de la igualdad y la diferencia, justicia y reconocimiento, e incluso del esencialismo y del constructivismo hacia los debates acerca de la producción transversal de las diferencias. Marca un desplazamiento de aquellas posiciones que parten de una sola noción de diferencia sexual y de género ya sea ésta entendida en términos esencialistas, en términos marxistas (división sexual del trabajo) o en términos lingüísticos (orden simbólico o presimbólico), hacia un análisis de naturaleza trasversal”<sup>192</sup>. En su libro *Manifiesto Contra-sexual. Prácticas subversivas de Identidad Sexual*<sup>193</sup>, inspirada por las tesis de Michel Foucault, reflexiona sobre los modos de subjetivación e identidad, así como sobre la construcción social y política del sexo. Este libro fue traducido a varios idiomas, siendo hoy una referencia indispensable en la teoría *queer*. En 2008 publica *Testo Yonqui*, donde hace un recorrido y análisis de lo que denomina *régimen farmacopornográfico*, es decir, el capitalismo en el que las industrias farmacéuticas y de la pornografía juegan un papel crucial. Denomina, por tanto, al actual sistema capitalista, capitalismo *farmacopornográfico*. Los capítulos dedicados a este análisis se complementan con aquellos en los que, de forma autobiográfica, Beatriz Preciado describe el proceso de autoadministración de testosterona al que se somete como una acción, en la cual pone el cuerpo a su discurso. Al respecto señala que “Este libro no es una autoficción. Se trata de un protocolo de intoxicación voluntaria a base de testosterona sintética que concierte el cuerpo y los afectos de la autora. Es un ensayo corporal”<sup>194</sup>.

Muchas son las feministas y otras/os científicas sociales y/o políticas que, en uno u otro momento, convergen en el esfuerzo por comprender y analizar el carácter del

---

<sup>191</sup> Ver “Entrevista a Beatriz Preciado por Jesús Carrillo” en [http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/beatriz\\_preciado.htm](http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/beatriz_preciado.htm)

<sup>192</sup> Ibid.

<sup>193</sup> Beatriz Preciado: *Manifiesto Contra-sexual. Prácticas subversivas de Identidad Sexual*. Ed. Opera Prima, Madrid, 2002.

<sup>194</sup> Beatriz Preciado: *Testo Yonqui*. Ed. Espasa Madrid, 2008, p.15.



cuerpo, así como por producir una crítica de su sentido práctico, político y simbólico. En opinión de la investigadora Zandra Padraza, los aportes a este campo de estudio, desde la sociología, debieran apuntarse a la comprensión del cuerpo no como producto de un interés disciplinario específico sino en función de los problemas particulares que plantea el cuerpo a la teoría social en general<sup>195</sup>.

El estudio transdisciplinar del cuerpo nos permite un andamiaje conceptual, a través de los repertorios simbólicos que funcionan como un inventario de las lógicas sociales y culturales, que sintetizan en el cuerpo y canalizan en las acciones humanas que tejen la trama de la dominación patriarcal desde las más banales e inadvertidas hasta las que se producen en la escena pública.

La historia cultural, especialmente la vertiente que analiza la historia de las mentalidades, nos proporciona orientaciones teóricas y metodológicas para trabajar en la historia del cuerpo. Una de ellas es plantear el cuerpo como una herramienta mental que trabaja desde su existencia como palabra. Debido a que es en el lenguaje donde se entregan formas de ver, sentir, pensar y de organizar la realidad. Otra orientación es el análisis del cuerpo como medio de comunicación del cual arrancan los sistemas de información y educación, que transmiten valores, signos y significantes. La una y la otra definen al cuerpo como un constructo social y cultural que, por tanto, devela todas las estructuras que pesan sobre él, ya sean, económicas, demográficas, simbólicas u otras<sup>196</sup>.

En síntesis, en los usos, prácticas y representaciones encontramos la posibilidad de construir un acervo teórico sobre el cuerpo. Estos usos y múltiples expresiones corporales y lingüísticas explican, configuran e interpretan tales prácticas donde yacen las opciones metodológicas que pueden conducir a una explicación del sentido social y político del cuerpo. Es en relación con estas prácticas como cobran vida los múltiples discursos que, como vectores éticos y morales, las configuran y hacen aprehensibles. Y es a partir de los recursos retóricos y semánticos, característicos de estos discursos, que es

---

<sup>195</sup> Zandra Padraza: “*Sobre el cuerpo en la teoría social*” en Teresa Porzecanski (comp.): Ob. Cit, p. 34.

<sup>196</sup> Ver en David Le Breton: *La sociología del cuerpo*. Ob. Cit. También Roy Porter: “*Historia del cuerpo*”, en Peter Burke: *Formas de Historia Cultural*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 255-286. Además, trabajos desde la historia del cuerpo se recopilan en tres tomos que coordinan Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi en *Fragmentos para una Historia del cuerpo...* Ob. Cit.

posible identificar los ideales y las aprehensiones que perfilan un sistema de representación social del cuerpo, así como los órdenes sociales que se instauran y se hacen legibles y transmisibles en las prácticas corporales.

### ***1.1 El Cuerpo de las mujeres latinoamericanas y la teoría social.***

Desde la historia del cuerpo de las mujeres, se puede visualizar que entre las mentalidades y los cuerpos existe una determinación –a partir de una construcción cultural patriarcal– que limita a ambas dimensiones (cuerpo y mente) que hace que funcione para las mujeres, como un sujeto (de sujeción), no individuo. David Le Breton nos dice que nosotras/os al estar constituidos social y culturalmente en nuestros cuerpos, “su representación, lejos de ser unánimes en las sociedades humanas, es asombrosa y desafortunada y plantea muchos problemas epistemológicos”<sup>197</sup>.

¿Cómo a través de las mentalidades el cuerpo femenino se ha transformado en el depositario de todas las formas de violencia patriarcal? Para responder cuestiones tan esenciales como esta, nos podemos servir de la violencia simbólica, la cual se refiere a la adhesión que el o la dominada siente obligadamente a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación)<sup>198</sup>. Los actos de conocimiento y reconocimiento entre dominadores y dominadas son desencadenados por la fuerza del poder simbólico con el cual “adoptan a menudo la forma de *emociones corporales* –vergüenza, humillación, timidez, ansiedad, culpabilidad– o de *pasiones y de sentimientos* –amor, admiración, respeto (...) un cuerpo que rehúye las directrices de la conciencia y de la voluntad mantiene con las censuras inherentes a las estructuras sociales”<sup>199</sup>. Toda esta internalización de la condición de subyugada ha permitido inscribir en los cuerpos de las mujeres una historia en sus mentalidades condenada a una larga duración o perpetuación del patriarcado.

---

<sup>197</sup> David Le Breton: *La sociología del cuerpo*. Ob. Cit., p. 28.

<sup>198</sup> Pierre Bourdieu: *La dominación masculina*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, p. 51.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 55.

Al plantear el cuerpo como una herramienta mental que trabaja desde su existencia como palabra, a través del lenguaje sexista, se expresan formas de ver, sentir, pensar y organizar la realidad; estas expresiones nos permiten realizar su análisis como medio de comunicación del cual arrancan los sistemas de información y educación que perpetúan la condición de subordinación de las mujeres.

La construcción sociocultural del cuerpo de las mujeres latinoamericanas, con sus “constantes o continuadores”, forman los procesos de larga duración que determinan en sus mentalidades la estrecha relación con sus cuerpos; cuerpos que se han erigido mediante un riguroso control desplegado a través de la censura y de la autocensura, instalando la lógica que niega la propiedad del cuerpo propio.

En la historia de América Latina, la invasión y la posterior colonia hispano-lusitana aceleró el avance del patriarcado en muchos pueblos originarios de la región. No decimos que el patriarcado no haya existido en América indígena, pero podemos reconocer, a través de la censuradora mirada cristiana, que antes de la conquista la relación con los cuerpos pudo ser diferente y, sin duda, más diversa que lo que resultó de los siglos de colonialismo. De todos modos, existe un antes y un después en la historia de los cuerpos de las mujeres latinoamericanas, debido a la invasión y colonización de Latinoamérica.

El cuerpo femenino para el invasor por naturaleza sería proclive a la concupiscencia. Para la religión católica la construcción del cuerpo femenino posee una connotación que habla sobre lo monstruoso, especialmente en directa relación con su sexualidad. De ahí nace la idea y la imagen de la vagina como un foso sin fondo, e incluso se la ha representado dentada<sup>200</sup>. La construcción del cuerpo femenino en la cosmovisión colonialista la podemos ver en la obra del enciclopedista católico Isidoro de Sevilla, que en su libro *Etimologías*<sup>201</sup> se refiere a que uno y otro sexo se diferencian por la fortaleza del cuerpo del varón y por la debilidad del de la mujer. Asimismo aclara el porqué de la condición de las mujeres, señalando que se dice *mulier* (mujer) atendiendo

---

<sup>200</sup> Barbara Creed: *The Monstrous-Feminine: Films, Feminism, Psicoanálisis*, Londres, 1993, citado por José Miguel G. Cortés: *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1997.

<sup>201</sup> Isidoro de Sevilla: *Etimologías*. Madrid, 1951. Originalmente esta obra fue terminada en el año 633.

al sexo y no a la corrupción de la integridad. Posteriormente afirma que la mujer es pasional, lo que quiere decir fácil de corromperse y corromper. Prosigue diciendo que la acepción que se utiliza con respecto al término mujer proviene de *femina*, “que antiguamente era vira, por la misma razón, que se dice sierva, de siervo; fámula, de fámulo, así se dice vira, de viro” –y para finalizar agrega que- “Algunos dicen que de aquí viene el nombre virgen”. A su vez, señala que fémina “es dicha así por las partes del muslo (fémur) en las que se distingue el sexo; otros dicen que la etimología hay que buscarla en el griego *ab ignea vi*, de la fuerza del fuego, porque las mujeres son más concupiscentes que los hombres, y lo mismo ocurre con los animales”<sup>202</sup>.

Las mujeres serían, por lo tanto, seres que tendrían una atracción “*natural*” hacia los bienes sensibles y, de forma especial, una inclinación a los placeres sexuales. Por tal razón, era una necesidad para la sociedad patriarcal el gobierno de su cuerpo. De ahí que se planteara la idea que las mujeres estuvieran guiadas por el cuerpo y no así por la mente. Así, el alma en las mujeres -que estaba en absoluta relación con la mente- para los ideólogos misóginos de la iglesia católica, tuvo por siglos dudosa existencia junto con las almas de los pueblos originarios y esclavas/os provenientes de África.

El cuerpo y la sexualidad en las sociedades indígenas americanas y africanas antes de la conquista, como hemos aseverado, sin dudas debe haber sido diversa y muy diferente, y nos atreveríamos a inferir que pudo ser también poco coincidente con la que se impondrá tras la invasión hispano-lusitana, la que intenta homogeneizar el cuerpo y la sexualidad como la prolongación de la sociedad misma. Cabe señalar que las principales fuentes documentales para incursionar en la sexualidad y en la relación con sus cuerpos del mundo prehispánico están escritas con las plumas de los conquistadores<sup>203</sup>. Además, es un área, en la cual no se han desarrollado muchas investigaciones al respecto<sup>204</sup>.

---

<sup>202</sup> Ibid, Libro XI, capítulo II, p. 277 y siguiente.

<sup>203</sup> Otras fuentes posibles para indagar son las artes y artesanías de los pueblos originarios que muestran mucha iconografía erótica como parte de la cotidianeidad de sus vidas.

<sup>204</sup> Al respecto ver la interesante recopilación de citas de fuentes que ha publicado Víctor Manuel Patiño bajo el nombre de *Historia de la Cultura Material en la América Equinoccial (Tomo 7) Vida Erótica y Costumbres Higiénicas*. [http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/equinoccial\\_7\\_higiene-eros/indice.htm](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/equinoccial_7_higiene-eros/indice.htm)

Todo sistema de opresión es intrínsecamente homogeneizante de la sociedad que subordina, por lo tanto, instala todo un aparataje institucional y simbólico a partir de su propio imaginario, es decir, de lo que es el mundo de los/as subyugados/as y del que quiere construir<sup>205</sup>. Por ello, tras la conquista de América, el imperio español y el portugués, plasmaron su hegemonía a través de la violencia física y simbólica. La física amparada en una superioridad de armas y la simbólica mediante el lenguaje, la cultura y la religión.

La conquista desde el primer momento apeló al discurso de los géneros sexuales para legitimar y enmarcar su historia. Las espadas son antropomorfizadas, constituyen símbolos fálicos que penetran la otredad<sup>206</sup>. Se conquista para colonizar el cuerpo de los y las otras, primeramente por la fuerza para posteriormente hacerlo a través de la educación impartida por la iglesia católica<sup>207</sup>.

Las relaciones sociales de corte señorial y patriarcal que caracterizan a la sociedad americana desde el siglo XVI al XIX son las que establecen las bases culturales sobre las cuales se cimenta todo el sistema de dominación en la historia americana. Una sociedad de superiores e inferiores, donde las mujeres siguen siendo, con pequeñas diferencias (según la casta) unas subyugadas y dependientes. Para la permanencia de esta estructura social fue necesario instalar la idea de amenaza constante del orden jerárquico establecido. La amenaza siempre ha sido el otro, el diferente, que, a su vez, es invariablemente deficiente, inferior, vicioso y salvaje; además de todos aquellos apelativos que justifican la dominación y el control social. “Primero cayó sobre los indios el peso de la discusión sobre la naturaleza de lo humano, de la racionalidad y del alma, de cuyo resultado fue fruto la encomienda, los depósitos de indios y el asiento de trabajo como vías para proteger a estos seres de naturaleza maleable y débil, como instituciones educadoras y civilizadoras. Si ellas no daban resultado o eran resistidas,

---

<sup>205</sup> Ver en Edgardo Lander (comp.): *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, publicado por CLACSO, 2003.

<sup>206</sup> Luis Fernando Restrepo: “*Voces heroicas y cadáveres exquisitos: la estatización del otro y del dolor en la épica colonial*”, en Revista Universidad Pontificia Bolivariana 142, Vol. 46, Medellín, Colombia, 1997, p. 70.

<sup>207</sup> Alejandra Araya: “*La pedagogía del cuerpo en la educación novo-hispánica*”, en Julio Retamal (coord.): *Estudios Coloniales*, UNAB, Santiago, 2002.

entonces estaba la esclavitud, otra herencia cultural más secular que trasladó la discusión de la identidad de otro ‘diferente’ a otro ‘distinto’<sup>208</sup>.

La concepción social en que se fundamentó la sociedad colonial, reposa en el cuerpo social en estrecha relación con el cuerpo femenino, como ideario político, a través del concepto de castidad, el cual explica el dilema, también político, en torno al mestizaje. La castidad en tanto pureza asiente las normas que resguardan a las elites. La pureza es estabilidad, asegura que no se contamine, que no se corrompa. De aquí arranca la idea de la sociedad mestiza y de catalogar en castas con el fin de ordenar las mezclas, o sea a los no puros, los contaminados. El mestizaje perturbaría el orden simbólico ideal; “se abomina los híbridos y otras confusiones como las mujeres. Si es la sangre la que permite mantener, el orden sin mezcla, sin corrupción, son las mujeres una herramienta necesaria para la mantención del orden social y simbólico. Ellas engendran, ellas tienen en sí la corrupción en sus vientres y el antídoto a ella si los defienden. (...) Porque la castidad es una ‘virtud que modera las pasiones de la parte concupiscible en orden a los actos venéreos y deleites carnales’, es la virtud que permite al cuerpo tener una honra que por naturaleza no tiene: ‘por la honra que al cuerpo da la castidad se debe estimar más que por la vida’. Las mujeres son la puerta de entrada y de salida de los órdenes que estructuran la sociedad colonial en tanto sociedad de castas”<sup>209</sup>.

Con la colonia se impondrán ciertas ideas como que la sexualidad es solo para la procreación, lo que implanta la obligatoriedad de la heterosexualidad en América. Asimismo se impone el pensamiento de que el cuerpo es algo sucio y que debe estar oculto, siendo que la práctica en el mundo indígena fue diversa. Para las mujeres se instala como regla el ideal occidental/mariano, el cual “regirá y “corregirá” a la criolla, a la indígena, la africana y a la mestiza. Con todo, el cuerpo de las mujeres fue y es objeto de una sobre-representación del cuerpo como meta para las estrategias de control social

---

<sup>208</sup> Alejandra Araya: “Aproximación hacia una historia del cuerpo. Los vínculos de dependencia personal en la sociedad colonial: Gestos, Actitudes y Símbolos entre elites y subordinados”, en *Historia de las Mentalidades: Homenaje a Georges Duby*, Universidad de Chile, Santiago, 2000, p. 82 y 83.

<sup>209</sup> Alejandra Araya: “La pureza del cuerpo y la carne: el cuerpo de las mujeres en el imaginario político de la sociedad colonial”, en *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, Vol. 1, N° 8, 2004, *Historia Social del Género. Nuevas Perspectivas, Nuevos Enfoques*, ver en <http://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/historiasocial/search/results> Las citas dentro de la misma corresponden al *Diccionario de Autoridades*, Tomo Segundo, 1729, p. 222.

que inciden en la autodisciplina (de las y los sujetos/as y en la autoconstrucción de la imagen de sí mismas/os, tanto en lo que concierne a la salud, aptitud, habilidades y belleza del cuerpo, como en relación a la sexualidad<sup>210</sup>.

En síntesis, analizar el cuerpo desde el punto de vista histórico y político permite traer a la memoria la invasión del mal llamado nuevo mundo. Este hecho impuso un modelo sexual y un modelo de belleza. Al respecto, Miguel Güémez Pineda señala: "Se han impuesto modelos de belleza occidental y sus prototipos masculino y femenino están regidos por los rasgos físicos europeos como la piel blanca, el cabello rubio y los ojos claros"<sup>211</sup>. Esta influencia occidental, que Güémez Pineda define como "la colonización del cuerpo", implicó para las mujeres indígenas silencio, atropello, su uso como mano de obra barata, y vivir atadas a la servidumbre y al esclavismo, a la monogamia y a la construcción de la ideología del mestizaje, ideología que "se hizo con base en la explotación y violación de las mujeres indígenas y negras. Las mujeres fueron siempre instrumentalizadas para satisfacer el apetito sexual del hombre blanco y así asegurar la mezcla de sangres para mejorar la raza. Política de blanqueamiento alimentada y promovida por los Estados incipientes"<sup>212</sup> para legitimar la explotación, la servidumbre y el trabajo doméstico.

---

<sup>210</sup> Carolina González Laurino: "*Identidad y percepción social del cuerpo*" en Teresa Porzacanski: Ob.Cit., p. 17.

<sup>211</sup> Miguel Güémez Pineda: "*La concepción del cuerpo humano, la maternidad y el dolor entre mujeres mayas yucatecas*", Mesoamérica, núm. 39, CIRMA, Guatemala, 2000, p. 314.

<sup>212</sup> Ochy Curiel: "*Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista*", *Nómadas*, núm. 26, abril, 2007, Universidad Central, Bogotá, pp. 98, ver en [www.ucentral.edu.co/NOMADAS/nunme-ante/26-30/nomadas26/7-CR%CDTICA%20OCHY.pdf](http://www.ucentral.edu.co/NOMADAS/nunme-ante/26-30/nomadas26/7-CR%CDTICA%20OCHY.pdf).



27. Antiafiche realizado por la colectiva Mujeres Públicas, Buenos Aires, 2004.

### 1.2 El cuerpo es político. Del cuerpo propio de las mujeres al cuerpo social.

*"El cuerpo no es una cosa, es una situación: es nuestra comprensión del mundo y el boceto de nuestro proyecto"*

*Simone de Beauvoir*

*"Reivindicar el derecho al cuerpo propio es una gran avance político (...) un primer derecho civil es el uso del cuerpo propio"*



Al confirmar que nuestro cuerpo se extiende más allá de sus límites orgánicos individuales, hacia lo colectivo, se nos permite designarlo en su prolongación como *cuerpo social*<sup>214</sup>. La presencia del cuerpo en la teoría social consolida su status académico hacia la década del ochenta del siglo XX, y surge como un pilar de la formación individual, la organización social y el ordenamiento simbólico, que se vinculan a las formas de vida moderna y a los horizontes de sentidos en que nos desenvolvemos. Tal potencia proviene de habersele otorgado al cuerpo la capacidad de ordenar de hecho y simbólicamente la sociedad. Al exponer en el cuerpo un acervo emocional, intelectual y espiritual ordena la complejidad social. Con éstas cualidades el cuerpo deja ver su forma y uso, con ello adquiere un sentido particular para los regímenes biopolíticos de la modernidad y el mundo contemporáneo. La comprensión de las experiencias sobre lo corporal resultan fundamentales para el ordenamiento simbólico y social<sup>215</sup>.

La sexualidad connota la referencia al cuerpo y también su posibilidad de manipulación para simbolizar mensajes. La capacidad expresiva del cuerpo no solo se limita a los aspectos del sexo. Sin embargo para el cuerpo de las mujeres, que ha sido históricamente un lugar de opresión que genera una especificidad notable y que encarna un lugar para la subversión de los cuerpos y una vindicación para su autorrepresentación a partir del cuerpo propio. “El cuerpo comunica información para y desde el sistema social del que forma parte”<sup>216</sup>, en este sentido se lo puede interpretar como un reflejo de la sociedad o, literalmente, la encarnación social.

---

<sup>213</sup> Transcripción de la ponencia: “*¡No queremos 10 de Mayo, Queremos Revolución!*”, en Folleto publicados como parte del evento que coordinó Marcela Ramírez y reunió una exposición de pintura, gráfica y dibujo, talleres, películas, mesas de debate, música, danza y teatro sobre la mujer llamado *¿Cabellos Largos, ideas cortas?*, realizado en el Instituto Anglo Americano de la Ciudad de México, entre el 21 de febrero y el 29 de marzo de 1984.

<sup>214</sup> Arturo Rico Bovio: *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*. Ed. Joaquín Mortiz, Grupo Editorial Planeta, México, 1990, p. 92.

<sup>215</sup> Chris Shilling: *The Body and social Theory*. SAGE, London, 1990, p. 127-149.

<sup>216</sup> Eugenio Trías: *Tratado de la pasión*. Ed. Mondadori de Bolsillo, Madrid, 1988, p. 94.

Para ilustrar las posibilidades de la reflexión en torno al cuerpo de las mujeres desde el feminismo, consideramos la relación entre la experiencia individual de cada artista, el tejido social y el mundo simbólico; es decir, el *habitus* corporal que engrana al individuo en la trama social y política; la socialización, que se presta para definir al cuerpo en sus principios de interpretación simbólica que dan sustento al orden social.



28. De la serie *Cruxificción*<sup>217</sup>, *Malignas Influencias*, Santiago, 2004. Fotografía análoga, blanco y negro, pintada a mano.

El cuerpo y la sexualidad de las mujeres son, en efecto, un campo político definido, disciplinado para la producción y la reproducción, construidos ambos campos como disposiciones sentidas, necesidades femeninas, irrenunciables. El cuerpo de las mujeres es un cuerpo sujeto. Ellas encuentran fundamento a su sometimiento en sus

---

<sup>217</sup> Leer el ensayo teórico-visual al respecto de mi autoría, Julia Antivilo: “*El cinturón de castidad en América Latina. Control colonial sobre el cuerpo femenino*”, en Revista Cyber Humanitatis, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, y en “*Aproximaciones teórico-performativa a la prohibición del placer y el autoplacer femenino*” en Revista de Teatralidades y Cultura Visual Karpa, verano 2010, College of Arts & Letters, California State University, Los Ángeles, Estados Unidos.

cuerpos, pero también su cuerpo y su sexualidad son el núcleo de sus poderes<sup>218</sup>. Es a partir de esta afirmación que podemos analizar la producción del arte feminista latinoamericano que, en tanto cuerpo sujeto, lo subvierte y lo pinta, lo esculpe, lo fotografía y/o lo transforma como una acción política estética. Con todo, el cuerpo es un espacio político privilegiado. El poder de las mujeres puede emanar de la valoración social y cultural de su cuerpo y de su sexualidad.

La premisa “*lo personal es político*”<sup>219</sup> propia del feminismo de los setenta fue transformada por las artistas visuales feministas en “*el cuerpo es político*”, pues articularon las visualidades de sus experiencias poniendo literalmente el cuerpo en una posición política. La intención era evidenciar que las relaciones de poder discriminatorias se extendían a todos los ámbitos, incluido el privado, que la intervención política del patriarcado afectaba a la práctica cotidiana generando diferencias hasta en lo más íntimo.

A partir de esta mirada, el arte feminista centra su objetivo en cuestionar la representación de los cuerpos e identidades marginadas, en sacar a la luz las estructuras patriarcales impuestas, lo que supuso hacer de los actos artísticos una lucha política en favor de la visibilidad y la igualdad. Por lo tanto, esta transformación se fundamenta en lo corporal. La construcción cultural del cuerpo, entendido como algo “*natural*” y depositario de las divisiones sociales entre los sexos, fue y es el esquema a romper por parte de muchas de las artistas feministas y activistas. Para ello buscaron y buscan crear nuevos lugares de resistencia y romper con los dualismos occidentales (masculino-femenino, sujeto-objeto, público-privado, activo-pasivo); se organizaron en grupos e individualidades para exponer colectivamente temas que las convocaban, compartiendo con ello sus propias experiencias y actuando recíprocamente como parte del proceso creativo. Es decir, se busca transformar el discurso de la mirada estética vanguardista, al emplear el arte como una toma de conciencia política y social, tomando la experiencia

---

<sup>218</sup> Marcela Lagarde: “*Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*”, en Rev. CENDOC – CIDHAL, Sexualidad, febrero, 2001, p. 11.

<sup>219</sup> El lema del feminismo de los años 60-70: “*Lo personal es político*” fue introducido por Betty Friedan, autora de *La mística de la feminidad*, que obtuvo el premio Pulitzer en 1964. Ella llamó a las mujeres para que se librasen de esa “mística femenina” que las obligaba a ser humildes, invisibles, silenciosas y tímidas y se empoderaran contra la discriminación de género.

personal como una vía válida de formulación del análisis político, afirmando con ello que el arte puede ser social y estéticamente efectivo<sup>220</sup>.

Desde la llamada segunda ola del feminismo, las artistas feministas han inscrito sobre sus cuerpos la textualidad performativa de sus discursos<sup>221</sup>. El arte acción, como las performances o el happening, por ejemplo, constituye una de las prácticas de las diversas estrategias críticas de hacer del arte feminista un espacio político. El arte del cuerpo da la posibilidad para que el cuerpo propio de las o los artistas en acción, borre o desdiga las fronteras de la presentación y representación, cuestionando las definiciones, los usos y los estigmas que el sistema de géneros ha impuesto principalmente al cuerpo de las mujeres. Por lo tanto, lo que podemos ver en una performance es un “acto político hecho por el cuerpo y desde las premisas fundamentales de lo corporal, donde lo ideológico (lo discursivo, lo conceptual, lo logocéntrico) será desplazado por la muestra en sí de lo que el cuerpo es”<sup>222</sup>. El cuerpo de varias artistas feministas es el soporte de la obra, su cuerpo se convierte en la materia prima con el que ellas experimentan, exploran, cuestionan y transforman. La performance es un género que permite a las artistas buscar la definición de su cuerpo y sexualidad sin tener que pasar por el tamiz de la mirada masculina. Las artistas feministas que realizan performances se presentan a sí mismas en una acción de tiempo real, convirtiendo sus cuerpos en significados y significantes, en objetos y sujetos de acción. Resignificando, con todo, la relación entre cuerpos-mujeres-arte.

Para Mónica Mayer esta tríada conceptual; *cuerpos-mujeres-arte*, tiene variantes importantes de aclarar. El primer comentario se refiere a lo que se ha denominado como arte femenino que “es lo que tiene que ver con los conceptos tradicionales de lo femenino, o sea, con lo que culturalmente se ha construido como lo sensible. En rigor, eso lo pueden hacer hombres y mujeres. Por otro lado, también existe otra denominación,

---

<sup>220</sup> Juan Luis Martín Prada: “*Arte feminista y esencialismo*”, en Marián L. F. Cao (comp.): *Creación Artística y Mujeres. Recuperar la Memoria*. Ed. Narcea, Madrid, 2000, p. 147-163. Quien a su vez está citando un artículo de Lucy Lippard: “*Sweeping exchanges: The Contribution of Feminist Art of the 1970s*”, en *Art Journal* 39, otoño-invierno, 1980.

<sup>221</sup> Con respecto al discurso performativo ver Jorge Lozano (comp.): *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*. Ed. Cátedra, Madrid, 1986. Todo el capítulo IV. *La acción discursiva*, p. 170 a la 187.

<sup>222</sup> Héctor Domínguez: “*Cuerpo, artificio y arsenal en el arte femenino mexicano*”, en María Elvira Iriarte y Eliana Ortega (comp.): *Espejos que dejan ver. Mujeres en las artes visuales latinoamericanas*. Ob. Cit., p. 207.

tal como el arte de mujeres; que es una definición biológica, a su vez, es un concepto curatorial genetal, que a veces es muy extraño como categoría o razón, excepto en ciertos contextos cuando el trabajo de las mujeres ha sido invisible y, por ello se hace importante visibilizar esos trabajos. También existe el arte que tiene que ver con género, donde encontramos a artistas; hombres y mujeres, que cuestionan la identidad, el género y el sexo, pero muchos de ellas/os no precisamente poseen una postura política. Finalmente tenemos al arte feminista que tiene una conciencia de todas estas calificaciones anteriores pero las hace política. Asimismo al preguntarse ¿qué es el arte feminista? la respuesta es, que eso depende de cómo lo defina quien lo hace”<sup>223</sup>.

Francesca Gargallo nos dice y se pregunta: “El cuerpo del arte de las feministas - ¿el cuerpo de las feministas en el arte?- no podía ser el soporte de la idea estética que las academias y los filósofos proponían como elemento de equilibrio. Era, debía ser, una expresión de la *subjetivación* de la individua en un colectivo que se negaba a reconocerse en la estética del otro, del opresor, de la cultura del hombre blanco con poder y educación formal. El cuerpo se les convirtió así en algo distinto al texto pictórico o escultórico que empujaba al crítico a una interpretación codificada; se les volvió instrumento de exposición, teatro plástico, necesitado de un público presente que lo interpretara según la confrontación con las emociones que le provocaba. En particular, el cuerpo de la artista de performance recuperó la tragedia de 1968, la de los cuerpos reprimidos y convertidos en balaceados, cortados, muertos, para expresar la tragedia constante de la subordinación femenina, la del cuerpo de conquista, del cuerpo de violación, del cuerpo que no puede hablar”<sup>224</sup>.

### ***1.2.1 El cuerpo que somos, tenemos y hacemos. Las artistas y el cuerpo propio/experiencia y autorrepresentación.***

---

<sup>223</sup> Mónica Mayer en la III Mesa de Debate: “*Arte feminista como acción política efectiva*”, donde presentó la ponencia “*El documento y la acción. La documentación artística parte fundamental de la acción política*”, Centro Cultural España, México, 17 de mayo 2012.

<sup>224</sup> Francesca Gargallo: “*1968. El arte de las mujeres*”, participación en la jornada por los 40 años de 1968, Universidad de Cali, Colombia, mayo de 2008, ver en [http://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/critica-de-artes/1968-el-arte-y-las-mujeres/#\\_ftn5](http://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/critica-de-artes/1968-el-arte-y-las-mujeres/#_ftn5)

La producción de las visualidades feministas se propuso cambiar el cuerpo femenino al cuerpo de las mujeres, o sea, de objeto pasivo a agente comunicativo, significativo y diverso, pero siempre político. Las artistas y teóricas feministas, en general, ponen en cuestión las representaciones de las mujeres que el *pincel* masculino hace, puesto que dichas representaciones hablan de prácticas culturales que producen significados y posiciones desde los cuales se discrimina, invisibiliza y estigmatiza a las mujeres. Además, esas representaciones son consumidas y perpetuadas hegemónicamente en la historia del arte.

Para las teóricas e historiadoras feministas, las representaciones que hacen las artistas de las propias mujeres se muestran como un fértil campo de análisis para develar que el arte producido por ellas es diferente. Las artistas feministas, por su parte, proponen a través de sus visualidades y al hablar desde sus vivencias y biografías, configurar una mirada desde experiencias similares, que están mediatizadas a través de un cuerpo de mujer. Por lo tanto, podemos develar otra lectura, otra narrativa. Por ejemplo, en la representación de la violencia contra las mujeres vemos diferencias claras.

La pintura *Susana y los Viejos*, en sus múltiples interpretaciones a lo largo de la historia del arte, determina una visión de la mujer representada por la figura de *Susana*, como símbolo de la castidad. La mayoría de las representaciones de *Susana*, la exponen como un ser que se ofrece, o se somete, o que no opone resistencia alguna al acoso de *Los Viejos*. Si comparamos las versiones realizadas por artistas varones con la de Artemisa Gentileschi de 1610, por ejemplo, con la de Goya que pintó hacia 1824-5, lógicamente se evidencian diferencias, no solo por los años que las separan en la interpretación de ese pasaje bíblico del *Libro de Daniel*. Para Goya, *Susana* es un ser contemplativo, ni siquiera levanta la cabeza y no afronta de ninguna manera el asedio de *Los Viejos*, que persiguen su cuerpo desnudo. *Susana* está en una actitud de ofrecimiento o de resignación ante *Los Viejos*. Es la misma actitud de todas mujeres pasivas, que podríamos llamar *Susanas*, que no tienen iniciativa para defenderse. Esta actitud es una constante que se inscribe en la gran mayoría de las representaciones de esta pintura por artistas considerados con la *calidad de genios del Arte* para la historia oficial patriarcal del arte. Entre ellos cuentan, el ya nombrado Goya, Rubens, Van Dick, Tintoretto y Rembrandt,

por nombrar algunos. Por el contrario, la *Susana* de Gentileschi resiste, alza sus brazos para repeler el acoso de los *Viejos*. Susana se defiende, claramente, no está cediendo su cuerpo ante sus perseguidores. También esta artista marca la diferencia con su pintura *Judith, decapitando a Holofernes*, (1614-20) de la cual muchos historiadores/as del arte piensan que la fiera de *Judith* es una autorrepresentación de la artista como acto pictórico de venganza a su violador<sup>225</sup>.



29. Esta es una de las primeras representaciones de *Susana y los Viejos*, Alessandro Allori, 1561.



---

<sup>225</sup> Artemisa Gentileschi fue violada por su maestro Agostino Tassi, cuando ella tenía 19 años. hecho que según varios estudiosos/as de la artista habría marcado su vida. Ver un amplio análisis de su obra en Griselda Pollock: “La heroína y la creación de un canon feminista. Las representaciones de Artemisa Gentileschi de *Susana* y *Judith*” en Karen Cordero e Inda Sáenz (compiladoras): *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, Ob.Cit, p. 161-197.

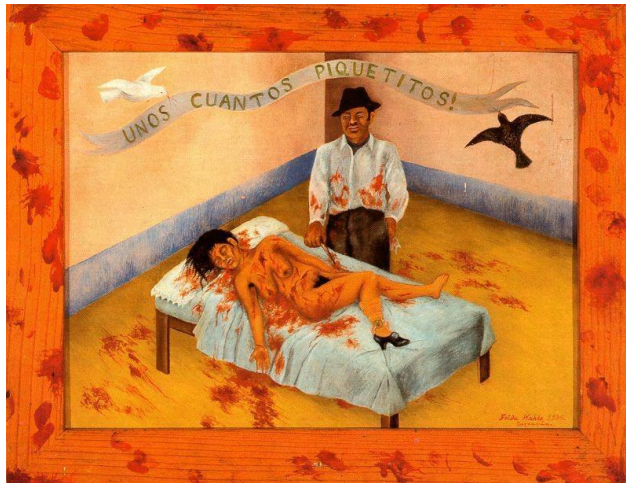
30. Artemisa Gentileschi ambas representaciones de Susana y los Viejos realizadas por la artista en 1610.



31. *Susana y los Viejos*, Goya, 1824-5.

Nos encontramos con otro tipo de narratividad y autorrepresentación, diferente a la mirada androcéntrica del arte en las obras de las mujeres artistas y más cercana a la narrativa visual de las feministas. Otro ejemplo, lo podemos ver en la obra de Frida Khalo, la que representó o graficó la trágica ironía de un femicidio que fue publicado en un periódico mexicano de la época donde el asesino alegaba que sólo habían sido “*Unos cuantos piquetitos*”. También tenemos su propia experiencia traumática después de un aborto que autorrepresentó en la pintura “*Hospital Henry Ford*”. Las artistas, como sujetas creadoras de arte, materializan la diferencia. Diferencia que nos sirve para resignificar las representaciones que se han hecho de las mujeres, puesto que ellas a través de sus obras establecen otra visión, la que podemos rescatar para construir nuevas representaciones sobre nosotras mismas. Con todo, ahí radica la recuperación de la producción artística de las mujeres para la historia del arte feminista pues nos plantea la importancia de una relectura del trabajo visual que han hecho las artistas. También nos propone deconstruir con ello los patrones culturales que develan las construcciones de imaginarios y representaciones, que se han hecho de ellas y que son responsables de la perpetuidad de la mirada androcéntrica y sexista del mundo. La historia del arte ha hecho un significativo aporte y pedagógicamente ha colaborado en tal construcción de las mujeres cargada de misoginia.





32. Frida Kahlo, *Unos cuantos piquetitos*, 1935.

Por todo lo anterior, para el arte feminista, como una práctica cultural, el cuerpo es sujeto y objeto de conocimiento que genera nuevos significados y posiciones en el campo de las visualidades especialmente ante la representación y la autorrepresentación.

Concordamos con Nelly Richard en que la crítica feminista de la representación “parte de un supuesto: la realidad no es inmediatez (presencia pura) sino artificio de construcción. No es un dato natural –algo disponible previo al recorte verbalizador o interpretante del signo– sino un efecto de significación: un montaje representativo. Es la resultante de un proceso catalizador que –para poder designarlo– segmenta lo real en nombre y figuras”<sup>226</sup>. Para la crítica feminista de la representación sería necesario desmontarlo todo, porque ahí radica la reestructuración del sentido de las cosas. Por ello podemos ver que se concentra en las “técnicas discursivas y soportes institucionales de fabricación y circulación de sentido en cuanto son ellos los que materialmente vehiculan las ideologías, permiten las manipulaciones de poder y toleran los abusos de autoridad. (...) Cualquier pregunta referida al rol de la mujer en el universo de la producción socio-simbólica debe necesariamente pasar por una reflexión sobre la red *situacional* y *posicional*

<sup>226</sup> Nelly Richard: *La Estratificación de los Márgenes. Sobre Arte, Cultura y Política/s*. Francisco Zegers Editor. Santiago, 1989, p. 64 y 65.

de los efectos de subjetividad que distribuyen y controlan las ideologías sexuales a lo largo y a lo ancho de su red de mensajes y comunicaciones<sup>227</sup>.

Subvertir el esquema de representación de la cultura hegemónica, o sea el cómo se nos ve -y por ello se nos trata-, en parte es lo que define las prácticas de las artistas visuales feministas que llevan cuatro décadas en el proceso vindicativo de levantar la voz para la autorrepresentación, a partir de una mirada propia de su alteridad subjetiva.

El discurso patriarcal sitúa a las mujeres fuera de toda representación. Ella es ausencia y negación. Por ello, al trasgredir el discurso visual dominante se desafía a la ideología y, a su vez, se evidencia la violenta relación de los sexos en todos los aspectos de la vida privada y pública. Con esto, la práctica de las artistas visuales feminista establece un espacio de empoderamiento valiosísimo: la autorrepresentación como una política de su visualidad. El arte feminista surge definiéndose mediante estrategias políticas puestas de manifiesto en una serie de prácticas caracterizadas por intensos debates sobre la representación y por una crítica a la modernidad. También emerge de una praxis que invita a la asociación de las mujeres artistas a exponer sus obras, apoyar y fomentar recíprocamente sus actividades o protestar contra la discriminación en el mundo del arte. Experiencias que las llevaron a montar talleres, espectaculares muestras y acciones de arte colectivas e individuales, y hasta integrar las marchas junto al movimiento feminista, como lo veremos más adelante.

El arte feminista sigue desafiando las representaciones dominantes y estereotipadas de las mujeres latinoamericanas para reinventar una forma más libre de ser mujeres fuera de la representación patriarcal, para cuestionarla y patentar sus entrelazamientos con los temas de género, sexo y raza.

El concepto de experiencia para el arte feminista es fundamental ya que sirve como una herramienta para trabajar temas centrales que han sacado a la luz las teóricas feministas, como la ya mencionada subjetividad o el cuerpo, la sexualidad y la práctica política. Trabajamos con la definición que hace Teresita de Lauretis en la que describe la experiencia como un proceso similar a la ideología. Lauretis nos advierte que es

---

<sup>227</sup> Ibid., p. 65.

necesario aclarar que con su definición de experiencia no pretende “aludir al mero registro de datos sensoriales, o a la relación puramente mental (psicológica) con objetos y acontecimientos, o a la adquisición de habilidades y competencia por acumulación o exposición repetida. Tampoco uso el término en el sentido individualista e idiosincrático de algo perteneciente a uno mismo y exclusivamente suyo, aun cuando los otros puedan tener experiencias ‘similares’, sino más bien en el sentido de proceso por el cual se construye la subjetividad de todos los seres sociales. A través de ese proceso una se coloca a sí misma o se ve colocada en la realidad social, y con ello percibe y aprehende como algo subjetivo (referido a una misma u originado en él) esas relaciones –materiales, económicas e interpersonales– lo que son de hecho sociales, y en una perspectiva más amplia, históricas. El proceso es continuo y final inalcanzable o diariamente nuevo. (...) la subjetividad es una construcción sin término, no un punto de partida o de llegada fijo desde donde una interactúa con el mundo. Por el contrario, es al efecto de esa interacción a lo que yo llamo experiencia; y así se produce, no mediante ideas o valores externos, causas materiales, sino con el compromiso personal, subjetivo en las actividades, discursos e instituciones que dotan de importancia (valor, significado y afecto) a los acontecimientos del mundo”<sup>228</sup>. Hemos transcrito en extenso esta definición debido a lo fundamental que resulta lo planteado por Lauretis, pues está señalando la importancia de la elaboración teórica de la experiencia para ayudarnos a comprender críticamente el cómo se genera, establece y se reproduce a las *mujeres* en la sociedad patriarcal.

Otro análisis con respecto al concepto de experiencia que nos es pertinente para esta tesis es el propuesto por la investigadora española radicada en México Rian Lozano, la que recoge del pensamiento de Walter Benjamin la idea de *Erlebnis* y *Erfahrung*. De esto nos dice: “El término *erlebnis* se ha traducido como *experiencia vivida*, porque comparte la raíz de la palabra vida (*leben*). Es la experiencia que se localiza en el *everyday world*, según Jay<sup>229</sup>; en las prácticas, diríamos nosotros. Éstas son las experiencias que nos interesan porque en ellas reside la capacidad de producir preguntas, la habilidad de activar y movilizar

---

<sup>228</sup> Teresita de Lauretis: *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Ed. Cátedra, Madrid, 1992, p. 252 y 253.

<sup>229</sup> Martin Jay: *Song of experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Ed. Berkeley, University of California Press, 2006, p. 11. Citado por Rian Lozano: *Prácticas culturales anormales*, Ob. Cit., p. 158.

cuestiones fundamentales: la posibilidad de generar alternativas al conocimiento que ofrece aquella otra experiencia *-erfahrung-* insertada en la narrativa universal<sup>230</sup>.

Para Nelly Richard, el feminismo posee una justificada desconfianza con la teoría y entrega un mayor valor a la experiencia, porque es donde finalmente nos validamos en nuestro actuar y significamos. Nos señala que la experiencia y el cuerpo de las mujeres están en un *continuum*, una fusión entre cuerpo, experiencia y verdad y dice: “Si trasladamos esta problemática al campo del feminismo latinoamericano, la defensa política de ésta última categoría de experiencia designaría -para nosotras- la relación de *contexto* y de *situación* a partir de la cual elaborar formas *locales* de producción teórica. Tanto *teorizar la experiencia* (darle a ésta el rango analítico de una construcción de significados) como dar cuenta de las particulares *experiencias de la teoría* que realiza la crítica feminista en espacios culturales no homologables a las codificaciones metropolitanas, pasa por afirmar el valor *táctico* de un conocimiento *situado*: un conocimiento que, por una parte, se reconoce marcado por una geografía subordinante del poder internacional y que, por otra parte, reconvierte esa localización geográfica en una postura crítica donde el “contexto” es también lo que se opone a un cierto nomadismo postmodernista que lo deslocaliza todo sin cesar borrando los trazados de fronteras reales y desdibujando sus antagonismos materiales. La ‘experiencia’ sería entonces el modo contingente y situacional a través del cual producimos teoría, reinscribiendo los signos culturales que circulan internacionalmente en juegos de contextos capaces de perturbar la división que traza la academia metropolitana entre Latinoamericanismo (teoría, conocimiento) y Latinoamérica (vivencia, práctica)”<sup>231</sup>.

Reafirmamos la certeza de que la secuencia es: primero la experiencia y después la teoría. Esta última, más especialmente si nos referimos a la teoría social, si no nace de la experiencia es un *corpus* de conocimiento de la abstracción misma que no posee ningún sentido para quien quisiera tomarla y hacer de ella una herramienta para generar un cambio social en este mundo desigual. Los cambios sociales se construyen haciéndolos.

---

<sup>230</sup> Rian Lozano: *Prácticas culturales anormales*, Idem.

<sup>231</sup> Nelly Richard: “*Feminismo, experiencia y representación*”, en Revista Iberoamericana, Vol. LXII, Números 176-177, Julio-Diciembre, 1996, 739.

## ***2. Arte feminista Latinoamericano y su impacto en la cultura visual.***

¿Qué vemos cuando decimos ver?, ¿vemos sólo con la vista?, ¿dónde enfocamos nuestros sentidos en el acto de ver?, ¿somos libres de ver lo que queremos? Dirigir la mirada no es sólo un acto automático de nuestra biología, sino constituye una acción encuadrada, delimitada y cargada culturalmente, por lo tanto, es un acto que parece “natural” pero conlleva la acción de captar nuestra atención, de generar deseos y consumo. Dada esta orientación, el campo intelectual que se dedica a investigar y producir conocimiento sobre qué y porqué vemos lo que vemos, quiénes generan qué y cómo distribuyen, y con qué intereses forjan las visualidades que nos cautivan, es lo que entendemos por los estudios de la cultura visual. Este es un campo emergente que incluye las producciones de arte, el cine, la publicidad, los medios de comunicación, etc. Por ello el estudio de este campo abarca no solo las imágenes que produce una cultura en un tiempo determinado, sino también cómo a través de estas podemos husmear en el control de nuestras vidas. El fin de los estudios de la cultura visual es ocuparse del mundo visual como un productor de los sentidos que establecen, conservan y perpetúan: “los valores estéticos, los estereotipos de género, las relaciones de poder generadas en la cultura. Por otra parte, reconocemos que esa apertura del campo de la visión como un terreno donde se constituyen significados culturales se extiende simultáneamente a un amplio rango de análisis e interpretaciones de lo auditivo, lo espacial y de las dinámicas psíquicas de la espectadorialidad. De este modo, la cultura visual se abre a un gran mundo de la intertextualidad donde imágenes, sonidos, delineaciones espaciales que son leídas desde y a través unas de otras”<sup>232</sup>.

Para el especialista en cultura visual Nicholas Mirzoeff, este campo se define más por las preguntas que deberíamos hacernos al respecto del consumo de las imágenes, que por sus objetos de estudios, y destaca la importancia de hacerlo desde varios prismas, pues “Los estudios visuales se conforman como un lugar de encuentro donde los diferentes estudiosos y trabajadores culturales pueden desarrollar una nueva perspectiva

---

<sup>232</sup> Irit Rogoff: “*Studying visual culture*” en Nicholas Mirzoeff (ed.): *The Visual Culture Reader*. Ed. Routledge, Londres, 2002, p. 24.

de análisis crítico, más allá de las limitaciones que imponen las disciplinas tradicionales”<sup>233</sup>. Por lo tanto, encaja muy bien con nuestro objeto de estudio; la producción de visualidades feministas, que es fundamentalmente transdisciplinar, lo que lo hace sea más aprehensible en su complejidad. A través de las industrias visuales, podemos analizar las relaciones que se establecen entre las producciones culturales, el poder, la representación, el conocimiento y la visibilidad.

A nuestro juicio, la producción de las artistas visuales feminista en América Latina se puede aprehender más fácilmente desde los estudios de la cultura visual que desde la historia del arte, que la ha excluido desde su emergencia. Además consideramos que, con los fines políticos que busca el arte feminista, le es más interesante incidir en la cultura y en la cotidianeidad que en la historia del arte mismo, pues esta última disciplina casi solo se piensa sin una vinculación con lo social.

Por lo anterior, la producción de arte feminista desde las visualidades impacta en la cultura visual de Latinoamérica, pues como discurso posee una agudeza en el campo de la subversión de todo el esquema de representación androcéntrica. Como ya lo hemos visto, también constituye una vindicación de un territorio para la autorepresentación de las identidades de las mujeres, por lo tanto, de cómo ellas quieren ser vistas. Concientes del peso que significa la cultura visual en el mundo y en especial en esta región, muchas artistas han utilizado sus medios para hacer presente la producción artística feminista.

La colectiva de arte feminista argentina *Mujeres Públicas* hicieron varias intervenciones a las paletas publicitarias de la ciudad de Buenos Aires durante los años 2003 y 2004. Las acciones consistían en adherir globos de textos y/o pintar *stencils*, dando voz de subversión feminista a las y los modelos que como maniqués de la belleza occidental, blanca y heterosexual nos entrega la publicidad, denotando todo su sexismo, clasismo y racismo. Los globos de textos y stenciles tenían como frase fija *Esta Belleza*. A ella se le incorporaban las siguientes expresiones: *Me Oprime, Castiga, Discrimina, Deforma, Subestima, Condiciona, Reprime, Controla, Oprime, Lastima, Enferma*, entre otras.

---

<sup>233</sup> Nicholas Mirzoeff (ed.): *The Visual Culture Reader*, Ibid, p. 6.



33. Intervención en el cristal de una tienda comercial, *Mujeres Públicas*, Buenos Aires, 2003.

Estas artistas, en un primer momento se centraron en la intervención de afiches publicitarios de la calle, en donde se evidenciaba la construcción de estos modelos femeninos de belleza hegemónica. Como un acto de arte postal electrónico, en un segundo paso, y paralelamente a la primera intervención, enviaron correos electrónicos con imágenes publicitarias intervenidas del mismo modo que lo hicieron con la publicidad de la vía pública. Finalmente, en un tercer momento, imprimieron *stickers* con las expresiones señas (*Esta Belleza me Oprime, Castiga, Discrimina, Deforma, Subestima, Condiciona, Reprime, Controla, Oprime, Lastima*), y siguieron interviniendo la publicidad callejera. Además, incorporaron sus mensajes a los productos de belleza disponibles en los escaparates de los supermercados, completando con ello una acción que apelaba también a la transformación de las y los espectadores/compradores/as de esos objeto/productos. Esta última acción hablaba de que, a través, de su consumo la mujer/consumidora se hace parecida a los cuerpos del ideal de belleza occidental. Así los objetos/productos intervenidos significan una acción político-estética que subvierte discurso, materialidad y hasta el consumo. Con esta intervención, por un lado, buscaron incentivar la reflexión y visibilizar las construcciones normativas que rigen el mundo de

las mujeres a través de la acción directa sobre el vínculo del mercado y la cultura visual. Al invertir el significante cada pieza intervenida por ellas contribuirían a deselitizar el mercado, entendiendo a este como un espacio de intercambio, en el cual hasta el lucro estaría siendo interpelado y transformando al espectador/comprador en un agente de masificación de una nueva visualidad o contravisualidad que interpelaría directamente al consumidor/a.

Otro ejemplo de intervención de artistas feministas en la cultura visual son las *grafiteadas* de las bolivianas de *Mujeres Creando*. Estas artistas, (activistas en el arte visual), se han apropiado desde la década del noventa de los muros de La Paz, en los cuales inscriben verdaderas acciones poéticas que visten y desvisten la ciudad. A través de cada trazo de pintura y letra cursiva, grafitean la realidad de las mujeres y sus críticas al Estado boliviano, al heterocapitalismo y a las diversas coyunturas políticas que le hacen frente. Algunas de sus *grafiteadas* dicen:

- *El Príncipe azul no existe, el macho violento sí, Cuídate!!*
- *Nuestro sueños son sus pesadillas.*
- *Es justo y necesario que este cuerpo mío sea siempre mío.*
- *Desobediencia, por tu culpa voy a ser feliz.*
- *Desde tu púlpito o tu palacio las leyes que dictas son un pecado.*

Para Julieta Paredes, una de las fundadoras y ex integrante de *Mujeres Creando*, las *Grafiteadas* son importantes pues nada se hizo al azar, sino que se pensó la acción en tanto contenido y forma de presentar su poesía visual en los muros de La Paz. Así nos cuenta: “Al contrario de quienes piensan, que la forma no tiene que ver con el contenido o que el fin justifica los medios, nosotras creemos que la forma expresa el contenido y que el contenido a su vez crea las formas. Para nosotras todo es un proceso de creación, recreación y a la vez de coherencia ética, proceso que cuestiona las formas complacientes, legalizadas y permitidas por el sistema patriarcal”<sup>234</sup>. Julieta acentúa la importancia de la forma pues ve en ella un cambio significativo desde la estética tradicional del arte político, heredero de la izquierda latinoamericana a la que califica

---

<sup>234</sup> Julieta Paredes: *Grafiteadas*. Ediciones Mujeres Creando, La Paz, 1999, p. 2.



como cuadrada “o derivadas del cuadrado, cuadradas en la línea pero también encuadradas en la línea. Línea entendida sea como sucesión de puntos escritos y también como línea conceptual que provenía de lo que se consideraba la verdad y el camino revolucionario. Esta verdad bajaba como sucesión de puntos trazados por el comité central, la dirección, o lo que se llamare, cúpula que siempre significaba los pocos varones, que ‘pensaban para los otros y otras’. Es lamentable reconocer que no hay grupo que de esto se salve. Las formas eran puños izquierdos levantados figuras de mujeres y hombres gritando con o sin armas en la mano, armas, bombas, banderas, gente apedreando o guerreando en las calles y las figuras de Marx, Lenin, Mao, Troski, y el Che por supuesto. Letras cuadradas o derivadas de las cuadradas, poco trabajo se hizo en aquella época, para cuestionar estos esquemas y si se lo hizo tenía poca repercusión y corrías el riesgo que te digan contrarrevolucionario”<sup>235</sup>. Esta importante crítica se grafica o se grafitea mucho con la consigna: “*No hay nada más parecido a un machista de derechas, que un machista de izquierdas y un indígena: la misma pistola*”. Esta sentencia/certeza cala hondo en América Latina, pues interpela claramente a la estética política que se ha generado en la historia de los movimientos sociales de izquierda; y también evidencia la exclusión de las mujeres en el acontecer de las decisiones políticas de los grupos de izquierda e incluye el machismo existente en muchas comunidades indígenas.



34. *Mujeres Creando*, muro del Ministerio de Cultural, La Paz.

<sup>235</sup> Ibid., p. 4.

Para las *Mujeres Creando* su política estética se define en el espacio público como un espacio privilegiado para difusión y consumo de sus *grafiteadas*, que desde 1993, definen como una mezcla de graffiti y pintada, donde plasman sus “esperanzas, que no han muerto con la caída del muro sino que se han hecho más agudas, más esperanzadoramente agudas. (...) Nosotras pintamos las paredes porque además somos pintoras de pincel y brocha, porque embellecemos las paredes, con poesía, con ironía y picardía, con figuras, con utopías, es nuestro arte y nuestro pensamiento filosófico, porque para nosotras el arte que no se compromete con la vida, no embellece la vida, solo la maquilla la remienda o la decora y lo que buscamos con nuestro arte es embellecer la vida, la vida de cada día, dar ánimos y solidaridad a las mujeres que luchan contra el machismo, cuestionar a los varones en su complicidad con el sistema patriarcal, hacer reflexionar a las mujeres sobre temas que nos dan miedo como las dictaduras y la historia, apoyar a los varones que luchan contra el fascismo y las dictaduras, que cada loco y loca que cree en el amor, la justicia y la libertad no se sienta solo, que lea y nos sienta sus hermanas”<sup>236</sup>. Leonardo García Pabón sostiene que las grafiteadas de *Mujeres Creando* son eficaces porque al recuperar la intención política del pintado de paredes y la dimensión estética del graffiti, consiguen que lo político, entre en contacto con lo poético, produciendo de esta manera el surgimiento de nuevas sensibilidades sociales<sup>237</sup>.

---

<sup>236</sup> Ibid., p. 11, 12 y 13

<sup>237</sup> Leonardo García-Pabón: “*Sensibilidades callejeras: el trabajo estético y político de Mujeres Creando*”, en *Revista de la Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXIX, 58. págs. 239-254, 2003.



35. *Mujeres Creando*, Graffiti en La Paz, Bolivia.

Otra artista feminista surgida en la década del noventa y activa hasta hoy en día, es la mexicana Lorena Wolffer que ha inscrito su discurso visual feminista a través de soportes propios de la publicidad. En la obra llamada “*Soy completamente de Hierro*”, parafrasea el lema comercial de una tienda de departamentos de México llamada *El Palacio de Hierro* que tiene como *slogan* la frase *Soy totalmente Palacio*. Entonces la subvierte para hablarnos de la violencia sexista que lleva implícita la publicidad y la violencia hacia las mujeres cotidiana en la vida citadina, por ejemplo en el transporte, la calle, etc. La obra consistió en instalar diez gigantografías, o también llamados espectaculares, a modo de contracampaña publicitaria en distintos puntos de la Ciudad de México. Para la artista: “Las obras se valían de retóricas antagónicas y opuestas a las empleadas en “*Soy Totalmente Palacio*”, generando así un espacio ‘publicitario’ alternativo que invitaba al análisis de las intrincadas formas en las que la sociedad -a través de uno de sus medios más contundentes y reveladores- construye y manipula nuestras nociones de feminidad”<sup>238</sup>. Los espectaculares se exhibieron del 1 de julio al 30 de agosto de 2000 en Tlalpan y Eje 6 Sur; Periférico Canal de Garay y Eje 6 Sur; San Antonio Abad, Plaza Santa Cruz; Insurgentes y Avenida del Imán; Insurgentes y Copilco; Insurgentes y Quintana Roo; Avenida Santa Teresa, Pedregal del Lago; Río Churubusco y Calle 17; Periférico Sur y Zacatépetl; y Viaducto y Tránsito en México D.F. Cabe mencionar que

<sup>238</sup> Ver mas en <http://www.lorenawolffer.net>

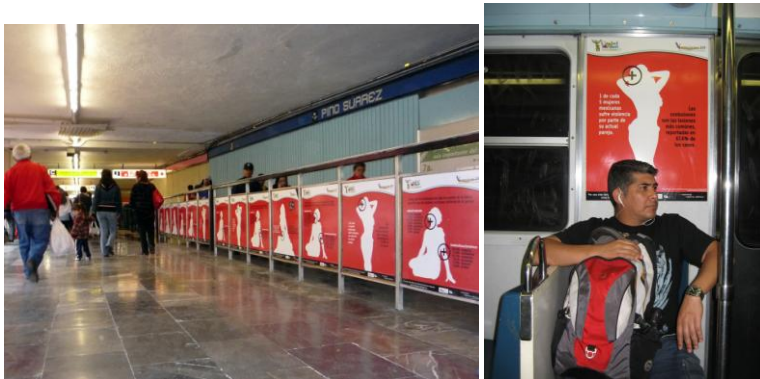
todas las intersecciones de las calles, en las que se ubicaron las gigantografías, diariamente tienen una muy alta afluencia de personas. Por lo tanto, la incidencia de esta intervención es una prueba de la misma producida por una publicidad, pero en este caso para visibilizar un tema tan grave en México, como lo es la violencia contra las mujeres.



36. Lorena Wolffer, *Soy totalmente de hierro*, México, 2000.

Con el mismo objetivo de interpelar estética y políticamente, a través de los formatos de la cultura visual, Lorena Wolffer, desarrolló su proyecto llamado *Inventario*. En él creó tres diseños de afiches que denunciaban las alarmantes cifras de la Encuesta Nacional sobre Violencia contra las Mujeres realizada por el Instituto Nacional de Salud Pública de México en 2003. Sobre siluetas de algunas de las principales figuras de la época de oro del cine mexicano, inscribió las estadísticas y la distribuyó por el transporte público y también en paletas publicitarias instaladas en la calle. Las siluetas de las mujeres señalan, a través de una marca de tiro al blanco, la ubicación exacta de las agresiones más frecuentemente registradas junto a los escalofriantes inventarios de la violencia. Según la artista la intención de la serie fue: “proveer y exponer datos precisos sobre la violencia que padecen las mujeres mexicanas en la actualidad. Dicho en otras palabras, los carteles contrarrestan la vaguedad de términos como ‘violencia de género’ al señalar y hacer públicos datos estadísticos reales sobre el cuerpo de tres de los

principales íconos de la feminidad en la cultura popular mexicana. Las siluetas (y las actrices de quienes provienen) fueron elegidas para generar empatía en los espectadores, para quienes resultan familiares y conocidas (...) los tres diseños se exhibieron en las estaciones y los vagones del Metro de la Ciudad de México, además de 1000 carteles de cada uno, o sea, 3000 fueron distribuidos por la ciudad<sup>239</sup>.



37. Afiches del proyecto *Inventario*, instalados en el metro de la Ciudad de México, DF.



38. Afiches del proyecto *Inventario*.

La historieta y la ilustración también son medios que han utilizado las artistas visuales para entregar sus discursos antipatriarcales<sup>240</sup>. Destacamos desde el humor

<sup>239</sup> Entrevista a la artista el 1º de marzo del 2011, Ciudad de México, DF.

<sup>240</sup> También ver las jóvenes trayectorias de las chilenas Karina Coq en <http://www.karinacoq.com/> y de Marcela Trujillo ver en <http://www.marcelatrujillo.cl/>

gráfico a la multifacética artista Diana Raznovich<sup>241</sup> que desde la década del ochenta nos deleita con sus estilizadas, estiradas e histriónicas figuras femeninas que laceran con ironía las representaciones culturales de las mujeres y sus relaciones sociales. En el libro de historietas de 1987, *Cables Pelados*, desarticula y arma, a la vez, geoméricamente con líneas en blanco y negro de enredosas planos, la vida cotidiana de la pareja heterosexual casada, las tareas domésticas, las frivolidades del consumo y también la autonomía de las mujeres.



39. Diana Raznovich, *Cables Pelados*, Buenos Aires, 1987.

Sus obras más recientes son *Sopa de Lunares* (2007), una ácida crítica a la sociedad actual en radiantes colores que desata risas instantáneas, y *Mujeres Pluscuamperfectas* (2008), una mirada feminista muy divertida sobre las mujeres con sus inteligencias, pasiones, deseos y desaciertos. En toda su producción artística Diana

---

<sup>241</sup> Proveniente del teatro, también ha incursionado en la performance y en el humor gráfico feminista. Ver en <http://www.dianaraznovichhumor.com> y <http://dianaraznovich.blogspot.com/> Actualmente publica una historieta de sus libros *Sopa de Lunares* y *Mujeres Pluscuamperfectas* (ambos de Editorial Hotel Papel, Granada, España, 2008 y 2009, respectivamente) cada viernes en el diario El Clarín Mujer de Argentina.

Raznovich se ríe de las cosas más serias y de los falsos valores. En sus puestas en escenas en la gráfica, también se plasma toda su extensa experiencia en la dramaturgia y en la performance, con lo que logra una poética que divertidamente dibuja, desdibuja y transforma en gráfica humorística comprometida y sagaz, siempre muy subversiva<sup>242</sup>.

Desde la performance que interpela también a los medios de comunicación como la televisión y la publicidad y, con ello al consumismo, tenemos a las colombianas del colectivo *Zunga*, que en el 2007 presentan su trabajo llamado *Espacial K.K.* Influenciadas por la lectura de Baudrillard<sup>243</sup> reflexionan sobre el consumo como un productor de deseos y dicen que: “cada producto se nos muestra como indispensable, como nuevo, como portador de éxito; y de esa exhibición del producto depende finalmente su consumo. ‘El cuerpo es el más bello objeto de consumo’, según Baudrillard, numerosos productos desfilan en la feria de las vanidades para el cuidado y buen desarrollo de él. Rituales cosméticos, de aseo y alimenticios se encuentran entre las innumerables acciones que exige tener un cuerpo ‘bello’ y ‘sano’, ojalá parecido al del canon establecido en la publicidad. Los productos alimenticios, ya no suplen la necesidad básica, sino que tienen propiedades extraordinarias que van desde mejorar el proceso digestivo, hasta ser harina y no engordar. Entre estos productos se encuentran los cereales, alimentos seriales de fácil preparación para la ‘agitada vida moderna’. Estos cereales, tienen precisamente las mismas propiedades que el concentrado para perros: como ya lo habíamos anotado son de fácil preparación, ayudan al buen desarrollo digestivo, es comida supuestamente natural y balanceada, además de tener los nutrientes necesarios para dar la energía suficiente para todo el día”<sup>244</sup>. Sin duda, la primera lectura que podríamos hacer a partir del título de esta obra es denuncia de la coprofagia que

---

<sup>242</sup> El 2009 tuve la posibilidad de participar del *Encuentro Ciudadanías en escena. Entradas y salidas de los derechos culturales*, que organizó Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York y la Universidad Nacional de Colombia, que se desarrolló en Bogotá entre el 21 y 30 de agosto. Ahí participé del taller que dirigió, por tres días, Diana Raznovich, llamado Humor y violación de los derechos culturales, en el cual nos hizo reflexionar sobre cómo se podía utilizar al humor a modo de una herramienta y/o arma para el empoderamiento. Concluimos que el reírse de quien te oprime realmente nos hace perder el miedo a los poderosos, por lo tanto, desestabiliza, perturba, molesta, fisurando lo monolítico de los discursos del poder hegemónico masculino. Para Raznovich, las estrategias que se deben utilizar, para trabajar en humor feminista, son una altísima capacidad de síntesis en la búsqueda de una fusión de diferentes elementos estéticos que permitan formar una poética dentro de la tarea de desestabilizar la semiótica del poder patriarcal.

<sup>243</sup> Jean Baudrillard: *La sociedad de consumo*. Editorial Siglo XXI, Madrid, 2009.

<sup>244</sup> Ver en <http://colectivozunga.blogspot.mx/>

invita el mercado *creado especialmente para el cuerpo femenino* tal como nos insiste la empresa estadounidense transnacional alimenticia Kelloggs.



#### 40. Colectiva *Zunga*, performance *Special K*.

La parodia performática de las *Zunga* en “*Special K*”, nombre del producto alimenticio, que recoge la imagen de la letra *K* con clara referencia al símbolo oficial de la marca *Kelloggs*. Esta pieza nos habla de la línea que regula las estrechas medidas del control de los cuerpos femeninos (que como dispositivos de control) que hacen ver ciertas metáforas en los aparatos de tortura o de vergüenza pública medievales, en Europa y coloniales, en América Latina que fueron también especialmente diseñados para las mujeres, tales como los cepos llamados *violines de las comadres* que se recuerdan de la época colonial y que se usaron para corregir los cuerpos de las rebeldes a lo establecido, a las normas sociales y culturales. El slogan de este producto dice: “*Con Special K, Hay mucho que ganar cuando se pierde*”. Suena a casi una sentencia a la resignación más que un producto que apele a la salud y el bienestar físico<sup>245</sup>. Por ello, la performance de *Zunga* consistió en la realización de una acción en la cual seis mujeres vestidas con mallas blancas, símbolo de la vida “sana”, el deporte y la preocupación por

<sup>245</sup> [http://www.kelloggs.com.mx/es\\_MX/SpecialK.pt-Cereales\\*.pc-null.desc-null.html](http://www.kelloggs.com.mx/es_MX/SpecialK.pt-Cereales*.pc-null.desc-null.html)



el cuerpo, con una caja de cereal en la mano, presentaron una coreografía publicitaria del producto para finalmente terminar comiéndolo del piso, en cuatro patas, mientras toman agua en platos para mascotas. El gesto de comer el cereal en cuatro patas, no solamente responde a la semejanza del producto alimenticio con los concentrados para mascotas, sino también a la actitud sumisa que se tiene frente a la propuesta estética para el cuerpo dentro de la sociedad de consumo.

### ***2.1 La presencia y la crítica de las artistas visuales feministas en los medios de comunicación masiva.***

Los medios de comunicación masiva son armas de información y desinformación masiva a la vez, panorama casi cinematográfico de nuestra realidad actual. En América Latina ellos forman parte del control social desde su masificación en las últimas décadas del siglo XX, específicamente a través de la televisión, la cual ejerce una gran influencia en la opinión, las prácticas, las modas, las rutinas y un sinnúmero de experiencias que significan en las conductas de muchas personas actuar como autómatas obedientes para los Estados y el mercado. Los medios de comunicación masiva son el pilar fundamental en el proceso de globalización puesto que permiten que cualquier persona pueda acceder rápidamente a información de otro lugar en cualquier momento, por lo que han colaborado en la expansión y estandarización de los gustos culturales de la población mundial. Los medios son objeto de estudio de disciplinas muy diversas, desde la sociología, la economía, el arte, la historia cultural y la filosofía.

La poderosa influencia de los medios de comunicación, implica especialmente la utilización, por parte de quienes los controlan, de los recursos suficientes, eficaces y eficientes para imponer su propio criterio y voluntad sobre sus destinatarios/as, a través del entramado tecno-ideológico y, la utilización de su dispositivo comercial, un mecanismo que afecta desde el consumo diario hasta los valores y creencias colectivas, *esla verdad, la gente lo pudo ver, lo leyó en el diario y, más increíble aún si salió en vivo por la TV.* Esta influencia de los medios masivos, en especialmente de la televisión, reside en la formación de imaginarios colectivos. Dominados por la lógica mercantil, los

medios de comunicación operan como *espacios de visibilidad y reconocimiento social*; y es en relación a los diversos ámbitos y prácticas del reconocimiento ciudadano como es posible evaluar la acción que ejercen y los usos que la gente hace de los medios<sup>246</sup>.

La presencia de las artistas feministas en los medios tales como la televisión, la prensa escrita, a través de la crítica de las artistas sobre la prensa escrita y/o mediante los artículos periodísticos que cubrieron las exposiciones, acciones o eventos, o ellas tomando la voz dentro de éstos medios. A su vez, también los escritos e imágenes difundidas en Internet (webs, blogs, etc.) resultan útiles para evidenciar la incidencia de la práctica feminista, por ejemplo, para ver el alcance en la cantidad de público que puede haber conocido sus intervenciones o presenciado o leído sobre ellas. También nos sirve para confirmar los prejuicios que existen sobre la política estética de las artistas feministas.

Desde la virtualidad de Internet y sus redes sociales, las artistas visuales feministas han constituido espacios en los cuales han sabido manejar muy bien este inmenso mar de posibilidades que ha dado a las visualidades. Los blogs, las webs, los sitios de redes sociales actualmente son fuentes, como lo vimos en el primer capítulo, que también cumplen la función de archivos virtuales de las producciones de las artistas y les sirven para mostrar, reflexionar, difundir sus escritos, obras, y convocar a eventos presenciales y virtuales.

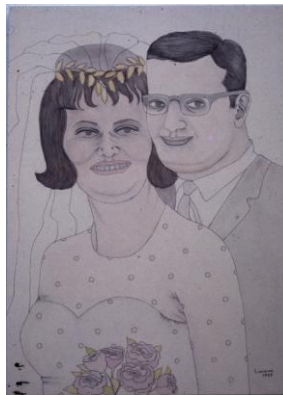
### ***2.1.1 La prensa escrita. Como me lees, te leo.***

La crítica a los medios de la prensa escrita, es tema central del trabajo de la artista colombiana Clemencia Lucena. Ella llevó a la acuarela y la gráfica la imagen de la representación de la clase privilegiada de su país capturada en los periódicos y revistas, entre los años 1964-1970. La artista centró su producción visual en un estudio crítico y paródico sobre la sociedad de su momento. Para ello, dibujó claros ejemplos satíricos de la burguesía capitalina, que focalizó en los reinados de belleza y los matrimonios que aparecían en las páginas sociales de la prensa local. Para Victoria Mahecha, principal

---

<sup>246</sup> Jesús Martín-Barbero: “*Visibilidad política de la violencia y visualidades estéticas de su cotidianidad*”, conferencia presentada en Cambridge, 2005, ver en <http://es.scribd.com/doc/7579015/Visibilidad-politica-de-la-violencia-y-visualidades-esteticas-de-su-cotidianidad>

investigadora de esta artista colombiana, la obra de Lucena tuvo dos momentos dentro de este tipo de obras. En el primero, realizó piezas con un sentido e inquietud por la representación social (matrimonios, reinas de belleza y eventos sociales), basado en un claro interés por la imagen de los medios impresos, y en el segundo, usó como mecanismo para reafirmar la fuente de la imagen utilizada, la inclusión de textos dentro de la obra. En esta segunda fase, no solo se refiere a la burguesía bogotana, sino agrega temas políticos, involucrando personajes de la vida nacional e internacional a la cual hace referencia a través de la estrategia de sátira<sup>247</sup>.



41. *Después de la ceremonia religiosa los padres de la novia ofrecerán una recepción*, Clemencia Lucena, 1968.

Lucena desarrolla en sus obras un tono no solo crítico desde el punto de vista temático, sino también aporta una mirada crítica a la estética, acentuando en sus dibujos un feísmo en la transfiguración de las imágenes de las y los personajes que recoge desde las páginas sociales de los diarios, llevándolo, a través de la destreza del dibujo, a la ridiculización. La invectiva que realiza Lucena a través de la sátira a la burguesía adquiere un tono que permite dilucidar la intención específica de cada una de las imágenes. Así, la exageración de los rasgos en las facciones de las mujeres fue absolutamente intencional, y busca, a partir de lo grotesco, mostrar su desagrado frente a los medios de comunicación y a la sociedad, interesados en temas insignificantes. Logra

---

<sup>247</sup> Entrevista a la investigadora, curadora y coleccionista del arte colombiano, Victoria Mahecha, Bogotá, 5 de septiembre 2009.

caricaturizar y hacer una fuerte crítica de los comportamientos sociales a través de la representación de estereotipos o personajes reconocibles.

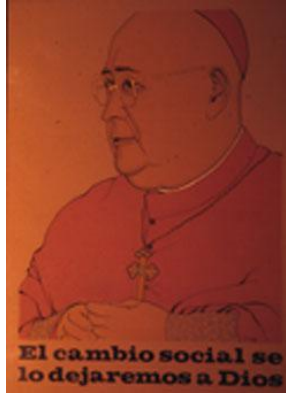
Es interesante resaltar que, en general, los títulos puestos por esta artista a estas series obedecen al fraselogismo que comúnmente la prensa escrita usa en Colombia. Se les llaman “frases de cajón” y se utilizan en la mayoría de las páginas sociales de las revistas, no solo de los años sesenta sino también en la actualidad. Así encontramos frases como “*Don Gabriel y su esposa fijarán su residencia en Bogotá, (1968)*, *La novia lucirá un vestido de encaje chantilly, modelo de una de las mejores casa (1968)*, y “*Después de la ceremonia religiosa los padres de la novia ofrecerán una recepción*” (1968), “*Reina conflictiva: que si usa peluca, que por qué fue al Vietnam que si dice esto o que si dice lo otro*” (1968). En esta última, como las anteriores, se utiliza parte del relato aparecido en el periódico, en este caso particular, este artículo<sup>248</sup> describe los pormenores de la escala que Madeleine Hartog-Bel, reina *Miss Mundo* 1967, hizo en su viaje hacia Caracas. En el mismo artículo se lee la frase: “en torno a Madeleine han surgido una serie de equívocos: que si usa peluca, que por qué fue a Vietnam, que si dice esto o que si dice lo otro”<sup>249</sup>. Según María Victoria Mahecha, con este procedimiento la artista buscó seguramente mostrar la veracidad del hecho y su relación con la fuente periodística original de donde fue seleccionada la información, dándole a las y los espectadores/as más herramientas para entender lo que se vuelve noticia en una realidad como la colombiana de esa época. De igual forma, la artista reafirma su posición crítica sobre la situación, enfatiza la burla y puntualiza de manera tautológica el absurdo, a partir de la literalidad del texto<sup>250</sup>. En estos casos, la artista procura evidenciar parte de la información que acompaña a la imagen, seleccionando lo más relevante del comentario encontrado en la prensa.

---

<sup>248</sup> Diario *El Tiempo*, lunes 5 de Febrero de 1968, Bogotá, pág. 14.

<sup>249</sup> Idem.

<sup>250</sup> Entrevista a Victoria Mahecha, Bogotá, 5 de septiembre 2009.



42. Acuarela *El cambio social se lo dejaremos a Dios*, Clemencia Lucena, Exposición *Dibujantes y grabadores de Colombia*. Biblioteca Luis Ángel Arango, 1968.

Lucena toma una posición al escoger los textos que incluye en sus acuarelas, especialmente cuando poseen connotaciones políticas. Un ejemplo lo vemos al invocar el conflicto de Vietnam que polarizó la opinión mundial en su época. Con su obra ella agudizó el enfrentamiento ideológico, al respecto. Asimismo objeta las construcciones de la normalización de la belleza, donde los artificios tales como puede inferirse a través de la crítica de la apariencia de la reina de belleza, al cuestionarle si usó o no peluca, sirven para invitar a reflexionar sobre los atributos naturales vinculados al concepto de belleza.

Lucena puso énfasis en detalles como, por ejemplo, en los vestidos de las reinas de belleza. Tiene gran cuidado al momento de dibujar los trajes de baño que desbordan los cuerpos en el color y diseño de los mismos y cobran vida en las modelos que lo portan. Lucena destaca los ideales de belleza y de glamour sugeridos por la sociedad, resaltando las posturas de las señoritas con el ánimo de sugerir posiciones que van en contravía a lo éticamente establecido. De esta manera ridiculiza este tipo de situaciones, como lo expone en su obra llamada *Absurdo dudar del triunfo* (1968), deformando el cuerpo de la mujer y obteniendo de esto una pose ingenua e insinuante a la vez.



43 y 44. *Yo merecía la corona y Sin título*, Clemencia Lucena, 1968.

Amalia Iriarte, crítica de arte, con motivo de la exposición sobre la artista en la *Galería de Arte Madriguera* en Caracas en 1966, dijo: “Clemencia Lucena se inspira en los aspectos más impersonales y amorfos de la realidad cotidiana tal como estos emanan de la prensa. Los temas escogidos siguen siendo en los dibujos lo que esencialmente son, no se toman como motivo pictórico ni se descomponen la figura a favor de una exigencia formal, sino que se emplea un lenguaje directo, se elimina toda ambigüedad, todo lo insólito, inesperado, sorprendente. Aún los detalles más ínfimos aparecen como habituales, y estos dibujos impresionan precisamente por eso: por la aparente lógica, coherencia y normalidad de la representación que, sin embargo, nos lleva a captar un absurdo en el contenido, en la realidad que el dibujo presenta, en la cual un evidente contrasentido puede pasar fácilmente por normal y aceptable”<sup>251</sup>.

La obra de Lucena, desarrolla una serie de estrategias para lograr su objetivo. En los dibujos de los matrimonios, por ejemplo, busca el feísmo en el rostro de sus personajes acentuando sus facciones, robusteciendo sus figuras, y banalizando la importancia de sus vestimentas. En el caso de las reinas, de igual manera, deforma o engorda sus figuras, acentúa con duras facciones de sus rostros, y tiene en cuenta el

---

<sup>251</sup> *Lucena/ dibujos*, presentada en la Galería de arte Madriguera. Caracas, Venezuela 1966.

ángulo en que las dibuja, para deformarlas. Igualmente, con la inclusión de los textos utilizados en las obras, hace visible el nivel intelectual de las reinas de belleza y lo acentúa con la estupidez de sus respuestas. Este medio le permite a la artista tomar sus primeras posiciones frente a situaciones, que encuentra irrelevantes para la sociedad, y cuestiona por lo tanto que sean recogidas por la prensa y denuncia con ello que este tipo de noticias funcionarían como una pantalla de humo con respecto a la realidad.

Lucena, en su libro *La revolución, el arte y la mujer*, sobre su propia producción comentó: “Aprecio la sátira como una cualidad magnífica en el arte, y el gran arte que se vale de ella se constituye en punzante arma ideológica y política”<sup>252</sup>. Sobre la obra de la artista, Marta Traba, dijo que “sus dibujos son la crítica más sofisticada e inteligentemente maligna de un ‘ridículo del hecho’, que permanece a flor de piel en la vida social colombiana consignada en los periódicos. Esa crítica se apoya sobre innegables virtudes técnicas; una línea decadente y un tono de extremo refinamiento”<sup>253</sup>. Por su parte el crítico de arte Ricardo Samper, con motivo de la exposición en la Galería Belarca, dice sobre estas obras: “Clemencia Lucena toma los arquetipos de lo que la gran prensa le vende al país como ideal femenino y la “imagen” que proyectan los gobernantes para el consumo de las amas de casa y logra, con deliciosa mordacidad, diáfana y limpiamente, hacer de su arte un arma para la liberación de la mujer alienada, al mostrarle implacablemente lo ridículo, lo grotesco, lo repugnante que es el mundillo de prostitución sublimada que se le viene imponiendo como la mejor forma de vivir”<sup>254</sup>. La artista Clemencia Lucena solo ha sido rescatada recientemente gracias a los esfuerzos de la investigadora y coleccionista de arte, ya mencionada, Victoria Mahecha que lleva varios años recopilando la vida y obra, además de difundir sus trabajos.

La constancia de aparecer en la prensa, partiendo de la misma escasa presencia del arte en general en los medios escritos, y más de las artistas y, con mayor razón aún de las artistas que politizan su arte en el tercer mundo, ya constituye en sí una hazaña para las artistas feministas y sus producciones. En algunos casos, los artículos de prensa, como

---

<sup>252</sup> Clemencia Lucena: *La revolución, el arte y la mujer*. Editorial Bandera Roja, Bogotá 1984. Pág. 48-49.

<sup>253</sup> Clemencia Lucena, exposición *Los que son*, presentada en la Galería Marta Traba. Mayo 3- 16, Bogotá, 1968. Texto del folleto de la exposición.

<sup>254</sup> *Lucena*. Galería Belarca. Noviembre, Bogotá, 1970.

por ejemplo, los que cubrieron megaeventos del arte feminista, tales como las versiones de *Mitominas* (I; 1984, II; 1986 y III; 1992) en Buenos Aires y la *Fiesta de XV años* en Ciudad de México, DF. (1984), dejaron mucho que decir por el tratamiento de los y las periodistas sobre dichos acontecimientos.

Si bien Sibila Camps, periodista argentina de *El Clarín*, destaca la autogestión, el proceso de creación de la temática y la organización de la muestra *Mitominas*, comenta: “Independientemente de sus valores artísticos “*Mitominas*” no cae en desbordes que son frecuentes en este tipo de eventos: **parte de la condición femenina y no de un feminismo muchas veces utilizado eufemísticamente; descarta el revanchismo contra el sexo opuesto al preferir enfoques históricos y sociológicos; eluden el caos de ciertos “*happening*” e incluye a la alegría y una autocrítica no exenta de ironía**”<sup>255</sup>. La autora de este artículo parte desconociendo el valor estético, sobre el cual no quiso pronunciarse a lo largo de toda la nota. Su pensamiento hace hincapié en la necesidad de posicionamiento de sí misma ante el discurso claro y evidentemente feminista que encuentra en la exposición. Con clara referencia al prejuicio sobre los feminismos, la periodista desconoce el objeto político de esta corriente de pensamiento y acción que obviamente es la condición de las mujeres, y no precisamente el “*revanchismo contra el sexo opuesto*”. Además al decir “*que no cae en desbordes que son frecuentes en este tipo de eventos*”, nos está diciendo la dudosa aseveración que las acciones de arte feminista serían comunes de ver en los espacios de arte. Su comentario se queda en la mera anécdota de lo divertido que puede ser reírse de los mecanismos de la opresión a las mujeres, leído por las mujeres mismas. Sin embargo, no cuestiona para nada esa subordinación.

Por otro lado, sobre el segundo gran evento de asistencia masiva del arte feminista latinoamericano la *Fiesta de XV años* organizada por el colectivo *Tlacuilas y Retrateras* en 1984 en Ciudad de México, la prensa dijo de todo. Aquí va un ejemplo: “Por poco convierten a la ENAP en vecindad. Todo sucedió el martes pasado cuando el grupo de

---

<sup>255</sup> Cabe señalar que las negritas de la cita son del mismo texto de Sibila Camps: “*Mitominas en el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Las mujeres con humor*”, Diario El Clarín, Buenos Aires, viernes 14 de noviembre de 1986, p. 41. Sibila Camps ha escrito varios libros sobre crítica y enseñanza del periodismo. Para más información ver su sitio web [www.sibilacamps.com](http://www.sibilacamps.com)



*Tlacuilas y Retrateras* –que surgió del taller de Arte Feminista que se imparte en la División de Estudios de Postgrado de la escuela– pidieron prestado la ex Academia de San Carlos para organizar una serie de eventos que cuestionaría la fiesta de los quince años. (...) El festejo puede ser un trauma para todo mundo porque no les dieron fiesta o porque les obligaron a hacer su aparición en sociedad. Por lo visto a las Tlacuilas y Retrateras (...) e invitados (...) no les fue tan bien. Se llenaron de invitados al patio central y los pasillos del segundo piso de la Escuela Nacional de Artes Plásticas había amistades, parientes, mamás, vecinos y curiosos. Tlacuilas y Retrateras querían involucrar a sus comunidades más cercanas; la artística e intelectual y los habitantes (...) El problema fue que aquí se trata de un grupo de pintoras o grabadoras pero no de actrices. Una cosa es hacer happenings o una ambientación o una instalación. Cuando se trata de actuar hay que saberlo hacer. (...) Qué se puede decir fuera de zapatero a tus zapatos. Es bastante difícil ser buenas artistas plásticas. Dejen el drama para las profesionales ¿Por qué no se contentaron con la exposición colectiva que se inauguró posteriormente? Así no hubieran hecho el ridículo. Aunque la escalera curva de San Carlos quiso ser la de cualquier vecindad del centro, no lo fue. Las que por allí bajaron no fueron las chiquillas de la barriada que sueñan con un vestido blanco, con su vals vienés y con la posibilidad de ser alguien aunque sea por un día (...) ¿A qué conclusiones llegó Tlacuilas y Retrateras? ¿Qué aportó a la comunidad? Seguramente el grupo se disolverá. Mientras que La fiesta de los quince años va a perdurar<sup>256</sup>.

Las preguntas que terminan esta nota, sin duda, reflejan el no entendimiento de la acción de las artistas en sí. Además, la periodista ni siquiera muestra una intención de enterarse a través de las protagonistas, pues no entrevista a ninguna de las organizadoras como para conocer las conclusiones de la acción, ni tampoco a las y los espectadores/as del evento. A la autora del artículo no le importa la crítica central que planteaban las artistas, solo le interesó destacar lo malas actrices que fueron según ella, desconociendo por supuesto que no era teatro lo que representaban, sino una autorrepresentación a las preguntas que ellas se hicieron con respecto a esta tradición tan arraigada hasta el día de hoy en la sociedad mexicana. Es decir, desconoce la performatividad misma sobre el

---

<sup>256</sup> Merry Mac Masters: “*La Fiesta de Quince Años Vista por la Clase Media Intelectual*”, Diario El Nacional, Ciudad de México, DF, jueves 10 de agosto de 1984.

llamado de atención ante esta práctica cultural que entrega a las mujeres, vestidas de princesas, a una sociedad que le espera como mercado de la carne, tal cual como ellas mismas lo expresaron con la performance de cierre del evento a cargo de Robbin Luccini, Eloy Tarcicio y María Guerra quienes se vistieron con bistec todo el cuerpo.



45. *El Nacional*, Ciudad de México, DF, jueves 10 de agosto de 1984.

Con estos ejemplos podemos demostrar que no ha sido fácil promover la producción visual de las artistas y que, sin duda, la aparición en estos espacios a pesar de la crítica destructiva, ha significado una hazaña bien lograda. También se constata que sus apariciones son por la visibilidad masiva de los eventos mismos, por lo que no les quedó más que incorporarlo a sus noticias en el ámbito de la cultura. A pesar de la invisibilidad de la producción de las artistas feministas en los medios de la región, destacamos el aporte de los más de diez años en la crítica cultural mexicana que tuvo la columna de Mónica Mayer en el diario *El Universal* durante la década del noventa.

### 2.1.2 TV o no TV.

La colectiva feminista mexicana *Polvo de Gallina Negra*, integrada por Mónica Mayer y Maris Bustamante, en 1987 se presentó, como parte de su proyecto *Madres!*, sobre el cual profundizaremos mas adelante, en el programa de televisión “Nuestro Mundo” conducido por Guillermo Ochoa. Las artistas asistieron al espacio televisivo con panzas de unicel (plumavit), Mónica simulaba estar embarazada y Maris acentuaba su preñez, ambas vestidas con delantales de cocina. Además llevaron una muñeca de ventrílocuo que tenía un parche sobre el ojo tal como el famoso personaje; Catalina Creel, la mala madre, interpretada por María Rubio de la telenovela *Cuna de Lobos*<sup>257</sup>, que acababa de ser transmitida en México, también en Chile y en más de veinte países del mundo. Al animador Ochoa también le llevaron una panza postiza y lo nombraron Madre por un día, y lo coronaron como Reina del hogar. El conductor participó entusiastamente en la performance y hasta se tragó unas pastillas para curarle las náuseas que le propinaron las artistas. Mónica Mayer dice: “El público inmediatamente respondió: los hombres ofendidos y las mujeres fascinadas. Confirmamos el éxito del performance cuando, nueve meses después, alguien llamó a Ochoa para preguntarle si había sido niña o niño”<sup>258</sup>. Maris Bustamante dijo sobre esta intervención: “Estas acciones en los medios masivos los considero una hazaña por ser la única posibilidad de romper la barrera de la exquisitez intelectual y ampliar el horizonte perceptual de los públicos”<sup>259</sup>.

---

<sup>257</sup> Telenovela que se emitió por más de veinte países de América, Europa y Oceanía. La escribió Carlos Olmos y la produjo Carlos Téllez, fue emitida originalmente por el *Canal de la Estrellas* de Televisa en México entre 1986 y 1987.

<sup>258</sup> Mónica Mayer: *Rosa Chillante...* Ob. Cit., p. 40 y 41.

<sup>259</sup> Maris Bustamante: “*Feminismos: Si...artistas feministas*”, ponencia presentada en el Centro Nacional de las Artes, 12 de octubre del 2005, México, DF.



46. Imágenes de registro de la participación en la televisión del proyecto *¡Madres!* de PGN.

Con respecto a la audiencia masiva de esta acción, la investigadora Rosana Blanco dice que: “la propuesta de maternidad voluntaria y meramente creativa fue una disidencia a la intervención exterior (ya fuera del Estado, de la familia, la religión o del texto social) impresa sobre las experiencias de maternidad en México posrevolucionario”<sup>260</sup>. La acción televisiva de *Polvo de Gallina Negra* intervino directamente sobre la producción de significados culturales en torno a los repertorios simbólicos que desata la maternidad, aspecto al que nos referiremos más adelante.

Las *Mujeres Creando*<sup>261</sup> han dirigido dos programas de televisión: “*Creando mujeres*” y “*Mamá no me lo dijo*”. Para María Galindo, la motivación que les llevó a asumir el desafío de hacer televisión fue considerar que la calle, lugar central en sus acciones, y la TV están estrechamente relacionados. Es así que nos dice: “La televisión y la calle son espacios paralelos, como mujeres centradas y obsesionadas con la lógica y los

<sup>260</sup> Rosana Blanco: *Cuerpos disidentes del México imaginado. Cultura, género etnia y nación más allá del proyecto posrevolucionario*. Bonilla Artigas Editores, México, 2010, p. 62.

<sup>261</sup> Cabe señalar que las *Mujeres Creando* cuentan con presencia en otro medio de comunicación masiva. Se trata de su Radio Deseos, ubicada en el 103.3 del dial FM en La Paz. En ella cuentan con una completa programación radial semanal, contando con programas tales como *Soy trabajadora del hogar con orgullo y dignidad*, el cual es producido y conducido por trabajadoras del hogar sindicalizadas de la ciudad de La Paz. Es un espacio de denuncia, diagnóstico y prevención de la situación de explotación laboral, servidumbre, trata y tráfico de mujeres en las ciudades de La Paz y El Alto. Otro de los programas son: *Soy marica y qué?*, programa que conversa sobre la diversidad sexual y denuncia la discriminación y la violencia contra homosexuales y lesbianas y transfóbica. *Desnudarte* es el programa que cubre el arte y cultura en la radio. Otro programa es *La República*, dedicado a difundir el rap y la cultura en torno a este ritmo combativo de la realidad social. Son muchos más programas que se puede revisar y también escuchar desde la virtualidad en <http://radiodeseo.com/>

lenguajes de la calle como el afuera permanente, como el lugar de encuentro. Como el sitio que no queremos colonizado ni disciplinado; como callejeras, es que hemos decidido hacer televisión y recuperar el reflejo de nuestro espejo para dibujar con cámara en mano nuestro reflejo. Ha sido alucinante, loco, profundamente duro y cruel disputarle a la sociedad la imagen nuestra, la de nuestros cuerpos y nuestra piel”<sup>262</sup>. El programa *Creando Mujeres* salió al aire en el 2001. Llegaron a las pantallas por una invitación que recibieron de un canal de televisión que les planteó, según Julieta Ojeda, integrante histórica de la colectiva, “hacerlo a título de pluralidad. Nosotras aprovechamos la oportunidad de hacerlo porque nos parecía un paso para llegar a un espacio inimaginable, que nosotras no podríamos hacerlo de otra manera por limitaciones geográficas o por otro tipo de limitaciones al estar en La Paz y hay lugares recónditos con los que podés llegar a través de la televisión y entonces para nosotras era trasladar toda la propuesta de la calle a la televisión y a través de la televisión llegar a las casas de la gente. Independientemente de todas las críticas que se puede hacer a lo que significa ‘la televisión’, no se puede negar que hay una presencia de la televisión en las casas y los hogares, en los lugares más lejanos de nuestro país y en ese sentido nos parecía importante no desaprovechar esa posibilidad”<sup>263</sup>. Lograron mantenerse en sintonía con ocho capítulos, duró dos meses. En el primer programa se centraron en el registro de sus acciones callejeras, tales como las *grafiteadas*. Según Julieta Ojeda este tipo de registro era, una práctica ya aprehendida y consolidada por la colectiva y a través del programa de televisión lograron visibilizar sus intervenciones estético-políticas en Bolivia. Ojeda también señaló que: “hemos desarrollado otras cuestiones en la programación de *Creando Mujeres* de carácterpropositivas, cuestionadoras (...) porque nosotras a cada oportunidad la tomábamos como si fuera la última vez, fue tratar de resumir en esos ocho programas la propuesta de *Mujeres Creando* y tocamos diferentes temáticas: utopía, trabajo,

---

<sup>262</sup> María Galindo: “*Indias, Putas y Lesbianas juntas y revueltas y hermanadas. ¡Un libro sobre Mujeres Creando!*”, en Elizabeth Monasterios (comp.): *No pudieron con Nosotras: El desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando*. Ob. Cit., p. 50.

<sup>263</sup> Javier Torres Molina: “*Las mujeres organizadas podemos aportar a un cambio social*” texto de entrevista a Julieta Ojeda, integrante de Mujeres Creando, ver en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=59750>

lesbianismo, racismo, dictadura, ONGs para transmitir de alguna manera lo que nosotras estamos proponiendo”<sup>264</sup>.

El segundo programa de televisión: “*Mamá no me lo dijo*” salió a las pantallas en el 2003. Para contar historias de mujeres, eligieron a cuatro personajes prototípicos, a saber, la india, la vendedora, la puta y la monja; combinaron el género documental y la ficción. Con respecto a la intención, ellas nos dicen que la idea era que “la gente (...) sea parte de la acción. Todas las filmaciones han sido en la calle, la monja, por ejemplo, caminaba con su capilla, la mujer en situación de prostitución arrastraba una cama roja. Tuvo mucha repercusión por algunas filmaciones que hicimos. Una en el obelisco que fue muy comentada porque lo que hicimos fue usar desnudo masculino y eso la llevó a un proceso judicial a María Galindo, a quien la procesaron por inmoralidad. Fue todo un escándalo, se usó el desnudo masculino y eran cuerpos que están a diario en la calle, no eran esos modelos de la televisión, eran hombres comunes y corrientes con cuerpos comunes y corrientes, pero desnudos, lo que despertó la curiosidad de nuestra sociedad. (...) también alguna gente se puso agresiva, violenta incluso, especialmente con la policía por el arresto que sufrió María. Considero que acciones como éstas a la larga pueden ser beneficiosas para nosotras y para el crecimiento de nuestro grupo y para su presencia e incidencia en la sociedad boliviana. Creo que fue una experiencia importante llegar a la televisión y trascender más allá de un pequeño círculo, y estar presente a través de sus televisores en diferentes sectores de la sociedad”<sup>265</sup>.

Estos ejemplos son destacables por la hazaña que representa el comunicar a través de la televisión<sup>266</sup>, poder llegar a muchas/os espectadores/as y con ello, interpelar a los principales productores y controladores de las imágenes que se consumen en los medios

---

<sup>264</sup> Idem.

<sup>265</sup> Idem.

<sup>266</sup> Es muy significativo intervenir en medios como la televisión, teniendo en cuenta que actualmente según un estudio de audiencias realizado por la publicación Media Book de IBOPE que se basa en la encuesta Target Group Index (TGI) que se aplicó en cada país de América Latina, durante 2010 los índices que arrojó son realmente alarmantes pues señala, por ejemplo, que las telenovelas son uno de los géneros más visto en la región, con un 93,6 %, e informa que no sólo son mujeres las mayores consumidoras, porque de cada dos televidentes uno es hombre, según sus mediciones. (TGI es una encuesta realizada en más de 60 países alrededor del mundo que investiga preferencias, hábitos de consumo de marcas y productos, lo relativo al tiempo libre, comportamiento de compra, exposición a los diferentes medios de comunicación (incluyendo el boca a boca), actitudes y motivaciones que definen cada estilo de vida). Ver estudio en <https://www.ibopeagb.com.mx/audiencias/audiencias.html>

sobre los cuerpos de las mujeres. Cuando *Polvo de Gallina Negra*, fue invitado a la televisión para transmitir en vivo su performance, en la que nombran al conductor del programa Madre por un día y lo coronan como Reina del hogar, el colectivo logra imponerse como un referente radical sobre una maternidad empoderada que pudo ser visto por millones de personas; fue un acto que subvirtió con sutil ironía los modelos asignados al género femenino, haciendo una gran síntesis a los principios del grupo mismo, que buscaba analizar la imagen de las mujeres en el arte y en los medios de comunicación con miras a transformar el mundo visual<sup>267</sup>. Por su parte, cuando las Mujeres Creando producen sus propios espacios de televisión (y radio) alternativa dan un significado cultural más permanente en la crítica al machismo de la región, creando la discusión política sobre el derecho al cuerpo propio y la vivencia de la sexualidad que no responde a la heteronormatividad. A su vez, obligan a reflexionar a la sociedad boliviana sobre las batallas políticas, sociales y culturales de sus coyunturas y, en especial, dan voz a las identidades emergentes y disidentes.

Finalmente, los ejemplos dados representan la acción de poner el cuerpo al cuestionamiento del funcionamiento de la industria cultural, el que, a través de los medios de comunicación masiva, promueve las lógicas excluyentes de subjetividades no tradicionales.

---

<sup>267</sup> Mónica Mayer: *Rosa Chillante*...Ob. Cit., p. 38.

**3. Poner el cuerpo. Repertorios simbólicos. Un espacio de autorrepresentación y resignificación.**

*“Voy a lamer tu piel de pared, con la humedad de mi pincel*

*brocha y spray*

*para que se te quite la tristeza*

*de tu cara recién lavada*

*que bota como humo los deseos*

*de recibir mi sprayada”<sup>268</sup>*

Con este verso Julieta Paredes de *Mujeres Creando* definía en parte la acción de las *grafiteadas* en La Paz. Sobre ello dijo: “Grafitear así es pues algo muy serio, es una acción donde ponemos nuestro cuerpo en la lucha histórica por transformar nuestra sociedad. No ponemos un cuerpo heroico, no un cuerpo militarizado, ponemos un cuerpo vulnerable, sensible, sensual, creativo, desarmado y no violento”<sup>269</sup>. Para Elizabeth Monasterios, las mujeres del colectivo *Mujeres Creando* “se insertan en los cuerpos sociales del conflicto sin convertirse nunca en partes de ellos, se inscriben a carcajadas en muros urbanos, politiza y poetiza al sexo, y sólo cuando ya es cuerpo propio accede a formas institucionales del diálogo como el libro, la televisión o el foro académico”<sup>270</sup>. Este es un ejemplo de localizar en el cuerpo las tensiones y rupturas de las propuestas artísticas del arte feminista. Por lo tanto, es bandera de lucha el subvertir al cuerpo dado a que es el lugar de la opresión para las mujeres. Para las artistas visuales feministas que trabajan desde el cuerpo propio, a su vez, su cuerpo es el de todas las mujeres, lo que hace de esta subversión tener un alcance en el cuerpo social.

Las prácticas del arte feminista latinoamericano, de las décadas del setenta hasta ahora, se presentan a partir de un cuerpo que encarna lo individual pero eminentemente lo hace social. El cuerpo es político y, como herramienta y medio, abre la posibilidad de

---

<sup>268</sup> Julieta Paredes: *Grafiteadas*. Ob. Cit., p. 9.

<sup>269</sup> Ibid., p. 23.

<sup>270</sup> Elizabeth Monasterios: “Los desafíos del feminismo autónomo en sociedades que arrastran pasado coloniales”, en Elizabeth Monasterios (comp.): *No pudieron con nosotras: El desafío del feminismo autónomo de mujeres Creando*. Ob. Cit., p. 156.



transgredir el discurso hegemónico-patriarcal que configura nuestras vidas a través de las mentalidades, sometiendo a su vez nuestros cuerpos, lugar donde se canalizan los repertorios simbólicos de las lógicas sociales y culturales.

La práctica de las artistas visuales feministas se centra en cómo representar la diversidad de cuerpos que somos, tenemos y hacemos, tales como cuerpos deseantes, rebeldes, violentados, con maternidades secuestradas<sup>271</sup>, entre muchos más. El fin de resignificarles desde las lógicas sociales y culturales -representaciones y repertorios simbólicos- que, a través del cuerpo, canalizan las acciones humanas es para evidenciar los tejidos de la dominación masculina en la trama de la vida, que van desde las más banales e inadvertidas hasta las que se producen en la escena pública. Por ello encontramos que estos repertorios son la mención de las cosas notables, que el patriarcado nos determina y nos hacen concisamente remitir a lo que está cargado de significados para los cuerpos sujetos de las mujeres. De ahí que las visualidades feministas se han encargado de investigar y deconstruir las relaciones estrecha del cuerpo de las mujeres con la casa, la naturaleza, la identidad racial y sexual, la violencia, la maternidad, entre muchas. A través de estos repertorios simbólicos las visualidades feministas van a conformar espacios de autorrepresentación, subversión y resignificación, por lo tanto, también de reapropiación y empoderamiento para las mujeres.

Muchas son las producciones de las artistas con las cuales se podría ejemplificar cómo se manifiestan los repertorios simbólicos. La siguiente taxonomía evidencia, de forma manifiesta, la clara discriminación de las mujeres y que las artistas feministas plasman en sus obras, especialmente en la relación *cuerpos y violencia*<sup>272</sup>. Sin embargo,

---

<sup>271</sup> En Ciudad De México, DF, a fines de abril del 2012, el Taller de Activismo y Arte Feminista, dirigido por Mónica Mayer, emprendió una serie de acciones que llamó No más maternidades secuestradas, eventos presenciales y virtuales que convocaron a muchas personas, si sumamos las asistencias a las cenas, a la gente que siguió a través de las redes sociales de internet facebook y twitter, y la que asistió a la marcha performática que se llamó La Protesta del día después que se organizó como rechazo al día de la madre, e irónicamente se realizó al día siguiente del día de la madre, como si fuera una píldora de emergencia para esta fecha tan significativa para esta nación. Esta iniciativa sobrevive activamente en la virtualidad con mas de mil miembros. Sobre esta pieza del artivismo mexicano comentaremos más adelante. Ver en <https://www.facebook.com/groups/356521264408929/>

<sup>272</sup> Recordamos que actualmente sobre esta relación se encuentra en edición el libro de la investigadora argentina residente en Costa Rica; Claudia Mandel que tendrá por título: *Estéticas del borde. Ensayos sobre arte feminista y violencia contra las mujeres en América Latina*.

comentaremos brevemente solo algunos ejemplos, porque el fin de esta tesis no es comentar todas las obras de las artistas feministas, sino dejar abierta esta iniciativa.

### 3.1 *Cuerpos-casa.*

*“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.”*

Simone de Beauvoir<sup>273</sup>

La relación *cuerpos/casa*, descansa en el profundo significado de este repertorio simbólico; casa, como lugar donde las mujeres serían los *ángeles del hogar*, o sea las sujetas de la domesticidad, las que encarnan el *servicio familiar obligatorio*; el ser ama/esclava del hogar, según los patrones culturales patriarcales. Así como se afirma en la cita que comienza este apartado, Simone de Beauvoir, desde su feminismo existencialista, asegura que “La mujer encerrada en el hogar no puede fundar por sí misma su existencia, carece de los medios necesarios para afirmarse en su singularidad, y esta singularidad por consiguiente, no le es reconocida”<sup>274</sup>. Revertir esta situación es la tarea emprendida por el arte feminista al ahondar en esta triada relacional.

La mujer como el *Ángel del hogar* es una construcción decimonónica, que como manual de cocina fraguó el rol que deberían cumplir las mujeres en las florecientes repúblicas, y constituyó una de las bases para la consolidación de los estados-naciones latinoamericanos. Es un valor patriótico para la región el hecho de que las mujeres den *hijos para la patria*. Este es un lema de todos los Estados latinoamericanos que exige a las mujeres el cumplimiento, a través del ideal mariano, de su “*rol histórico*”. Una clara comprobación de esta afirmación es que cada nación de Latinoamérica tiene una virgen católica de patrona.

---

<sup>273</sup> Simone de Beauvoir: *El segundo sexo*, Ob. Cit., vol. II, p. 298.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p., 513.

Según la investigadora Isabel Cristina Bermúdez, “La mujer empieza a ser conceptualizada como un ser moralmente superior, por eso se crea el ‘ángel del hogar’, un nuevo modelo de mujer que sin embargo sigue instalado en la tradición, puesto que esa superioridad se la da su naturaleza abnegada, su capacidad de amar, perdonar y consolar. Las nuevas repúblicas adoptan a las mujeres como ‘bandera’, ‘estandarte’ de su proyecto modernizador. Efectivamente, moralidad, virtud y deber republicanos venían a reemplazar las normas poco conseguidas de honor y castidad coloniales; el impulso al deber republicano ayudaría a restar fuerza a los lazos comunitarios e instalar nexos de mayor alcance que las identidades locales. Cimentar nuevas identidades de tipo nacional era el fin político que miraba a la mujer como la(s) constructora(s) del alma y la conciencia nacional”<sup>275</sup>. Vemos que el *Ángel del Hogar*, es otra de las constantes en la historia de las mentalidades de las mujeres que perpetúan su condición subordinada. Este ideal femenino poco a poco se fue transformando a partir de la incorporación de las mujeres al trabajo remunerado hacia la década del cuarenta. Las artistas feministas de la década del setenta fueron las primeras en *ponerles el cuerpo* a esta constante de identidad forzada para interpelarla y enfrentarla<sup>276</sup>. El ingreso de las mujeres en mayor número a la fuerza laboral contabilizable para los Estados caló hondo en este modelo de femineidad, que significó un mayor esfuerzo incondicional a la institución familiar, constituyéndose la doble jornada del servicio doméstico obligatorio.

Desde Argentina en 1972, María Luisa Bemberg dirigió el documental *El Mundo de la Mujer*, en una época en que las mujeres comenzaban a demandar independencia económica, se les exigía ser sexualmente atractivas, comenzaban a utilizar métodos anticonceptivos para poder gozar de la sexualidad al margen de lo reproductivo y reclamaban realizarse fuera del hogar a través del estudio de alguna profesión u oficio,

---

<sup>275</sup> Isabel Cristina Bermúdez: “*El ángel del hogar: una aplicación de la semántica liberal a las mujeres en el siglo XIX andino*”, Artículo tipo 2: de reflexión. Según clasificación de COLCIENCIAS. Pertenece al proyecto de investigación de la tesis doctoral: “*Proyectos de instrucción y educación para mujeres. Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. 1875 – 1920*”. Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador, publicado en <http://historiayespacio.com/rev30/pdf/Rev%2030%20-%20EL%20ANGEL%20DEL%20HOGAR.pdf>

<sup>276</sup> Se recomienza el sitio <http://mujeresenelarte.blogspot.mx/2008/06/angel-del-hogar-un-modelo-de-mujer-en.html> que a través del artículo “*El ángel del hogar: un modelo de mujer para el siglo XIX*” hace este escueto análisis especialmente dirigido a las problemáticas que tuvieron que afrontar las artistas mujeres debido a este ideal.

casi siempre relacionados con la extensión de lo doméstico, en áreas como la educación, la salud, el servicio doméstico, también de mano de obra barata para las industrias textiles, el servicio público y el comercio. Sin embargo, el salir de la casa no les liberó de las tareas domésticas, en algunos casos fueron reemplazadas en “*sus obligaciones*” por otras mujeres; las abuelas, tías, hermanas, o vecinas les ayudaron, y en otros casos tuvieron que pagar por los servicios domésticos. Este modelo de “*mujer liberada, porque trabaja fuera de casa*”, ya consolidado en la década del setenta y difundido con fuerza por los medios de comunicación, “adquirió significados diferentes entre los estratos pertenecientes a la vanguardia cultural y los que estaban más alejados de ella. Entre los sectores de vanguardia, al mandato de estudiar y trabajar -ya firmemente afianzado para mediados de los sesenta- se sumó el que imponía romper con los tabúes sexuales”<sup>277</sup>.



47. Imagen del cartel del documental de María Luisa Bemberg, 1972.

En *El Mundo de la Mujer* de María Luisa Bemberg, documenta una feria dedicada al consumo femenino donde se refuerza constantemente al hogar como un espacio también válido para esta nueva mujer moderna que con abnegación -y doble jornada laboral- también responda a las labores de su casa. “Sólo el consumo la hará más libre”,

---

<sup>277</sup> Isabella Cosse: “Los nuevos prototipos femeninos en los años '60 y '70: de la mujer doméstica a la joven liberada”, en Andrea Andújar, Karin D’Antonio Grammatico, Fernanda Gil Lozano y María Laura Rosa: *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los '70 en la Argentina*, Luxemburg, Buenos Aires, 2009, p.173-174.

pues con la adquisición de los nuevos electrodomésticos se verá apoyada su virtuosa labor y le permitiría tener más tiempo para compartir con la familia. *El Mundo de la Mujer*, primera muestra de documental feminista, no sólo ironiza mezclando con lecturas de cuentos infantiles, manuales de comportamiento para las mujeres y la voz oficial del evento; sino también registra la intervención de contrainformación al modelo de mujer que ofrece este espacio, a cargo de la Unión Feminista Argentina (UFA), de la cual Bemberg fue una de sus fundadoras.

Otra obra significativa en la relación con la casa, se presentó en Buenos Aires, en 1987 y fue la exposición transdisciplinaria. Se titulaba *Los espacios domésticos: Del sótano al desván o El ama de casa y la locura* y fue un trabajo colectivo<sup>278</sup> que las autoras denominaron como una *instalación lírica*<sup>279</sup>. El equipo de artistas estuvo integrado por Monique Altschul, Marcela Altschul, Beba Braunstein, Ofelia Fisman, Adela Iribarren, Pilar Larghi, Anna-Lisa Marjak y Tona Wilson. Una composición musical acompañó a la obra realizada por la compositora Beatriz Aragor. El trabajo se basó en *La poética del espacio* de Gastón Bachelardy en *El ama de casa y la locura*, sonetos de la poetisa Hebe Solves. El grupo de artistas organizadoras propusieron la integración de las artes, pues fue una gigantesca instalación, que a su vez, constituyó la escenografía para la obra *Doña Ñoqua* del dramaturgo Emeterio Cerro, llevada a cabo por la compañía de teatro *La Barrosa*.

Para María Laura Rosa, esta obra invitó a “reflexionar en profundidad sobre la soledad, el encierro y la locura que la asfixia de la inmanencia causa en el ama de casa, para ello se valdrá de la integración de las artes para denunciar cómo lo privado trae consecuencias en lo público”<sup>280</sup>. La obra se desplegó en los tres pisos de la *Galería del Centro Cultural San Martín*. La instalación del sótano fue realizada por Beba Braunstein y, como el lugar más oscuro de la casa, lo plagó de ensueños, miedos y cucarachas que simbolizan precisamente a las imágenes mentales, irreal fruto de la imaginación y la

---

<sup>278</sup> La exposición se realizó en la Galería de Arte del Centro Cultural San Martín, entre el 17 de septiembre al 4 de octubre de 1987, Buenos Aires.

<sup>279</sup> La música también fue central en la instalación de ahí la conceptualización de las artistas para llamarle instalación lírica, pues cada habitación de la muestra tuvo una melodía propia.

<sup>280</sup> María Laura Rosa: “*Fuera de discurso. El arte feminista de la Segunda Ola en Buenos Aires*”. Ob. Cit., p. 239.

angustia provocadas por la presencia de un peligro existente o supuesto dentro de la casa. El baño de la casa fue creación de Monique Altschul, el cual fue un immaculado sitio de papel maché. La artista nos cuenta que “en el baño el papel higiénico tenía impreso los *‘Los sonetos del ama de casa y la locura’*, los cuales al público les estaba permitido llevárselos, y cómo fue este espacio ideado para los pensamientos, el público también podía intervenir con sus mensajes. Este espacio albo de limpieza, le colgaban desde un acéptico cielo; inodoros, peines, lavados, pañales y toallas higiénicas, tampones, apósitos, trozos de algodón. Toda la gran pieza era violentada por una mancha de sangre que la enmarcaba moscas colgantes. El otro espacio fue el dormitorio que rebosaba de penes acosadores desde todos lados de la habitación, asimismo anticonceptivos en el fondo del lecho. Arriba, en el último piso de la casa estaba el lugar de la locura, emulando con los imaginarios del cine y la literatura de terror que habla de los altillos como el lugar de la casa prohibido y donde se escondía al familiar que había perdido la razón. En esta habitación se leía la *‘Moraleja del ama de casa’* de Hebe Solves que decía: ‘Yo elegí la hoguera naturalmente y he volado. Sentí que los brazos de los otros eran llamas y que yo subía y me mecían en el aire caliente. Después de lavar las tazas del café de la tarde en adelante, comencé a volar y en el cielo me encontré con el dios y con la maga’<sup>281</sup>. Los fines de semana, toda la instalación, era intervenida por la obra de teatro del Emeterio Cerro, que contaba la historia de *La Cenicienta* con su madrastra y hermanastras. Cuenta Altschul que en la obra de teatro: “quien se robaba la escena era *Doña Ñoqua*, que como visitante y dueña del espacio doméstico, representaba a la madrastra, empoderada en el papel de ser una gran *ama de casa*, interpelando a todo el público en el mantenimiento del aseo de la casa. Toda la muestra fue muy expresionista, muy fuerte y el ambiente era muy feminista porque sellaba una crítica desde la ironía y la parodia a lo femenino”<sup>282</sup>.

Es indudable la semejanza de *Los espacios domésticos: Del sótano al desván o El ama de casa y la locura* con el gran *environment Womanhouse*, obra de las estadounidenses del *Programa Feminista de Arte* de la *Universidad de California* (1972) a través de la iniciativa de las artistas y profesoras Judy Chicago, Miriam Shapiro y sus

---

<sup>281</sup> Hebe Solves: “*El ama de casa y la locura. Un paseo a través de los mitos*”, en Catálogo Mitominas I, p. 35. Citado por María Laura Rosa: “*Fuera de discurso. El arte feminista en la segunda ola en Buenos Aires*”. Ob. Cit., p. 246.

<sup>282</sup> Entrevista a Monique Altschul, Buenos Aires, 30 de septiembre, 2010.

veintiuna alumnas, que transformaron una casa de 17 habitaciones en una gran exposición de instalaciones y performances. Para María Laura Rosa, la influencia más importante que declara Monique Altschul en *El Ama de casa y la Locura* es la obra de la artista norteamericana Judy Chicago, con quien se había familiarizado durante su residencia en Estados Unidos en la segunda mitad de los sesenta. “Es a través de los trabajos de Chicago en los que la identidad y la sexualidad se representaban por medio de formas y colores como *Pasadena Lifesavers*, *Yellow n°4* de 1969-1970, que Altschul se contacta con una estética feminista crítica al patriarcado pero que, marcada por el discurso esencialista de entonces, sitúa al cuerpo en el centro de la discusión. De regreso a la Argentina, en 1971, Altschul continúa enterada sobre los proyectos de Chicago, tanto el que la lleva a reunir a un gran número de mujeres para trabajar en *The Dinner Party*, 1973-1979, como los proyectos que junto a Miriam Schapiro desarrollan en The Feminist Art Program en Fresno, CalArts, 1970-1974. (...) Gracias a amigos que viajaban y traían noticias frescas y a su suscripción a *Art Forum*, Monique Altschul supo de la *Womanhouse*, aquella gigantesca instalación que un grupo de artistas del programa de Fresno realizaron en 1972, tomando como uno de sus inspiradores el libro de Betty Friedman *La mística de lafeminidad*, publicado en 1963. La crudeza y el drama del ama de casa enjaulada y asfixiada por la sacrificada vida hogareña es un eje que vincula al *Ama de casa y la locura* de Altschul con la *Womanhouse* de Chicago, Schapiro y su grupo”<sup>283</sup>.



48 y 49. Portada del díptico de la invitación de la muestra y detalle de la instalación.

<sup>283</sup> María Laura Rosa: “Fuera del discurso. ...”. Ob. Cit., p. 316 y 317.

En la década del noventa en Colombia, la artista María Teresa Hincapié, gana el primer premio del XXIII Salón Nacional de Artistas de Bogotá, (reconocimiento que no estuvo ausente de polémica por provenir del teatro y por ser una pieza de arte no objetual) con la performance *Una cosa es una cosa*, en la cual la artista: “colocaba cajas de cartón y bolsas sobre el suelo de un espacio central del primer piso del pabellón F de Corferias. Abría estos empaques y de allí sacaba cosas y las disponía azarosamente a un lado suyo: faldas, blusas, pantalones, bolsos, zapatos, ollas, cubiertos, platos, vasos, posillos, frascos, recipientes plásticos, servilletas, cosméticos, bolsas plásticas y de papel donde guardaba más cosas: lápices, velas, semillas, alimentos de grano empacados, frutas y verduras, accesorios de belleza, de limpieza, de cocina, de oficina. Las personas que entraban al lugar tomaban un puesto, sentadas o paradas, alrededor del espacio que ocupaba Hincapié y sus cosas; algunas pasaban fugazmente y otras permanecieron durante largo rato mientras las acciones tenían lugar. María Teresa tomaba algún objeto y agachándose, lo ubicaba de nuevo sobre el suelo a unos cuantos pasos de donde se encontraba su inicial montón de cosas. Volvía a tomar otro objeto, lo ubicaba al lado del primero, sucesivamente repetía la acción; tomaba una bolsa y vaciaba su contenido siguiendo la hilera recta que había comenzado, también colocaba la bolsa, una olla, la tapa de la olla, algunos fósforos, la caja de los fósforos. En cierto punto, quebraba la cadena de objetos en ángulo recto y completaba otra fila perpendicular; volvía a girar, sucesivamente repetía la acción y, en cierto momento, comenzaba a evidenciarse la forma de greca —la versión rectangular de un espiral— que iba conformándose desde afuera hacia adentro. Transcurrían cerca de ocho horas sin interrupciones en las que María Teresa Hincapié realizaba la greca una y otra vez ordenando los objetos según taxonomías aleatorias. Con cada uno de ellos repitió consecutivamente los mismos gestos: los desempacó, los separó, los seleccionaba del montón, los tomaba del suelo, los reconocía en sus manos, los disponía al lado de otro en la fila que conformaba el espiral hasta haberlos utilizado todos. Luego los reordenaba, los volvía a agrupar igual o distintamente, los volvía a empacar en las mismas o diferentes bolsas, los juntaba de nuevo según su tamaño, su color, su función, su lugar, finalmente regresaban a las cajas



para volver a ser parte de una nueva greca. Comenzando cada espiral, limitaba su tamaño según la longitud de la primera línea de objetos. A partir de esta línea enmarcaba el espacio en el cual iba a realizar sus acciones. La siguiente línea que hiciera perpendicular debía ser del mismo tamaño, la siguiente también, luego comenzaba a cerrar la greca hasta terminar con los objetos que tuviera a su disposición.

En este espacio se movía ella y determinaba ritmos -lentos, precisos, resueltos, veloces, razonados o serenos- que definían la forma de percibir el tiempo de las acciones; tomaba cada cosa en sus manos, se agachaba, se sentaba en cuclillas, caminaba, se detenía, volvía a agacharse, ubicaba el objeto, lo alineaba, si era una prenda de vestir la extendía, si era un papel lo planchaba con su mano, si eran alfileres los enterraba en la alfombra, si eran lápices labiales los paraba verticalmente, si eran velas ubicaba los pabilos hacia la misma dirección, también cuidaba de la posición del cepillo de dientes, la cebolla larga, los clavos, las zanahorias y los cuchillos. El público -sentado o parado- rodeaba este espacio y veía las acciones, veía los objetos, veía el montón de objetos y la greca cerrarse. Los objetos determinaban las acciones, las acciones afectaban los objetos, los objetos conformaban la forma (el montón, el espiral), las acciones determinaban la forma, la forma resignificaba a los objetos y también determinaba las acciones que, a su vez, también resignificaba a los objetos; los gestos de la artista, las cosas que utilizaba, la forma que construía eran completamente dependientes entre sí. El cuerpo, la materia y la forma generaban una imagen subordinada al tiempo que transcurría y al espacio asignado. La imagen propuesta por Hincapié comenzaba y terminaba en un lapso de tiempo y un espacio determinado; quedan las cosas en sus cajas, queda María Teresa Hincapié descalza y vestida con pantalón liviano y camiseta. De este trabajo también quedan referencias, lecturas, referentes, contextos e interpretaciones que determinan la complejidad histórica, formal y conceptual de *Una cosa es una cosa*<sup>284</sup>. María Elena Ramos, jurada del Salón Nacional de 1990, que premió la obra, señaló sobre la performance *Una cosa es una cosa*, que para ella había sido como “asistir al proceso de expresar lo que pasa dentro: dentro de la casa, dentro del espíritu, dentro del cerebro de la mujer que organiza. La interioridad se da vueltas, hace ángulos para tejer un círculo

---

<sup>284</sup> Esta descripción parte de la bibliohemerografía recopilada y de la observación del documental sobre el XXXIII Salón Nacional de Artistas realizado por Colcultura, Colombia, 1990.

donde sucede casi igual cada día. La monotonía del pensar cíclico. La casa se convierte en el laberinto”<sup>285</sup>. Nuestra visión de la performance de María Teresa Hincapié es la literalidad de la descripción que nos ofrece Simone de Beauvoir al comienzo de este punto. Es el suplicio de Sísifo que encarnan las dueñas de casa; día tras día, al mantener y reproducir el orden, esa perpetuación del presente eterno, como un acto sicomágico que todo cambia pero vuelve a su orden y vuelve a cambiar y se renueva cada día con el trabajo invisible de las mujeres. Una mecánica doméstica esquizofrénica que hace suya la “ama de casa” cotidianamente.



---

<sup>285</sup> María Elena Ramos: *María Teresa Hincapié: una cosa es una cosa*. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1990.

50 y 51. María Teresa Hincapié, performance *Una cosa es una cosa*, Bogotá, 1990.

En Argentina, tres décadas más tarde, del hito liderado por María Luisa Bemberg, la colectiva *Mujeres Públicas* graficaron la relación *cuerpos-mujeres-casa*, con la misma ardua ironía y sarcasmo que sus compatriotas antecesoras. Su producción literalmente empapeló las calles de Buenos Aires en el 2005. Como *denuncia-consigna* crearon el afiche que dice “*Explotación: Utilización del tiempo y el trabajo de las mujeres en beneficio de otro*” y representa con *naif* dibujos, tareas domésticas, describiéndolas con frases de canciones infantiles y dichos populares. La colectiva *Mujeres Públicas* señala que con este afiche “intentan hablar acerca de las tareas invisibles que las mujeres realizamos en nuestras casas y que cuentan con escaso o ningún reconocimiento, por no hablar de remuneración económica. Para ello apelamos a una serie de dichos populares y fragmentos de canciones que evidencian de qué manera estas "ocupaciones femeninas" se ven promovidas e inducidas desde las profundidades de nuestra cultura popular”<sup>286</sup>.

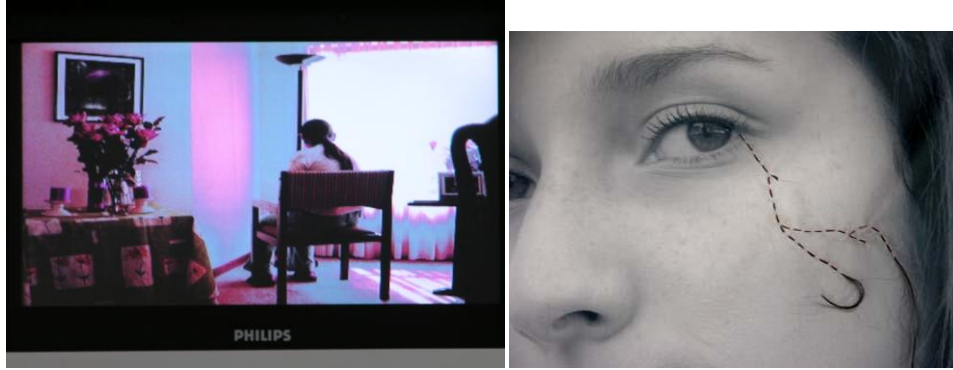
---

<sup>286</sup> Ver en <http://www.mujerespublicas.com.ar/>



## 52. Antiafiche de *Mujeres Públicas*.

La artista de Cochabamba, Bolivia, Alejandra Dorado, ha encarnado esta tríada de *cuerpos-mujeres-casa* en varias obras, por ejemplo, en el video *Castigadores domésticos moderados* (2007). Allí relata desde las esquinas claustrofóbicas de la casa, la presentación de varias mujeres de espaldas a la cámara que, bajo una sola voz, tienen en sus cuerpos vivencias cargadas de violencia y abandono. El relato es casi una oda a la resignación casi religiosa que narra una mujer con voz calma. Los cuerpos de las mujeres desaparecen y aparecen en una intensa luz inmaculada que les da la gracia sacrificial de sus rincones, de sus refugios. La luz también se vuelve rosa como las historias de desventuras que la narradora hace desde la cárcel, donde se encuentra por matar a su último conviviente.



53 y 54. Alejandra Dorado, imagen del video y detalle de fotografía digital que componía la instalación *Castigadores domésticos moderados*, exposición de video e instalación en *Martadero, Vivero de las Artes*, Cochabamba, Bolivia. 2007.

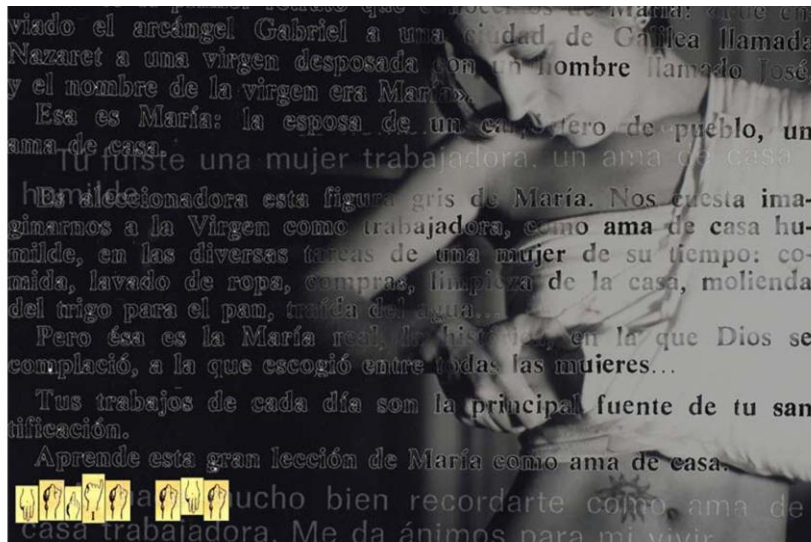
Desde otra vertiente de esta construcción llamada *ángeles del hogar*, están las trabajadoras domésticas, las remuneradas por esta tarea, que sin duda trabajan dos jornadas en el mismo oficio, o sea, en sus propias casas y en las casa de sus patronas. Históricamente han sido casi siempre mujeres del campo, indígenas o inmigrantes que viajan a las capitales a prestar este servicio. La discriminación por clase, raza/etnia y género a este grupo de trabajadoras tiene una capítulo reservado en la historia del abuso patronal de todo el mundo. La discriminación social hacia las trabajadoras domésticas, la desvalorización de las actividades que realizan, las situaciones adversas que tienen que enfrentar en su trabajo, las dificultades que tiene para organizarse y luchar por sus derechos y denunciar la discriminación y los bajos salarios, son muchos de los problemas que deben de enfrentar estas trabajadoras<sup>287</sup>. Para ponerle el cuerpo a esa realidad, Alejandra Dorado con el video *Sin Título* (2007), como políglota del discurso feminista anticolonial con utensilios/armas de cocina en mano, recorre la casa diciendo "yo nunca tendré a tu hijo" en ruso, italiano, croata y alemán. En este video la artista materializa visualmente la frase de indignación ante la incomprensión que se puede resumir y deducir en la pregunta: ¿en qué idioma quieres que te lo diga? A su vez, recoge la representación que nos han entregado las telenovelas en las cuales las empleadas

---

<sup>287</sup> Mary Goldsmith: "De sirvientas a trabajadoras. La cara cambiante del servicio doméstico en la Ciudad de México", ver en <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/desirv487.pdf>

domésticas son abusadas por el patrón (rico, blanco, extranjero) o se enamoran y se embarazan de ellos. La artista se opone, resiste y se niega a tener este hijo/a producto del abuso, con ello empodera a la sujeto/objeto del poder del amo de la casa, le da voz y acción que nunca hemos visto en las caracterizaciones de las trabajadoras del hogar de las teleseries.

Alejandra Dorado en el collage digital *“El secreto de María”* del 2003, se autorrepresenta estampada en el verso de un libro de catequesis sobre las virtudes de la Virgen María. En una de las frases que la atraviesa, dice: *“Tu fuiste una mujer trabajadora, un ama de casa (...) Nos cuesta imaginarnos a la Virgen como trabajadora, como una ama de casa humilde, en las diversas tareas de una mujer de su tiempo; comida, lavado de ropa, compras, limpieza de casa, molienda del trigo ara el pan, traída del agua. Pero ésa es la María real, la histórica, en la que Dios se complació, a la que escogió entre todas las mujeres. Tus trabajos de cada día son la principal fuente de tu santificación. Aprende la lección de María como ama de casa”*. Este texto evidencia, una vez más, al marianismo como una de las bases de la historia de la educación de las mujeres en Latinoamérica. Al parecer, por lo que nos dice este texto pareciera que el tiempo no existiera en constantes como estas en la historia de las mujeres. Hoy en general sólo las mujeres urbanas se han liberado de moler el trigo y hacer el pan, y de no ir por el agua, pero han sumado un sinfín de otras tareas más de esas pseudas obligaciones con la casa y por ende por la familia. *“María ama (de casa)”* dice el collage en lenguaje para sordomudos (en la esquina inferior izquierda) es el secreto a voces que esconde el marianismo como marca irónica que invita a subvertir la incondicionalidad sorda, ciega y muda de ese amor, con raíz de amo, que le impide cuestionar la explotación familiar.



55. Alejandra Dorado, *El secreto de María*, Cochabamba, 2003.

Con todo, la tríada *cuerpos-mujeres-casa* en la producción de las artistas visuales feministas nos habla de las historias del trabajo invisible de las mujeres en la reproducción de cada día al servicio del trabajo del hombre, la fuerza mal contabilizable como activa de la sociedad. También la veneración de la casa nos dice mucho sobre el consumo obsesivo de las mujeres inculcado por el mercado para que puedan cumplir todas las *obligaciones del servicio doméstico obligatorio femenino*, además de albergar innumerables historias de violencia que se cobijan entre las cuatro paredes del *hogar de donde serían los ángeles, pero sin alas*.

### 3.2 Cuerpos-naturaleza.

*“Si la mujer es naturaleza, su historia es la historia de su cuerpo, pero de un cuerpo del cual, no es dueña porque sólo existe como objetos para otros, o en función de otros, y en torno al cual se centra una vida que es la historia de una expropiación”*

*Franca Basaglia*<sup>288</sup>

Uno de los principales mecanismos del patriarcado siempre ha sido la naturalización de la mujer, por ello, el feminismo buscó en ese esencialismo castrador uno más positivo. Hacia finales de los setenta y ya plenamente en los ochenta, algunas corrientes del feminismo radical como el ecofeminismo reinventan la antigua identificación patriarcal de *mujeres-cuerpos-naturaleza* tanto en el ámbito de lo sagrado, recogida de la relación que tienen los pueblos originarios, como en lo político, en cuanto a la recuperación de las tierras indígenas y sus cosmovisiones. Con ello, el feminismo resignifican esa naturaleza que para los pensadores tradicionales sirvió para afirmar la inferioridad de la mujer. Estas feministas radicales afirman que la cultura masculina, obsesionada por el poder, es la responsable de las guerras, el envenenamiento de la tierra, el agua y el aire. Para esta vertiente del feminismo, las mujeres serían más próxima a la naturaleza, porque nos controla en nuestro ciclos corporales como esperanza en la conservación y renovación de la vida.

En América Latina, especialmente en aquellos países influenciados por la *Teología de la Liberación*, se cuentan con la elaboración de un pensamiento que le podríamos llamar teológico ecofeminista, gracias a los aportes de la teóloga brasileña Ivonne Guevara<sup>289</sup>, que sostiene que hoy en día la justicia social implica *ecojusticia*.

---

<sup>288</sup> Franca Basaglia: *Mujer, locura y sociedad*. Universidad Autónoma de Puebla, México, 1983, p. 35.

<sup>289</sup> Ivonne Guevara y Vandana Shiva: *Ecofeminismo*. Zed Books, Londres, 1993. Ivonne Guevara: *Las mujeres indígenas y el patriarcado: conflictos y dilemas de los estudiantes y mujeres que trabajan*. Ed. Concept, Nueva Delhi, 1980. De la misma autora: *Los fabricantes de encaje: las amas de casa indias Narsapur producir para el mercado mundial*. Zed Books, Londres, 1982. *El patriarcado y la acumulación a escala mundial: las mujeres en la división internacional del trabajo*. Londres Zed Books, 1999. Ivonne Guevara y Verónica Bennholdt-Thomsen: *La Perspectiva de Subsistencia: Más allá de la economía globalizada*. Zed Books, Londres, 2000. Ivonne Guevara y Sinith Sittirak: *Las Hijas de Desarrollo: Mujeres en un entorno cambiante*. Zed Books, Londres, 1998. Su última publicación es *El pueblo y el mundo: Mi vida, nuestro tiempo*. Spinifex Press, North Melbourne, 2011.



Asimismo María Mais<sup>290</sup> nos habla de un ecofeminismo latinoamericano que se caracteriza por su interés en las mujeres pobres y su defensa de los indígenas, víctimas de la destrucción de la naturaleza. La estudiosa del ecofeminismo Alicia Puleo señala que esta vertiente “llama a abandonar la imagen patriarcal de Dios como dominador y el dualismo de la antropología cristiana tradicional (cuerpo/espíritu). La trascendencia ya no estará basada en el desprecio de la materia, sino que se definirá como inmersión en el misterio de la vida, pertenencia a un todo que nos trasciende. Será concebida como ‘experiencia de la belleza, de la grandiosidad de la naturaleza, de sus relaciones y de su interdependencia’. En esta teología latinoamericana, el ecofeminismo es una postura política crítica de la dominación, una lucha antisexista, antirracista, antielitista y anti-antropocéntrica”<sup>291</sup>.

La revaloración y resignificación de la visión ritualística que mantienen los pueblos originarios sobre el vínculo de las mujeres con la tierra y/o naturaleza, reconociéndola como *madre tierra*, por ejemplo, la *Pachamama* andina que es la

---

<sup>290</sup> Vandana Shiva y María Mies: *La praxis del ecofeminismo- Biotecnología, consumo, reproducción*. Icaria Editorial. Colección Antrazyt, nº 128, Barcelona, 1998.

<sup>291</sup> Ver en [http://www.nodo50.org/mujeresred/ecologia-a\\_puleo-feminismo\\_y\\_ecologia.html](http://www.nodo50.org/mujeresred/ecologia-a_puleo-feminismo_y_ecologia.html) El ecofeminismo espiritualista tienen voz autorizada en la física nuclear y filósofa de la India, Vandana Shiva, que desde el activismo ecológico y feminista setentero funda una reflexión crítica dentro de los estudios culturales abocados al tercer mundo. Su crítica afirma que el desarrollo técnico occidental ha colonizado el mundo entero, bajo la lógica ilógica que llama con el nombre de desarrollo, lo que sería en realidad un concepto errado un proceso de mal desarrollo, fuente de violencia contra las mujeres y la naturaleza y que tiene sus raíces en los postulados patriarcales de homogeneidad, dominación y centralización que constituyen el fundamento de los modelos de pensamiento y estrategias de desarrollo dominantes. Ver en *La biotecnología y sus consecuencias en el Tercer Mundo: documentos informativos*. Instituto del Tercer Mundo, 1991. Desde la década del setenta Vandana Shiva milita en la colectiva de mujeres rurales llamada Chipko, (nombre que recibe el principio femenino de la Naturaleza en la cosmología de la India) quienes consiguieron detener la deforestación total del Himalaya turnándose en la vigilancia de la zona y atándose a los árboles cuando iban a talarlos. Enfrentándose a sus maridos, dispuestos a vender los bosques comunales, las mujeres Chipko adquirieron conciencia feminista y posteriormente continuaron luchando contra la violencia doméstica y por la participación política. El movimiento, aún está activo y ha ido ampliando su campo de acción de la defensa de los bosques, a los ríos, y a la crítica a los productos y las semillas transgénicas. Otros de sus libros son: *Abrazar la vida: mujer, ecología y desarrollo*. Editorial Horas y Horas, 1995. *La praxis del ecofeminismo: biotecnología, consumo y reproducción*. Editorial Icaria, 1998. *Biopiratería: el saqueo de la naturaleza y del conocimiento*. Editorial Icaria, 2001. *Cosecha robada: el secuestro del suministro mundial de alimentos*. Ediciones Paidós, 2003. *Las guerras del agua: privatización, contaminación y lucro*. Siglo XXI Editores, 2004. *India dividida. Asedio a la diversidad y a la democracia*. Editorial Popular, 2005. *Manifiesto para una democracia de la tierra: justicia, sostenibilidad y paz*. Ediciones Paidós, 2006. *Las nuevas guerras de la globalización. Semillas, agua y formas de vida*. Editorial Popular, 2007, *Monocultivos de la mente*. Editorial Fineo, 2008. Más información sobre el ecofeminismo se puede encontrar en A. Puleo, C. Segura y M.L. Cavana (coord.): *Mujeres y ecología: historia, pensamiento y sociedad*. Ed. Laya, Madrid, 2005, y en Alicia Puleo: "Ecofeminismo: hacia una redefinición filosófico-política de "Naturaleza" y "ser humano", en Cèlia Amorós: *Feminismo y Filosofía*. Ed. Síntesis, Madrid., 2000.

representación de la tierra como matriz femenina que da vida y contiene a la vida. Muchas sociedades originarias o transplantadas a Latinoamérica basaron sus sociedades en equilibrio con su entorno y se caracterizaron por llevar una vida más igualitaria.

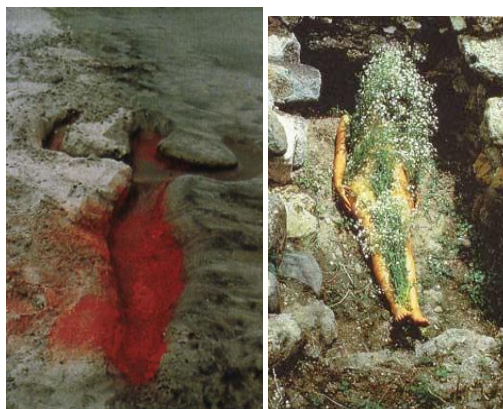
Desde el perfilamiento teórico de este feminismo, las artistas visuales han resignificado la tríada *cuerpo-mujeres-naturaleza*, por ejemplo, la cubana Ana Mendieta<sup>292</sup>. Entre sus obras más señeras se encuentra la serie *Siluetas*, que se componía de la figuración de su cuerpo principalmente elaborado directamente sobre el paisaje y que evocaban los lazos de unión entre ella y la naturaleza. La artista pretendía restaurar los vínculos que nos unen al universo, recuperando con ello creencias primitivas panteístas y de renovación con la incorporación de elementos de la naturaleza y ritos sacrificiales asociados a la santería, con sangre, agua, tierra y fuego. Con el juego de la presencia y la ausencia de su propio cuerpo materializa *Siluetas*.

---

<sup>292</sup> Sus intervenciones se inscriben en un período de ascenso de combatividad política e ideológica en los Estados Unidos, de lucha feminista y emergencia de géneros artísticos contestatarios y transgresores. En ese contexto, Ana Mendieta construye sus posturas e intervenciones artísticas de cara a su historia de personal, marcada desde niña cuando -a punto de cumplir los trece años- junto con su hermana Raquel y otros niños y niñas, integraron la paradójica Operación Peter Pan. Este envío fue un plan católico anticomunista para salvar niños/as cubanos/as del mito de ser enviados/as por la fuerza a la URSS, constituyó el mayor éxodo de niños/as en el hemisferio occidental, durante el siglo XX. Del 16 de diciembre de 1960 al 22 de octubre de 1962, 14.048 niños y niñas se trasladaron a los Estados Unidos. Sus edades fluctuaban entre 6 y 18 años; la mayoría viajó sin compañía adulta y sin dinero, a lo sumo, con una identificación colgada al cuello. Al principio, los recibieron en albergues para refugiadas/os, más tarde pasaron a orfanatos, hogares adoptivos o de particulares que recibían remuneración del Estado a cambio de asumir sus cuidados. El Plan Peter Pan permitió que la artista fuese transterrada de la isla con el consentimiento familiar. A partir de ahí, inicia su peregrinaje de un campo de refugiados en Miami a un orfanato a cargo de monjas que la sometieron a maltratos físicos, para continuar por sucesivos hogares adoptivos. En los Estados Unidos, Mendieta experimentó la vida cotidiana como ciudadana de segunda clase con la consiguiente opresión cultural. Ana Mendieta llegó a los Estados Unidos en 1961. Ver más sobre esta artista en Esther Cimet: *“Las cuatro muertes de Ana Mendieta: paradojas del performance”*, en la revista electrónica Panoramas, en sitio [www.panoramas.org.mx](http://www.panoramas.org.mx). Este artículo comenta una retrospectiva de su obra que se realizó en el Museo Rufino Tamayo de Ciudad de México, entre abril y junio del 2005. También en Ver a Rosina Cazali: *“Ana Mendieta. De vuelta a la tierra”*, en María Elvira Iriarte y Eliana Ortega: *Espejos que dejan ver...Ob. Cit.*, p. 232 y 233. Además en María Ruido: *Ana Mendieta*. Ed. Nerea, Colección Arte Hoy, España, 2002.



56. Ana Mendieta. De su serie *Siluetas*, *Silueta con cohetes*, 1976.



57 y 58. Ana Mendieta. De su serie *Siluetas*. *Figure y Barried*, 1973-1977.

Muchas de las acciones de Ana Mendieta ocurrieron en lugares apartados y lejos del público. Sus intervenciones materiales desaparecieron, al ser reapropiadas por el paisaje. Por ejemplo, para *Silueta de Yemayá* (1975), Mendieta construyó una balsa de madera sobre la que dejó perceptible sus contornos dibujados con flores blancas. Al flotar corriente abajo, la balsa fue quedando atrapada en los remolinos hasta fundirse lentamente en el agua. Durante seis minutos de duración, la propia Mendieta se encargó de documentar el evento con una cámara. Asimismo, filmó con una cámara súper-8, también fija, otra serie de acciones (1975) sobre el paisaje, de las cuales fue protagonista: *Corazón de roca con sangre*, *Génesis enterrado en lodo*, *Silueta sangrienta* y *Alma silueta en fuego*. El corto de la última serie documenta la quema y total destrucción de una silueta conformada por una sábana blanca que en un trabajo anterior le había servido como sudario; sólo queda la forma oscurecida y chamuscada en las cenizas ardientes

dentro del hueco que había formado con su propio cuerpo. De *Alma silueta en fuego*, fue decisión de Mendieta exhibir sólo una fotografía a la que tituló *Silueta de cenizas*, correspondiente al mencionado hueco. Las *Siluetas* son el testimonio de una liturgia místico-artística, que en ocasiones alude directamente -en los títulos, en el empleo de ciertas técnicas o en algunos detalles- a ritos afrocubanos. Mendieta reflejaba en la noción de la identidad, el valor de las raíces y la idea de la tierra como matriz. Reinterpretaba mitos ancestrales como los de la madre-tierra de los taínos (y los de otras diosas). Indagó sobre cuestiones de orígenes como la idea de que los mismos taínos creían que los primeros humanos surgieron de una cueva. Mendieta representaba las cuevas como espacios de nacimiento, como un mensaje universal del deseo del ser humano de volver a sus raíces y a la madre-tierra, al útero místico<sup>293</sup>.

Abriendo el siglo XXI, la artista mexicana Elizabeth Ross como mestiza busca en sus raíces indígenas las bases para definir su práctica performática a la que denomina axión ritual, porque dice: “están basado en ritos prehispánicos recreados por mí, porque ¿quiénes somos las y los mexicanas/os? somos maíz, la lucha del maíz es algo muy presente también en esas acciones rituales, la lengua, y pues volvemos a la madre tierra, lo femenino del mundo y del universo que es lo que somos también, entonces, basada en cosas tan simples como la tierra, como el maíz, como la creación, básicamente femenina, pues es diosa, no dios, etc. todo esto se conforma en las acciones rituales y en las ofrendas al mundo”<sup>294</sup>.

---

<sup>293</sup> Collette Chattopadhyay: “*Ana Mendieta’s Sphere of Influence*”, *Sculpture* (June, 18:5, 1999), p., 34-41. Collette Chattopadhyay reitera que en los diseños en cuevas, Mendieta parodia el concepto de la modernidad (según la vanguardia europea) de lo “primitivo” para examinar el acercamiento del mundo artístico de Occidente hacia el arte de otras culturas, p. 36-37, citado por Linda S. Howe: “*Ana Mendieta: el arte y la vida efímera; la imagen permanente*”, en la revista electrónica cubana; *Arte América*.

<sup>294</sup> Entrevista a Elizabeth Ross, vía correo electrónico, Bagnols-sur-Cèze, Francia-Ciudad de México, jueves 3 de febrero 2011.



59. Elizabeth Ross, *El Espiral*. De Axiones rituales; *Siembra*. Morelia, 2005.

La artista dice copiar y pegar lo dicho por la artista chilena Marcela Rosen sobre este término: “*Axión proveniente de axis, eje. Si el rito es el centro, el eje de la cultura, y si creamos nuevos ritos a través del arte, axionamos a favor de la conciencia. Es sencillo. Una axión ritual es revolucionaria y evolucionaria porque toca suavemente lo sagrado y lleva inherente la acción*, la ritualidad ha sido hilo conductor en mi trabajo desde el inicio. Los ritos antiguos y paganos que han permeado la temporalidad tanto como los ritos recreados y cotidianos”<sup>295</sup>. Para Elizabeth Ross su trabajo está en relación con la tierra y se alimenta de dos fuentes: “la incursión en la transformación de la materia a través de la cerámica, y del rito como una manera de reestructurar la relación con el mundo natural. La cerámica, me permite entender la interdependencia entre los elementos (tierra-agua-aire-fuego) con el ser y el hacer en el proceso de creación y el otro; el rito, me ha llevado a investigar mitos ancestrales, propiciatorios de un diálogo íntimo con la Tierra y sus fenómenos y traducirlos a mi lenguaje”<sup>296</sup>. El *Land Art* o Arte de la Tierra es, para la artista una manera de ritualizar con la Tierra y la reconoce como Madre. Ross señala que “pareciera que la Tierra es el territorio natural de la mujer. Lo es, por supuesto. Como es la vida toda. Como es y ha sido siempre el mantenimiento de ella. Y su cuerpo el mismo. El de la Tierra, el de la mujer. *Como es en ella es en mí*. Y al tocarla con suavidad, al trazar sobre sus pieles los dibujos de nuestro subconsciente, realizamos

---

<sup>295</sup> Idem. Ver más sobre esta artista en <http://www.elizabethrossmx.com/obra/landarte.htm>

<sup>296</sup> Consulta a Elizabeth Ross vía correo electrónico entre Madrid y Ciudad de México, 1 julio 2012.

un rito, público o íntimo, majestuoso o discreto. Efímero más profundo”<sup>297</sup>. De su pieza *Espiral* menciona que “El espiral es un reflejo de sí mismo. *Como es arriba es abajo*. Nacimiento y muerte y renacimiento. Movimiento galáctico que se repite en las partículas que amasan nuestras manos, en la furia de los vientos y las aguas, en las hélices genéticas. Todo vuelve pero nunca es igual. Espiral de tierra para la Tierra y l@s hij@s de la Tierra. *Reclaiming the Ground*, reclamando el suelo, mi último proyecto ‘Terrenal’, trata de echar raíces, de limpiar territorios usurpados, de servir de punto magnético con el fin de sanarme y sanar ese trozo de tierra en el que mi cuerpo se posa y se ofrece a ella. Mirar la Tierra y sus fenómenos. Saberla herida. Saberse mujer que sabe todavía algunos secretos”<sup>298</sup>.



---

<sup>297</sup> idem.

<sup>298</sup> idem.



60, 61 y 62. Elizabeth Ross, de la instalación y axión llamada *Notlallo*. La artista señala que: “Notlallo surge de una cosmovisión femenina de la creación tanto de la humanidad como de lo que le da el sustento: el maíz. Basada en los mitos prehispánicos y en los particulares, pergeñados a través de los años de búsquedas y encuentros, Notlallo, en nahuatl significa a la vez mi tierra, mi cuerpo”<sup>299</sup>.

Volviendo con las citadas *Mujeres Creando*, y para cerrar este punto y abrir el siguiente, realizaron una reflexión muy importante para el feminismo, que nos habla de que la lucha por la tierra está más que ligada con la lucha por el cuerpo propio y el cuerpo social, pues la reconocen como una ecuación inevitable, dado el carácter fundacional de la sociedad latinoamericana, y más aún en su relación con el cuerpo de las mujeres y la tierra, que son una sola. Por lo tanto, sería una lucha que va hermanada *per se*. María Galindo se preguntó afirmando: “¿Será imperdonable que una india hable de recuperar su cuerpo con la misma pasión que habla de recuperar su tierra?”<sup>300</sup>.

---

<sup>299</sup> Esta muestra fue realizada en Museo Michoacano, 1998 y en San Antonio/Indiana University Kokomo, 2002. Ver sobre este texto y obra en <http://elizabethrossmx.com/expos/notlallo/notlalloindex.htm>

<sup>300</sup> María Galindo: “*Indias, putas y lesbianas juntas y revueltas y hermanadas...*”. Ob. Cit., en Elizabeth Monasterios (Editora): *No pudieron con nosotras: El Desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando*. Ob. Cit., p. 56.

### 3.3 Cuerpos-raza/clase.

*“Indias, putas y lesbianas  
juntas revueltas y hermanadas”  
María Galindo<sup>301</sup>*

Una de las características de la identidad cultural latinoamericana es la relación estrecha existente que hay en el vínculo de la raza y la clase. Si a este maridaje sumamos el género, tenemos un tejido de discriminaciones que son la cara de la feminización de la pobreza en toda la región, y en todo el tercer mundo, que cuenta con cifras alarmantes y en crecimiento<sup>302</sup>.

Para Beatriz Preciado este fenómeno se podría explicar en parte como “la sexualización de la raza y la racialización del sexo en tanto dos movimientos constitutivos de la modernidad sexi-colonial”<sup>303</sup>, que predominaría en las sociedades postcoloniales, en donde las sexo asignadas mujeres encarnarían la raza y, a su vez, esa raza las determinaría en una posición en el eslabón más bajo de la cadena de opresión.

Para visibilizar y ponerle el cuerpo a la desobediencia civil a los gobiernos, a las convenciones sociales y culturales, nacieron *Mujeres Creando*, precisamente en el ardor del movimiento de los 500 años de resistencia colonial en 1992, bajo el nombre de *Comunidad Creando*. Desde esa fecha hasta hoy, con poéticas-estéticas de la insolencia y la transgresión, visten La Paz. *Mujeres Creando*, colectiva anarcofeminista, tiene una propuesta de un feminismo no racista, desbordante de creatividad que poéticamente lo cuestiona todo.

---

<sup>301</sup> Ibid., p. 27-60.

<sup>302</sup> En el capitalismo la pobreza tiene nombre y rostro de mujer. La mujeres y las niñas constituyen el 70% de la población más pobre del mundo, representan dos tercios de la personas analfabetas y por su condición de género tiene limitado el acceso ala educación, a la salud y otras necesidades sociales básicas. Ver un interesante estudio en [http://n340.org/txt\\_n340/downloads/38b\\_mujeres\\_pobreza.pdf](http://n340.org/txt_n340/downloads/38b_mujeres_pobreza.pdf)

<sup>303</sup> Ver en la “Entrevista a Beatriz Preciado” por Jesús Carrillo. [http://www.dooos.org/articulos/entrevistas/beatriz\\_preciado.htm](http://www.dooos.org/articulos/entrevistas/beatriz_preciado.htm)





63. *Mujeres Creando, La Ekeka*, alasitas ganadora del concurso 2012.

A principios del 2012, *Mujeres Creando* dieron a conocer una última versión de su concurso en torno a la imagen de la Ekeka, como una subversión de las tradiciones bolivianas. Iniciativa creativa de la colectiva que busca cada año resignificar con una nueva representación en femenino del Ekeko, deidad aymara que habla de la abundancia y siempre es representado en la figura de un hombre indígena que carga un gran bulto. La nueva estatuilla fue presentada en un stand de la Feria de *Alasitas* que se realizó en La Paz<sup>304</sup>. La escultura de yeso ganadora se llamó *La Ekeka abandona al Ekeko gordo, borracho y machista*<sup>305</sup>. *La Ekeka 2012* avanza hacia la libertad erguida y sonriente dejando atrás al *Ekeko* gordo que yace tirado en el suelo inconsciente de ebrio. Ella lleva de una mano la abundancia que ha creado, pues es ella, la mujer indígena la que *lleva* la casa acuestas, la que va al mercado, y alimenta los cuerpos y el espíritu del hogar con alegría y música. De la otra mano lleva una maleta que tiene inscrito “sueños, esperanzas,

---

<sup>304</sup> En Bolivia las alasitas son pequeñas estatuillas que poseen un lugar especial en la casa y cargan con un sentido ritual. A las alasitas se les hacen ofrendas y ellas conceden estabilidad, abundancia entre otros favores.

<sup>305</sup> La piezas fueron materializadas por la joven estudiante de diseño Danitza Luna. Ver reportaje en periódico electrónico Página Siete.bo del 20 de enero de 2012, La Paz, Bolivia.

rebeldías, alegrías”. En el pecho, como insignia, dice: *La Ekeka siempre fui yo*. Al recuperar la imaginaria indígena no se subvierte solo la cultura popular de su país, sino que se inscribe en ella otra visualidad, por lo tanto, un nuevo significante para una deidad tan popular en los Andes.

La artista mexicana, Laura García, en el 2007 en Ciudad de México comienza su proyecto *Doméstica en la mira*, en el que interpela el vínculo con la casa y lo doméstico, y sus prolongaciones. Sin embargo, debido a la relevancia que obtuvo en el proceso mismo del desarrollo de la propuesta, la relación *cuerpos-mujeres-raza/sexo*, cobró sentido en su proyecto y tomó otro rumbo, lo que determinó el tipo de intervención social que incluía la obra. El proyecto partió trabajando desde la fotografía digital con mujeres trabajadoras de hogar, amas de casa y empleadas domésticas, en general, de procedencia indígena. A partir del taller de fotografía digital se buscaba, según la artista, ampliar “su campo de acción y relación con el mundo que les rodea a partir de la experiencia del arte”<sup>306</sup>. El proyecto se complejizó a partir de las propias experiencias de las actrices sociales que asistieron al taller, donde se incorporaron las trabajadoras sexuales del barrio *La Merced*. Cabe señalar, que unas de las constataciones de *Doméstica en la mira*, fue que el 80% de las *sexoservidoras*, como se les denomina las trabajadoras sexuales, de este punto de la ciudad son de pueblos originarios. Para la artista fue muy especial este dato, señala: “porque no sabíamos hablar ninguna lengua y por otra parte, ellas estaban en proceso de olvido, así que creamos una especie de reconstrucción sobre las nociones y la ubicación de lo que significa INDIGENA, lo que nos permitió ampliar nuestra idea de migrante mujer. El trabajo en terreno develó la explotación y abuso en varios rubros, entre los que destacan: sexual, verbal, económico, racial. Algunas de las mujeres con las que trabajamos continuaron haciendo fotografía, inclusive Flor, una de las asistentes al taller, ganó el primer lugar de Comunicación Alternativa en 2012. Asimismo con las imágenes creadas por ellas, se realizó una campaña antidiscriminatoria de los trabajos del hogar en el metro. Es bien sabido que el sector indígena del país vive en condiciones de pobreza extrema, así como la sobreexplotación laboral en cualquier sitio que se proponga trabajar, uno de los

---

<sup>306</sup> Entrevista a Laura García, 3 de marzo del 2011, Ciudad de México, DF.

fenómenos de migración a la ciudad, consiste en una búsqueda para mejorar condiciones de vida, razón que no cambia, pues en su mayoría de los casos, los indígenas y en particular las mujeres indígenas, son solicitadas para labores domésticas, así encontramos tráfico de personas, sobre explotación, discriminación y marginación”<sup>307</sup>.



64 y 65. Carteles producidos con las fotos del taller del proyecto *Doméstica en la mira*, México, DF. 2007.

Como se deduce de este proyecto, el cuerpo de las mujeres parece estar al servicio de toda índole, para el consumo, para la reproducción diaria de la fuerza de trabajo masculina y para el sexo. El trabajo sexual es el más precarizado y connota enraizados prejuicios sobre él, que dejan huella claras en nuestro lenguaje, pues ser un/a *hijadeputa*, significa ser una mala persona. Este dicho popular en Latinoamérica es cotidianamente usado y carga con un pesado estigma social. Inclusive es una consigna sexista muy usada por los movimientos sociales de izquierda que se versa y lanza contra quienes determinan su lucha. Tarea que las feministas y las trabajadoras sexuales han sabido resignificar, la denominación de putas, al organizarse para frenar o resistir, en parte, ese eterno rodar de la trabajadora sexual y del cuerpo femenino en general.

---

<sup>307</sup> Idem. Además ver revisión sobre el proceso del primer curso de fotografía digital y algunos resultados en <http://vimeo.com/2148353>

Recientemente en Colombia, el ya nombrado colectivo de arte feminista *Zunga* presentó la performance *Pintura de castas*<sup>308</sup>, que claramente hace mención a los cuadros que constituyeron un todo un género pictórico de la época colonial. Los cuadros de casta llevan implícitos toda una taxonomía sobre las razas<sup>309</sup>, que asimismo describen la representación pictórica de cómo se estructuraba la sociedad colonial. Se basaban en una jerarquía que tenía a la cabeza al español, blanco, de donde partía la mezcla racial, que se iba matizando hasta llegar a las castas más bajas en el ordenamiento social, que recibieron hasta zoológicos nombres, de los resultados del híbrido de las diferentes relaciones. Para las *Zunga*: “Esta clasificación que en la sociedad global pensaríamos absurda, aún se mantiene ya que los discursos oficiales de modernización armados en el siglo XX, han identificado a las poblaciones racialmente diferentes con el subdesarrollo, con lo cual se legitima la falta de atención gubernamental a estas poblaciones, arguyendo su culpabilidad en tanto culturas pre-modernas que no hacen nada por su propio desarrollo. Esta imposibilidad de situar a los diferentes tipos raciales, se evidencia precisamente cuando las estrategias de inclusión sólo responden a situaciones en las que la población marginada es considerada un consumidor potencial”<sup>310</sup>.

---

<sup>308</sup> La performance *Pinturas de castas*, fue presentada en el 14 Salón Regional de Artistas Zona Centro dentro de la curaduría la Cooperativa, el espacio de exposición fue el Parqueadero, Bogotá. La acción se realizó solamente el día de la inauguración y se dejó registro en video durante el resto de la exposición que duró desde el 12 hasta el 25 de mayo 2012.

<sup>309</sup> De español india, nace un mestizo. De español y mestiza, nace un castizo, de castizo y española, nace una española. De español y negra, nace una mulata. De español y mulata, nace un morisco. De español y morisca, nace un albino. De español y albina, nace una torna atrás, entre otras. De mestizo e india sale un coyote. De español y albina sale un negro torna atrás. De negro e india sale lobo. De lobo e india sale zambaiga. De zambaigo e india sale albarazado. De chamizo e india sale cambuja. De albarrado e india nace cachimboreta. De indio y cambuja nace lobo torna atrás. De lobo torna atrás e india sale tente en el aire. En este género su mayor exponente fue el pintor mexicano José Joaquín Magón, en el siglo XVIII. Ver más al respecto en Alejandra Araya: “Registrar a la Plebe o el color de las castas. “calidad”, “clase” y “Casta” en la matrícula de Alday (Chile siglo XVIII)”, en Alejandra Araya y Jaime Valenzuela: *América Colonial. Denominaciones, clasificaciones e identidades*. Ril Editores, Santiago, 2010. p. 331-361. También en Peter Bakewell: *Colonial Latin America*, en <http://faculty.smu.edu/bakewell/BAKEWELL/type.html>

<sup>310</sup> <http://colectivozunga.blogspot.mx/2012/03/pintura-de-casta.html>



66 y 67. Colectiva Zunga, *Cuadro de castas*, performance, Bogotá, 2012.

En *Pintura de castas* las artistas utilizan todo el pantón de colores de las bases faciales existentes para maquillarse. En la acción se presentan cuatro mujeres, para las cuales resulta difícil denotar a cual de estas taxonomías de las castas pertenecen; paralelamente van recitando las mezclas raciales de los cuadros, con el fin de deconstruir los matices de las discriminaciones raciales especialmente en sociedades multiétnicas como la colombiana.

En los cruces de la relación *cuerpos-raza/clase* se teje el racismo unido, a su vez, con el clasismo y al famoso machismo latinoamericano. Esta red anuda estas problemáticas que se arrastran desde la historia colonial y se han consolidado en la construcción de las repúblicas de la región. Desde la decimonónica búsqueda del afanado progreso, que hicieron lema la consigna de Sarmiento “*civilización o barbarie*” bajo el cual barrieron a sangre y fuego a los pueblos originarios. Por todo lo anterior, para varias artistas es un tema particular el tratar en sus producciones visuales este tejido que viste a las mujeres latinoamericanas con el fin de denunciar esta condición histórica de subordinada, que persiste y es responsable de múltiples historias de violencia en donde el peso de la raza o etnia determinan las experiencias.

### 3.4 Cuerpos-violencia.

Esta es una de las relaciones más representada y autorrepresentada por las artistas feministas, a propósito de todas las formas de violencia que existen contra las mujeres amparadas en los marcos estructurales de la sociedad patriarcal. Sin embargo, en este punto ejemplificaremos con algunas obras de la producción visual, que específicamente trabajaron con la violencia física: llámese violación, femicidio, violencia intrafamiliar, etc.

Ana Mendieta en una performance realizada en 1973 le pone literalmente el cuerpo a la representación de una víctima de violación. Esta acción fue hecha a raíz de la violación y asesinato de una estudiante ocurridos en su universidad. El escenario fue su departamento a donde invitó a la comunidad universitaria. Las y los espectadores/as se encontraron con la puerta entreabierta. Al ingresar se encontraban en un cuarto en penumbra, sólo había una luz que iluminaba la mesa donde yacía la artista atada y desnuda de la cintura para abajo, y ensangrentada. En el suelo, platos rotos y huellas de sangre.



68. Ana Mendieta, *Rape/Murder*, performance, 1973.

Mendieta permaneció inmóvil durante una hora, mientras las y los espectadores/as perturbados/as comentan la escena. Para presentar el hecho y el fenómeno de la

violación, Mendieta evitó no sólo las mediaciones sociales, incluso tampoco preinscribió su acción como performance, ya que no lo anunció como tal a sus invitados e invitadas. Este último dato también forma parte del proceso y, sin duda, de la contundencia que adquirió la presentación, dada la brutalidad e inmediatez con las que confrontó a sus espectadores.

*Polvo de Gallina Negra*<sup>311</sup> (PGN) se formó en junio de 1983, bajo la iniciativa de Mónica Mayer y Maris Bustamante. Fue el primer grupo de artistas feministas en México. Desde su formación se vieron convocadas en la lucha contra la violación, proponiendo y aportando con su estética política al movimiento feminista<sup>312</sup>. La primera performance que realizaron las PGN se llamó “*El respeto al derecho al cuerpo ajeno es paz*”, como parte de la manifestación del 7 de octubre del año 1983 en contra de la violación. El mitin se llevó a cabo en el monumento llamado *Hemiciclo a Juárez*, ubicado en el centro histórico de la Ciudad de México. La acción consistió en la preparación de una pócima para propinarle *Mal de ojo* a los violadores y repartieron sobrecitos de la receta entre el público. El nombre de esta performance es muy significativo, porque es una cita al prócer mexicano del monumento que constituye una figura emblemática en la historia nacional mexicana, Se trata de Benito Juárez, quien promulgó las Leyes de Reforma de 1857, que llevan el mismo nombre que la performance de las PGN, y que son consideradas como las que van a sustentar las bases de la república liberal<sup>313</sup>. Los ingredientes de la receta del *Mal de Ojo* contra los violadores hacían reflexionar sobre las construcciones de género y su significado y resignificaciones para la vida de las mujeres, por eso llevaba entre otras cosas: “Dos docenas de ojos y corazones de mujeres que se aceptan tal, y veinte kilogramos de rayos y centellas de mujer enojada cuando la agreden”<sup>314</sup>. También la receta incluía como una firme crítica a la clase política sorda a las demandas feministas y agregaba: “una pizca de legisladores interesados en los

---

<sup>311</sup> Este nombre corresponde a un remedio mexicano para combatir la creencia popular del Mal de ojo, es curioso mencionar que en el mundo islámico dicho mal simboliza que alguien ha tomado poder sobre una persona o sobre una cosa. Tienen ojos particularmente peligrosos las mujeres viejas y las recién casadas. Ver en J. Chevalier: *Diccionario de símbolos*. Ed. Herder, Barcelona, 1986, p. 773.

<sup>312</sup> Declaración de principios del Colectivo Polvo de Gallina Negra. Documento facilitado por las autoras.

<sup>313</sup> Carlos Monsiváis: “*No estamos en contra de las libertades sino de su ejercicio. (Sobre la derecha en México)*”, en Revista Debate Feminista, 14.27, abril, p. 3.

<sup>314</sup> Polvo de Gallina Negra, en Revista FEM, abril-mayo, 1984, p. 53.

cambios que demandamos las mujeres (...) y dos colmillos de militantes de partido de oposición»<sup>315</sup>.



69. Colectivo *Polvo de Gallina Negra*; Maris Bustamante y Mónica Mayer. Fotos de registro de la performance “*El respeto al derecho al cuerpo ajeno es paz*” en el monumento Hemiciclo de Juárez, Ciudad de México, DF., 1983.

Lorena Wolffer, principalmente trabaja sobre la violencia contra las mujeres desde la década del noventa hasta hoy. La artista en particular ha abordado esta problemática desde varias líneas de acción. En una entrevista nos dijo que una problemática “está basada en la enunciación y en la articulación, y en ese sentido lo que yo hago es nada más una especie de facilitación en donde genero los espacios para que las mujeres puedan anunciar sus historias. Trabajo mucho en los talleres con *chavas* rescatadas de la prostitución y de trata, y también he dictado un taller para los policías y las encargadas de la Intendencia, en los que trabajamos con el cuerpo, con performance, específicamente tratamos qué significa ir construyendo diferentes niveles de significación con el cuerpo. En *Réplicas* que es una obra que hace alusión al derecho que nos otorga la Constitución Mexicana en la que se establece que todos tenemos el derecho a réplica, o sea, si escriben algo de ti en el periódico tú tienes el mismo derecho a contestar si no estás de acuerdo. Y a mí me parecía fundamental que las mujeres tuviéramos derecho a

---

<sup>315</sup> Idem.



réplica. Entonces una de las primeras piezas fue publicar las *Rélicas* de seis mujeres en el diario *La Jornada*, a manera de intervención. La *Réplica* consistía en las respuestas de éstas mujeres a la pregunta; *¿qué le dirías hoy a tu agresor?* Este trabajo empezó en el refugio para mujeres víctimas de violencia *Nuevo día* y se hizo con los testimonios de varias refugiadas. Luego vino *Evidencias*, querecolectó objetos, recibidos por donación de las mismas mujeres del refugio con los que ellas podían describir y con otros evidenciar los actos de violencia que vivieron. Estos diferentes cosas, principalmente objetos fácil de encontrar en una casa, son exhibidos en mesas de vitrinas con la identificación de cómo se usó cada uno de ellos; entre los que se cuentan cuchillería, cuerdas, planchas, espejos rotos, menaje, etc.”<sup>316</sup>.



70. Lorena Wolffer, Muros de *Rélicas*, Intervención interactiva realizada en: Foro de Género y Salud, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca, Morelos y Ciudad de México en el Zócalo, Día Internacional de la No Violencia Hacia las Mujeres, Inmujeres DF, México D.F., 2008.

La pieza *Rélicas* pasó de la publicación en el diario a los muros de la ciudad. En varios sitios de Ciudad de México, DF., se instalaron grandes sábanas para que las mujeres pudieran ejercer sus derechos a réplicas y escribir sobre la violencia sistemática instalada en este país contra las mujeres. En esta obra de proceso también se implementó una encuesta que la artista había planteado como una excusa para recoger el relato de las mujeres. En este sentido no le llamaba la atención precisamente la cuantificación de los

<sup>316</sup> Entrevista a Lorena Wolffer, 1º de marzo de 2011, Ciudad de México, DF.

resultados. Sin embargo, y tras la interpelación de una persona del público en una conferencia que dictaba la artista, que si le interesaba el aporte técnico de las encuestas, fueron procesados los datos y formaron parte de todo el desarrollo de las diferentes acciones que ha dirigido Lorena Wolffer.



71 y 72. La primera foto, corresponde a la *Encuesta sobre violencia*, intervención interactiva realizada en: Día Internacional de la No Violencia Hacia las Mujeres, Inmujeres DF, Zócalo, Centro Histórico, Metrobus, estación Doctor Gálvez, estación Insurgentes, estación Indios Verdes. México STC Metro, estación Pino Suarez, estación Zócalo, estación Balderas, estación Guerrero, estación Chabacano, Mercado de Jamaica, México D.F., México Calle Academia, Centro Histórico, y en el Centro Cultural Universitario, UNAM México D.F., México. La segunda fotografía corresponde a la instalación *Evidencias* coordinada por Lorena Wolffer en colaboración con donadoras anónimas y usuarias del Refugio Nuevo Día de Fundación Diarq IAP, Jardín de Academus, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), México D.F.<sup>317</sup>.

La violencia de género es un eje estructural del sistema patriarcal que se potencia aún más con el capitalismo. ¿Cómo ha legitimado la violencia de género y cuáles son las

---

<sup>317</sup> Esta pieza entre entre 2010 y 2011, ha sido presentada en Jardín de Academus, Museo Universitario de Arte Contemporáneo [MUAC], México D.F.; Museo de la Ciudad de Querétaro, Querétaro; Día Internacional de la No Violencia Hacia las Mujeres, Inmujeres DF, Alameda Central, México D.F.; y en la muestra *Mano a mano* con el General Cárdenas, organizado por Antimuseo, Parque España, México D.F., México.

ganancias que ha sacado específicamente del control del cuerpo, su sexualidad y la reproducción? El sistema patriarcal capitalista impone roles y responsabilidades en el trabajo reproductivo y de sostenimiento de la sociedad, que obliga a las mujeres a buscar estrategias de sobrevivencia cruzando fronteras y redefiniendo roles y relaciones dentro estructura familiar. La familia es la institución que alberga la micropolítica de las relaciones desiguales y violentas en la cotidianidad de nuestras vidas. Es un hecho constatado en toda la región que, muchas veces las mujeres asumen y cubren la irresponsabilidad paterna. América Latina es una región de madres solteras y padres ausentes o presentes a medias. El patriarcado y el capitalismo son dos sistemas de dominación que no pueden existir, sustentarse y desarrollarse por separado, actualmente. Para su progreso a lo largo de la historia han necesitado de la violencia, el control de la tierra y sus recursos naturales y de la cultura. Hoy en día, por su capacidad de globalizar la explotación de las personas y en específico de las mujeres nos condenan al círculo vicioso de la violencia, a través del servicio doméstico obligatorio, la imposibilidad de decidir por nuestros cuerpos, la trata de blancas y los feminicidios. Las parafernáticas cortinas de humo que articulan los medios de comunicación son los facilitadores del sistema que actúan como aparatos de captura y transformadores de las personas en zombies del consumismo.

### ***3.5 Cuerpos-frontera***

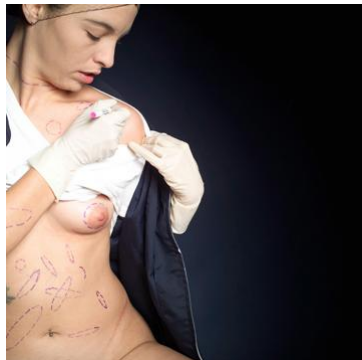
La frontera principal en América Latina es la que divide México y Estados Unidos, límite que no sólo es físico, ya que también determina un línea divisoria del primer mundo (el desarrollado) con el tercer mundo (el subdesarrollado), ambos separados por un mundo de diferencia. Esta frontera/barrera tiene la espectacularidad de ser una zona de guerra, territorio de carteles de la droga y transnacionales del capitalismo *gore*<sup>318</sup>. La frontera es fractura para los cuerpos, con sus diferentes experiencias según género, sexo y raza. Esta frontera/fractura para las mujeres significa un peso más, que para los hombres migrantes que se lanzan a cruzar el desierto guiados por los mercenarios

---

<sup>318</sup> Ver Sayak Valencia: *Capitalismo Gore*. Ob.Cit.

del mercado de la maquila humana. En el desierto la muerte y los patrulleros de migración estadounidense son democráticos, se llevan a todas y todos por igual, hombres, mujeres y niños/as. Sin embargo, el peligro que significa comenzar siquiera en pensar cruzar sin papeles y/o el hecho de habitar la zona de frontera es tanto y, a veces más riesgoso para las mujeres y niñas, debido a toda la industria del *capitalismo gore* que lideran no sólo el comercio del narcotráfico sino también el de la trata de mujeres y niñas.

En la performancellamada *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*<sup>319</sup>, Lorena Wolffer inscribe los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez al tiempo que aborda la permisividad que subsiste en México a propósito de la violencia contra las mujeres. A ello le pone el cuerpo, su cuerpo provocativamente de fría sensualidad de acero inoxidable y lo utiliza como un mapa simbólico que documenta y narra la violencia de cincuenta casos. Usando como escenario una bandeja de la morgue, reproduce en su propio cuerpo -con un plumón quirúrgico- cada uno de los golpes, cortadas y balazos que estas mujeres sufrieron, paralelamente una voz lee los expedientes de cada caso de feminicidio. Así el cuerpo de la artista se transforma en un vehículo de representación de la violencia en Ciudad Juárez, violencia que mundialmente es reconocida como un territorio minado de historias de terror para las mujeres.



73. Foto registro de la performance de Lorena Wolffer, *Mientras dormíamos ( el caso Juárez)*.

*Ella es Frontera (1995)* es una pieza de video-arte de Pilar Rodríguez que narra desde la poesía visual la experiencia del desplazamiento fronterizo. Las imágenes y sus

---

<sup>319</sup> Esta pieza fue presentada en *Experimentica 02*, en Cardiff, País de Gales, y en el Museo Universitario del Chopo, en México, 2002.

movimientos son el fondo para los versos bilingües de las poetas chicanas, Lucha Corpi, Sandra Cisneros, Liliana Valenzuela y los suyos propios que hablan de la acción de la identidad fragmentada, el desarraigo, la vulnerabilidad social y cultural del territorio otro. Para la autora los poemas traducidos visualmente son un medio que pone al público, más allá del texto y les permite transgredir como un viaje autorizado por los contornos y agujeros del paisaje fronterizo, a través de las imágenes y del cuerpo de la palabra latina<sup>320</sup>.

Desde el otro lado de la frontera, otras legendarias, en esta tríada analógica con la frontera fueron *Las comadres*<sup>321</sup> (1988-1992), colectiva de chicanas y estadounidenses que nacieron con el propósito de estudiar sobre feminismo, multiculturalismo y frontera se definieron como una “cooperativa feminista multidisciplinaria y transcultural dedicada a la comprensión a través de los límites culturales, lingüísticos, artísticos y políticos”<sup>322</sup>. Uno de sus proyectos consistió en rentar una avioneta que voló sobre la frontera llevando el mensaje: “1000 puntos de miedo -¿Es este otro muro de Berlín?”. Otras de sus acciones fueron; *La vecindad* y *Border Boda* (1990) presentadas en el Centro Cultural de la Raza. La performance que se valió de un instalación de recreaba una gran carpa que era la *vecindad*, en ella había una cocina donde se habló de las relaciones afectivas, la herencia de la tradición oral, de violencias, entre otros temas. También trabajaron dentro de esta obra con la crítica a los medios de comunicación a través del espacio de instalación que llamaron el *Cuarto de Conflictos*. Otro espacio fue la una especie de puente que formaba una biblioteca de libros sobre feminismo y frontera. “La biblioteca a su vez creaba una base teórica y política de una estética que conformara los espacios de lo global con las especificidades de una experiencia local o de ‘vecindario’”<sup>323</sup>.

---

<sup>320</sup> Ver en <http://anarcafilms.blogspot.mx/search/label/Video%3A%20Ella%20es%20frontera>

<sup>321</sup> Sus integrantes fueron Anna O’Cain, Carmela Castrejón, María Eraña, Lynn Susholtz, Emily Hicks, Cindy Zimmerman, Berta Jottar, María Kristina Dybbro-Aguirre, Kirsten Aaboe, Graciela Ovejero, Eloísa León, Laura Esparza, Rocío Weiss, Frances Charteris, Yareli Arizmendi, Marguerite Waller, Aída Mancillas y Ruth Wallen.

<sup>322</sup> Karina: “*Las fronteras del performance latino en California*”, en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes: *Performance y arte acción en América Latina*. Ediciones Sin Nombre, eXTERESA, CITRU, México, 2005, p. 69.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 71.

### 3.6 Cuerpos-placer

Esta relación puede resultar algo ambigua debido a las diferentes lecturas que podemos hacer con respecto a los placeres. La que implica, si se quiere, la existencia del dilema de los "placeres superiores" frente a los "placeres inferiores", o los espirituales (del alma) frente a los materiales (del cuerpo)<sup>324</sup>. Sin embargo, sólo nos abocaremos a la connotación sexual del placer, pues como vindicación de las feministas de los años setenta, constituye uno de los derechos más postergados, ya que el histórico movimiento feminista solo fue mencionado escasos casos. La ola feminista del último cuarto del siglo XX, vio en esta vertiente un paso urgente y necesario para la apropiación de nuestros cuerpos, por lo tanto, de lo que somos, tenemos y hacemos de nuestras vidas<sup>325</sup>.

Reinaugurando la inquietud sobre esta relación entre el placer, en el siglo XXI, *Malignas Influencias*<sup>326</sup>, espacio de colaboración de arte feminista chileno (2004-2009) del cual fui parte, pretendió no solo dar placer visual con sus piezas; también pensamos que algunas creaciones también debían estar al servicio de las y los espectadores. Por ello, su primera creación en esta línea de investigación-acción fue el *Columpio del placer* (2007), dispositivo lúdico, como lo señala su nombre. Es un columpio, que tiene incorporado un motor que lo hace vibrador, otorgando a las y los usuarios/as una experiencia lúdica-placentera. Esta pieza fue creada para la exposición homónima de la colectiva que incluyó performances, instalación y series de fotografías. De esta exposición y su metodología de trabajo nos referiremos más adelante.

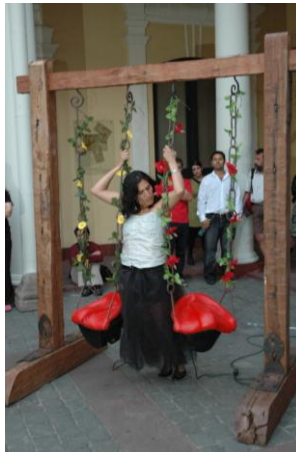
---

<sup>324</sup> Para esta y otras discusiones sobre los placeres ver Michael Foucault: *Historia de la Sexualidad, Tomo II, El uso de los placeres*. Ob. Cit.

<sup>325</sup> Anne Koedt, fue una de las feministas radicales que trabajaron desde la base de que la liberación de la masturbación podía transformarse en un acto político pues servía tanto a la autocreación del individuo como a la construcción de la sociedad. Su texto *The myth of vaginal orgasm*. New England Free Press, Boston, 1970, hace explícito la vinculación entre la liberación femenina a partir de la liberación sexual. Las feministas abren paso a este fundacional momento en la política sexual sembrando reescrituras de la historia freudiana, rompiendo con el prototipo de la narrativa patriarcal moderna. *Nuestros cuerpos, nuestras vidas*, Boston Women's Health Book Collective, New England Free Press, Boston, 1971, es un texto que promueve el amor por un/a misma/o como un punto de partida, y señala que el autoerotismo no es un sustituto del sexo con un hombre o con una mujer es sólo una forma diferente y en nada inferior al sexo de a dos.

<sup>326</sup> Ver en [www.malignasinfluencias.com](http://www.malignasinfluencias.com)

Otra pieza de *Malignas Influencias*, con respecto al placer fue creada en el 2008 y llamamos *Aphrodisia*, que es una propuesta textual<sup>327</sup> y performativa, que se sintetiza en la creación de un urinario, bidet y masturbatorio y la interacción a través de este dispositivo. Esta creación constituye una apuesta por el autoplacer como otro espacio para el empoderamiento de las mujeres. *Aphrodisia* literalmente son los *actos de Afrodita o Venus*, en rigor constituían los actos, gestos, contactos que buscaban placer sin tener a una definición completamente acabada de estos actos en sí. En la Grecia Antigua, fueron las *aphrodisia*<sup>328</sup> las que hicieron que se manifestara una preocupación sobre los usos y territorios del placer. Los filósofos fueron las primeras voces que reflexionaron e intentaron regular este campo. En ese sentido, esta pieza al llevarla a la performatividad para enseñar sus usos, explora una problematización sobre una ética del placer como propuesta política estética para configurar el placer, como una categoría política feminista<sup>329</sup>.



---

<sup>327</sup> Julia Antivilo: “*Aphrodisia. El uso del placer como una categoría política feminista*”, conferencia performanceada presentada en VII Encuentro Ciudadanía en Escena. Entradas y salidas de los derechos culturales, organizado por el Instituto Hemisférico de Performance de la Universidad de Nueva York, el evento se realizó en la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, entre el 21 al 30 de agosto. Ver texto completo en <http://www.malignasinfluencias.com/textos/aphrodisia.htm>

<sup>328</sup> Michel Foucault: *Historia de la Sexualidad*, Tomo II, El uso de los placeres, Ob. Cit., p. 36-49.

<sup>329</sup> Ver video performance en <http://www.youtube.com/watch?v=aHDQp9gU1Ak>



74 y 75. Colectiva *Malignas Influencias*. La primera foto registra performance en la muestra homónima a la colectiva, Museo Histórico Nacional, Santiago, 2007. El columpio está cubierto de cuero y esponjas, estructura de fierro, motor eléctrico, cadenas y aplicaciones de fierro forjado y soporte de madera (roble pellín azuelado). La segunda foto es la pieza *Aphrodisia*, urinario, bidet, masturbatorio realizado en fibra de vidrio y resina, mangueras metálicas y secador eléctrico, Batuco, 2008.

La colectiva de artistas feministas colombianas *Lobas Furiosas*, integrado por Susan Herrera, Luz Mary Seta, Alanis Ramírez, Andrea Barragán, Gia Marie Barón, Mónica Eraso, Ángela Robles, adscribiéndose a la llamada *Marcha de la putas*<sup>330</sup>, acción que busca denunciar el acoso y violencia contra las mujeres en el mundo, se organizaron con otros grupos feministas y llamaron a realizar esta iniciativa en Bogotá el 25 de

---

<sup>330</sup> Esta iniciativa comenzó el 2011, a partir de los comentarios de un policía de Toronto que señaló que si las mujeres “no quieren ser violadas deberían dejar de vestirse como putas”. Tal aseveración hizo movilizarse a las feministas de Canadá, que recibieron el apoyo de muchas otras feministas en el mundo, por ello, se ha repetido esta manifestación en Inglaterra (Londres), India (Nueva Delhi), Israel (Jerusalén), Estados Unidos (Nueva York, Washington, Austin, Filadelfia, Dallas, Seattle, Chicago), Colombia, México (Ciudad de México, DF., Oaxaca, Morelia, Sonora, Guadalajara, Monterrey, Cuernavaca, Cancún y Ciudad Juárez), Argentina (Buenos Aires), Brasil (Brasilia, Sao Paulo, Río de Janeiro Vitoria, Bello Horizonte), Colombia (Bogotá), Ecuador (Quito), Costa Rica (San José), Honduras (Tegucigalpa), Nicaragua (Matagalpa), Perú (Lima) y Chile (Santiago). En este último país, se han realizado dos marchas, una el 19 de septiembre de 2011, como contra Parada Militar (desfile de las fuerzas armadas que forma parte de las celebraciones patrias) y otra en enero del 2012, a raíz de los comentarios del alcalde de la comuna de la comuna de Ñuñoa, Pedro Sabat, que señaló que el grupo de las estudiantes del Internado Nacional Femenino (que se encontraba en enero aún en toma de su establecimiento en la lucha por la educación gratuita) señaló que dicho liceo “era un verdadero puterío”, declaración que desembocó en una marcha en apoyo a las alumnas. El lema que ha recorrido el mundo ha sido: “NO es No”.



febrero del 2012<sup>331</sup>. *Lobas Furiosas* participaron con varias visualidades, entre las que destacamos un *femmage*, en formato digital, sin título. Esta producción visual hace referencia a la fusión de arte textil y pintura creada por Miriam Shapiro<sup>332</sup>. Este aullido visual de *Lobas Furiosas* está compuesto por una imagen que presenta a tres sonrientes mujeres, ligeras de ropa y que llevan una cruz pintada en la frente, con una estética de *pin up* latinas denuncian los estereotipos femeninos de la obediencia con los gestos de cubrirse con las manos los oídos, como diciendo *no oigo*, otra cubriéndose los ojos, señalando que no ve y la última se tapa boca, para decir *no hablo*.



76. Colectiva *Lobas Furiosas*, *femmage digital*, Bogotá, 2012.

Este *femmage* digital representa la hipocresía de la religión católica censuradora de los cuerpos y todo placer de las mujeres. La composición de esta imagen la completan las inscripciones que dicen: "*el que peca y reza empata*", "*cada vez que sentí placer sentí culpa*" (como tatuaje en el pecho de la mujer del medio) y "*No al placer como estigma*".

<sup>331</sup> En la marcha también participó la artista colombiana Nadia Granados, alias La Fulminante, con una ardiente y desesperada performance llamado *Aahhhgggahhhggg*, onomatopeya de dolor, pero también de placer que gritaba mientras bailaba eróticamente en un poste de alumbrado público en una esquina de la ciudad. Paralelamente desde unos dispositivos visuales, que usa como pantallas/anteojos, se leen mensajes que denuncian la impunidad, la violencia y la lucha que resiste el pueblo colombiano, ver en <http://www.lafulminante.com/pages/callejera.html>

<sup>332</sup> Miriam Shapiro crea el *femmage*, en la que el collage del siglo XX iniciada por Picasso en 1912, se transforma en un lenguaje de empoderamiento de las mujeres. Esta pintura collage combina elementos pegados con el fin de materializar la cultura femenina y con ello homenajear a las mujeres creadoras. El *femmage* recoge materiales relacionados con la costura, apliques, brocado, todo para la confección de ropa y decoración de hogar por su valor histórico en términos de patrimonio de la creatividad de las mujeres. Es una figura destacada del arte feminista norteamericano de la década del sesenta. Miriam Shapiro fue cofundadora junto a Judy Chicago del Programa de Arte feminista del California Institute of the Arts. Ver más sobre esta artista en Peggy Phelan y Helena Reckitt: *Arte y feminismo*. Ob. Cit. Además ver en <http://jwa.org/encyclopedia/article/schapiro-miriam>

Estos textos-consignas parten con un postulado, recogido en el dicho popular "*el que peca y reza empata*"<sup>333</sup>, para denunciar a la institución de la Iglesia Católica, como generadora de una doble moral, que en su juego de poderes para las mujeres opera como un dispositivo de control a través de la autocensura culposa. Para las artistas "el placer de la mujer es velado por la pureza o su contrario binario; la mujerzuela, remitiendo al placer como un estigma social y físico que disciplina muy bien nuestros cuerpos por medio de la culpa; es así como desde esta tensión sobre el deseo de las mujeres se hace una crítica fuerte al pecado y la redención de éstos, como un dispositivo parroquial de control. Nosotras hacemos una invitación a rechazarlo por completo por medio del desmantelamiento de esta práctica. Este *femmage* se publicó el miércoles de ceniza de este año y fue censurada por *Facebook*; la hipótesis sobre su anulación es que no se censura el desnudo, puesto que salieron imágenes más fuertes para esa movilización, sino que es censurada por su carácter contra-católico"<sup>334</sup>. La censura en general es una práctica que han vivido muchas de las artistas visuales feministas desde la década del setenta hasta hoy en día, y en los espacios virtuales no ha habido excepción. Sin embargo, la censura en las redes sociales y blog, es una práctica que superan cada día las artistas feministas, renovando sus estrategias de camuflaje subversivo visual.

Muchas de las visualidades de *Lobas Furiosas* son *stencils* disponibles y descargables para el uso de quienes los quieran, ellos se encuentran en sus sitios en la red de Internet. También se puede encontrar más de su producción gráfica digital y registros de sus acciones<sup>335</sup>. Siguiendo con sus lobeznas visuales con respecto al placer, una imagen web, que por su complejidad no ha permitido transformarse en *stencil*, representa una la silueta de una mujer loba muy flexible que confiesa: "*Todas las lobas nos masturbamos*". La oración representa una invitación o persuasión para la visibilización

---

<sup>333</sup> Curiosamente en América Latina, este dicho popular cobra mucho sentido especial en la cultura de la violencia en países como Colombia o México, que ha calado muy hondo la relación con lo religioso. Así las creencias religiosas no han sido un obstáculo sino, en muchos casos, una "ayuda" para el ejercicio de la violencia. El uso de símbolos religiosos como los escapularios, las medallas, las promesas a la virgen, o a los santos y las diferentes peregrinaciones hechas por los sicarios "antes" o "después" de la realización de sus actividades criminales son práctica afianzadas en la cultura del hampa. Por ello, la lectura de este *femmage* digital dice más que lo literal, asimismo, como confesión religiosa señala la autocensura con que nos ha educado la moral católica y reivindica finalmente el placer como un derecho.

<sup>334</sup> Conversación con las artistas a través de correo electrónico, 19 de julio 2012.

<sup>335</sup> <http://lobasfuriosas.blogspot.mx/> y de su grupo de facebook <https://www.facebook.com/groups/296958646988446/>

del autoplacer, derribando toda autocensura. Las creadoras de esta pieza nos señalan al respecto que “funciona como imagen de fácil difusión en la web con un mensaje claro y directo, (...) consigna loberra que pretende la afirmación y el goce de nuestros cuerpos por medio de la masturbación, práctica que se pasa por alto puesto que a las mujeres supuestamente no nos es permitido gozar, disfrutar de nuestros cuerpos y hacerlo público, socializar dicho goce”<sup>336</sup>. Otra de sus consignas *loberras*, mezcla de devenir perra y loba, reproduce a dos mujeres lobas abrazadas que dicen: “*No somos amigas, nos comemos el coño*”, explicitando su compromiso político, con lenguaje visual y directamente crítico del heteropatriarcado, abriendo a la visibilidad las prácticas lésbicas como otro espacio de placer para las mujeres libres, o sea, feministas.



77 y 78. Colectiva *Lobas Furiosas*, stencil, Bogotá, 2011.

Para *Lobas Furiosas* su práctica es un feminismo radical, que “no se puede realizar al margen de la subversión de los cuerpos, las sexualidades y los géneros. (...) el feminismo que practicamos es rebeldía crítica y deconstructiva de las opresiones de la matriz heterosexual, que configura las categorías de ‘hombre’ y ‘mujer’, como identidades jerarquizadas que naturalizan las dominaciones. Como lesbianas, travestis y maricas excéntricas, consideramos fundamental la eliminación del régimen de la

<sup>336</sup> Conversación con las artistas a través de correo electrónico, 19 de julio 2012.

heterosexualidad como una justa batalla en contra del autoritarismo y la colonización de nuestros cuerpos, saberes y placeres. Nuestras prácticas artísticas apelan a las sexualidades insumisas, lúbricas, paródicas, blasfemas y radicales, para cuestionar el orden binario y genital de los cuerpos y la epistemología esencialista que sustenta el orden hetero-patriarcal. La heterosexualidad no es una forma de follar o de relacionamiento amoroso, la heterosexualidad es una tecnología que organiza los cuerpos, las instituciones y el mundo social en torno a la idea naturalista de la ‘diferencia sexual’ y la obligatoriedad de sumisión de las mujeres al poder exclusivo y explotador de los varones. Nos declaramos en rebeldía de género, nos asumimos cimarronas de la heterosexualidad obligatoria y devenimos *Lobas Furiosas* contra el imperio hetero-capitalisa-racista-colonial”<sup>337</sup>.

Colombia es un país que actualmente exporta comercio sexual. Muchas de sus mujeres han llegado al trabajo sexual fuera de su país, también desplazadas por la violencia, y/o manejadas por la esclavitud de las mafias de la trata de personas que han engrosado la oferta de la prostitución mundial, encarnando la exotización de las latinas en el mundo<sup>338</sup>. Conciente de esa exportación no tradicional la artista Nadia Granados, *La Fulminante*, asume esa condición de exotización del cuerpo de las mujeres colombianas para resignificarla, reutilizando los mismos patrones del erotismo que cosifica a las mujeres, pero a partir de una práctica pospornográfica feminista. La artista en una pieza de gráfica digital estampa la silueta del país en su trasero; escribiendo “La lucha es por el territorio”<sup>339</sup>, como una forma de patentar la analogía de la relación del cuerpo de las mujeres y el territorio, ambos ligados intrínsecamente en la lucha por terminar con la violencia, por lo tanto, por su recuperación y autodeterminación.

En su video *Rebelde Masturbación*<sup>340</sup> (2010) versa, en extraña lengua performática, un discurso filoanarquista. El video registra un acto de autoplacer en el que juega con su ambivalente rabia y concupiscencia. El video posee subtítulo, a modo de

---

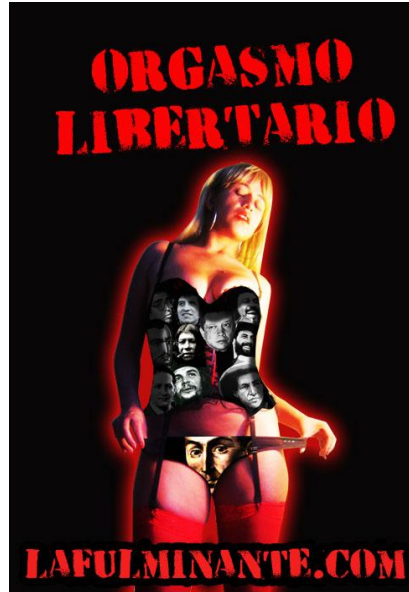
<sup>337</sup> Idem.

<sup>338</sup> Ver el artículo de prensa nacional que habla sobre el tema en <http://www.lasegunda.com/Noticias/Nacional/2011/07/659630/Prostitucion-extranjera-en-Chile-El-mapa-que-confecciono-Carabineros-en-la-pista-de-las-mafias-que-las-esclavizan>

<sup>339</sup> Ver en <http://www.lafulminante.com/imagenes/grafica/pagesgraf/territorio.html>

<sup>340</sup> Video censurado por YouTube, ver en <http://www.lafulminante.com/pages/reflejo.html>

traducción en el cual se lee: “Somos libres, somos seres llenos de amor...también somos perras con rabia...tenemos motivos”. El verso sexilibertario, guturado por la artista, declara su amor a la rebelión, a la cual erotiza, sexualiza y se masturba con y por ella.



79. Nadia Granados, alias *La Fulminante*. De su Archivo Gráfico: *Imágenes Incendiarias*.

La pospornografía feminista es una producción que resignifica el placer visual de lo explícitamente sexual también para el deseo de las mujeres que principalmente se oponen a la heterosexualidad como única forma de romper con el régimen hegemónico de representación de la sexualidad. Se trata de un movimiento principalmente dedicado a representar sexualidades disidentes, fugadas de la heteronormatividad hegemónica, sobre todo con fines político-sociales y culturales. Esta politización desde el feminismo de la pornografía fue acuñada por la actriz porno estadounidense Annie Sprinkle en la década de los noventa. Con ello, ella propuso, por primera vez, una revisión de la pornografía clásica, deconstruyéndola para dar cabida a nuevos imaginarios sexuales. Otras de las

precursoras de esta producción visual es Virginie Despentes<sup>341</sup>, que lo ha llevado al cine y la literatura. La española, María Llopis<sup>342</sup>, aporta a la categoría desde el performance, el video y, además da talleres sobre el tema.

Las vertientes teóricas que sustentan esta producción visual pospornográfica son la teoría queer y el transfeminismo<sup>343</sup>, que usa el prefijo trans para identificarse fuera de la categoría de "mujer", teniendo en cuenta también a los transexuales, con el fin de romper con los estereotipos de género y sexo. Entre sus teóricas principales reconocemos la producción de Monique Wittig<sup>344</sup>, Judith Butler y Beatriz Preciado<sup>345</sup>.

La pospornografía, si bien nace muy ligada al activismo político, en estos últimos años ha ganado un espacio en la producción de arte contemporáneo a través de la performance y el video.

La pospornografía tiene una subcategoría, a saber, el pornoterrorismo, término acuñado por la activista española Diana J. Torres y compartido y divulgado por la poeta y performer argentina Leonor Silvestri<sup>346</sup> en América Latina, quien le ha puesto el cuerpo a su palabra en el *Manifiesto Pornoterrorista*. Considero a esta práctica como un arma performativa beligerante en las acciones pospornofeministas.

---

<sup>341</sup> Esta autora y directora de cine francesa, entre sus títulos mas destacados se encuentra la película de 1999; *Fóllame*, y de novelas como *Perras sabias* (1998) y *Lo bueno de verdad* (2001), ambos textos editados por Anagrama, y *Teoría King Kong* (2007), editado por Melusina (2007), entre otras.

<sup>342</sup> María Llopis: *El posporno, era eso*. Ed. Melusina, España, 2010.

<sup>343</sup> Entendemos el o los transfeminismo(s) como: “una articulación tanto del pensamiento como de resistencia social que es capaz de conservar como necesarios ciertos supuestos de la lucha feminista para la obtención de derechos en ciertos espacios geopolíticamente diversos. El transfeminismo integra el elemento de la movilidad entre géneros, geografías, corporalidades y sexualidades para la creación de estrategias que sean aplicables in situ y se identifiquen con la idea deleuziana de minorías, multiplicidades y singularidades que conformen una organización reticular capaz de una ‘reapropiación’ e intervención irreductibles a los slogans de defensa de la ‘mujer’, la ‘identidad’, la ‘libertad’, o la ‘igualdad’, es decir, poner en común revoluciones vivas. Los sujetos del transfeminismo pueden entenderse como una suerte de multitudes queer que a través de la materialización performativa logran desarrollar agenciamientos g-locales. La tarea de estas multitudes queer es la de seguir desarrollando categorías y ejecutando prácticas que logren agenciamientos no estandarizados (ni como verdad absoluta ni como acciones infalibles), que puedan ser aplicados en distintos contextos, interesándonos especialmente en que la aplicación cuente con la perspectiva decolonial y sudaka”, ver Sayak Valencia: *Capitalismo Gore*. Ob. Cit., p.178.

<sup>344</sup> Monique Wittig: *El pensamiento Heterosexual y otros ensayos*. Ob. Cit.

<sup>345</sup> Beatriz Preciado: *El Manifiesto Contra-sexual. Políticas subversivas de identidad sexual*. Ob. Cit.

<sup>346</sup> Ver el Manifiesto Pornoterrorista completo en <http://luddismosexxxual.blogspot.mx/>

Con clamor poético deleuziano y del grupo insurreccionista Tiquun<sup>347</sup>, Leonor Silvestri en el *Manifiesto Pornoterrorista* proclama: “Existe una guerra allí afuera. (...) En esta guerra bien curiosa también solemos confundir a lxs aliadxs, puesto que, muchas veces, es una guerra contra lo que en nuestros cuerpos habita, contra nosotras mismas. (...) Se trata de un nueva máquina de guerra, poderosa y potente: arma eficiente que cuenta con manifiesta potencia de destrucción y creación propia de las bestias mito/patológicas. Es el fruto desviado, el vástago inconfeso, del cruce de una noche de juerga entre 20 años de telediaris mal digeridos, las películas gore de serie Z de los 80, las pelis de Annie Sprinkle, la voz de Lydia Lunch y la postpornografía. Este concepto como tal no tiene dueñx porque una potencia de esta magnitud debe poder ser invocada por cualquier cuerpo que se disponga a pelear contra el Imperio en términos pornopsicomágicoterroristas (...) la práctica del pornoterrorismo como expresión artística es de principio a fin una batalla. (...) El pornoterrorismo entiende la identidad como una viscosidad variable, moldeable y en permanente cambio, jamás como algo excluyente. Las identidades son móviles y las podemos construir y destruir a nuestro antojo, porque somos libres y no libros... El Pornoterrorismo puede (o no) tratarse de una forma de representación artística, un arma política, una carrera personal, una terapia -de choque-, una herramienta de difusión de ideas, una forma de follar, un fetiche, una tocadura de pelotas, una venganza, un juguete para locxs y mil cosas más. (...) PornoTerrorismo es un concepto claro y transparente en cuanto a sus modos y sus intenciones. (...) es libre, político y precario, aunque también puede devenir en el objeto de estudio de intelectuales e intelectualoides. (...) es un medio, no un fin. Un medio negativo, mayormente, que jamás niega una acusación, que siempre reacciona ante una increpación, y que se expresa a través de una iniciativa de discurso -no discute con su enemigo ni se defiende:

---

<sup>347</sup> Tiquun es un colectivo francés insurreccional, órgano consciente del Partido Imaginario. El sitio web de la editorial Melusina, ha publicado en español dos de sus libros *Introducción a la guerra civil* (2008) y *Teoría del Bloom* (2005), éste último señala que “Un agente del Partido Imaginario es aquel que, partiendo del lugar en el que se encuentra, de su posición, emplea o persigue el proceso de polarización ética, de asunción diferenciada de formas-de-vida. Este proceso no es otro que el Tiquun. El Tiquun es el devenir real, el devenir práctico del mundo; el proceso de revelación de toda cosa como práctica, es decir, ocupando su espacio en sus límites, en su significación inmanente. El Tiquun es que cada acto, cada conducta, cada enunciado están dotados de sentido, en tanto que suceso, se inscribe a sí mismo en su metafísica propia, en su comunidad, en su partido. La guerra civil solamente quiere decir: el mundo es práctico; la vida, heroica, en todos sus detalles”. Ver en <http://www.melusina.com/autor.php?idg=4921> .

simplemente Ataca (...) como contra-arte, como arma de acción directa, como ritual mágico de encantamiento, como exorcismo público, como máquina de guerra contra el aparato de captura de la norma social hetero, como potencia visual -contra/semiosis- el PornoTerrorismo es un modo novedoso de construir un uso de los placeres y reprogramar nuestros deseos, un cómo engendrar nuevas pasiones alegres que acrecienten nuestras riquezas corporales, nuestras potencias inmanentes, un cómo destruir las máquinas de la fabricación de los géneros y así generar una contraproductividad desde el placer-sabiduría. El PornoTerrorismo es un modo privilegiado de hablar el lenguaje del deseo, de lamer la superficie rugosa del sexo y de romper el engranaje del circuito excitación-frustración, el dispositivo que reactualiza con más fuerza cada vez nuestra asignación biopolítica. El PornoTerrorismo es una forma de insurgencia, divergencia, contra hegemonía, subversión, una insurrección sexual, y una objeción de género”<sup>348</sup>.



---

<sup>348</sup> Ver el Manifiesto Pornoterrorista completo en <http://luddismosexxual.blogspot.mx/>





80 y 81. La primera foto registra una performance de Leonor Silvestri, en el momento en que es azotada por una persona del público, en La Casa, Córdoba, 2010. La segunda es la artista en drag como *Leo Vidal*, Buenos Aires, 2012.

La metodología pornoterrorista ha sido la performance presentada en bares, centros o eventos culturales varios, también la acción callejera, a modo de pornoasalto y los talleres. La acción propiamente tal suele, según la descripción de Leonor Silvestri, constar de algunos de los siguientes “componentes verbales y somáticos, de práctica variable en función de la imaginación, la valentía y la creatividad de cada cual: Poemas o palabras encantatorias de alguna índole con carácter sexual, terrorista, y/o que inciten a la acción directa, a la rabia, al calentón, a la reacción. (...) Como acción performática pornoterrorista es un conjuro que se surten de muchos materias tales como: “Imágenes (proyecciones lanzadas por un/una VJ) en torno al género, producciones que esta civilización decadente y horripilante muestra en sus noticieros (verdadera pornografía del Imperio narco-gore), pornografía mainstream o imágenes pornográficas que produzcan reacciones automáticas, fragmentos de películas de culto (gore, bizarro, porno vintage), fake-snuffs, ejecuciones reales, accidentes, y cualquier imagen que haga sentir algo (no importa qué). Estas imágenes son básicas para uno de los objetivos del Pornoterrorismo: desbloquear los mecanismos que nos impiden sentir cuando presenciamos (a través de los mass media o directamente) las atrocidades que suceden a nuestro alrededor o en remotos lugares donde parece que no nos afectará nunca (absurda falacia), también para destruir

los dispositivos que bloquean nuestro deseo para hacerlo manso y teledirigido. Sentir es la primera fase de la reacción y la imagen, elemento poderosísimo de control, debe ser recuperada para el ojo que siente, para el ojo realmente conectado con la mente”<sup>349</sup>.

No hay que subestimar al pornoterrorismo, si se quiere presenciar una performance en vivo de este arte de acción directa. No es recomendable estar en primera línea como espectador/a de una performance de este tipo, pues como lo advierte su manifiesto se pierden las fronteras entre performancera y la audiencia, lo que realmente puede resultar violento, peligroso, ofensivo o asqueroso. A su vez, si como espectador/a desea ser desbloqueada de los mecanismos de la opresión de su género o sexo, puede resultar una buena experiencia de violenta catarsis sexual, pues es frecuente la invitación a penetrar, intervenir, tener sexo, accionar sobre el cuerpo de la artista. “La audiencia tiene de este modo una oportunidad de devenir performer, de desahogar los deseos originados durante la performance. Sexo en vivo. Si se quiere dar representatividad y poder a las sexualidades no normativas, es totalmente necesario que en toda performance pornoterrorista se realicen actos sexuales contra-normativos. Estos pueden ir desde el fisting hasta la desgenitalización, pasando por la zoo-necrofilia, los dildos. También elementos del BDSM y del body art: flagelación, agujas, cortes, asfixias, etc. Cuerpo desnudo, generalmente integral, que puede ir acompañado de algunos complementos: casquería, partes de animales, máscaras, pasamontañas, etc. Los complementos deben tener un cierto contenido de terror, de gore, de animalidad, (...) Derramamiento de fluidos y escatologías de cualquier tipo: squirt o corrida vaginal, flujo, semen, sangre (menstrual o no), mierda, lágrimas, vómito. De especial interés es la corrida vaginal porque siempre le aporta a la performance un contenido didáctico de suma relevancia para la vida de todxs lxs poseedorxs de vagina que aún no hayan descubierto que tienen el fabuloso poder. Prótesis como ser cuellos y caderas ortopédicas, dildos y arneses”<sup>350</sup>. Como pospornografía feminista, el pornoterrorismo puede resultar muy pedagógico si se quiere recibir una terapia de shock de desprogramación de la heteronormatividad.

---

<sup>349</sup> Idem.

<sup>350</sup> idem.

### 3.7 Cuerpos-maternidad.

La obligatoriedad de la maternidad ha sido pensada como una de las realizaciones en el ser mujer. Para el feminismo esta relación constituye uno de los ejes axiales de relevancia en su relación con los cuerpos y la libertad de poder decidir por ellos. A partir del lema la maternidad una opción y no una obligación, las feministas reivindicaron no sólo como una posibilidad de resignificar la maternidad, sino también como una demanda urgente por la despenalización del aborto, que tantas muertes, condenas civiles y morales han arrastrado para las mujeres.

En México, la gran performance-manifestación del 10 de mayo de 1979, constituyó un hito para hablar de *activismo feminista*, debido a la cooperación y trabajo en conjunto de las activistas del movimiento y las artistas feministas. La manifestación, en el *Día de la Madre*, fue por las miles de mujeres que morían a consecuencia de los abortos clandestinos<sup>351</sup>. Se exigía una maternidad voluntaria y un aborto libre, gratuito y seguro. La acción convocó a cientos de mujeres que marcharon vestidas de negro hacia el

---

<sup>351</sup> Hasta esa fecha era penalizado en todo México. Actualmente, desde el 2007, solo en la Ciudad de México, DF, el aborto está legalizado hasta las 12 semanas de gestación. La legislación sobre el aborto en Ciudad de México, junto con Cuba, es considerada una de las más liberales en América Latina. Esta isla legal en México hace que mujeres de otros estados del país viajen hasta el Distrito Federal para realizarse el procedimiento, en el mejor de los casos si tiene los recursos para trasladarse hasta la capital. Se estima que unas 50.000 abortos se han realizado en la Ciudad de México desde su despenalización en el año 2007 hasta el año 2010, según datos publicados en el diario nacional El Universal, el 29 de julio del 2010. La decisión de la Asamblea Mexicana de 2007 fue recurrida y finalmente, el 29 de agosto del 2008, la Corte Suprema de Justicia de México dictaminó, por ocho votos contra tres, que es constitucional la ley de la Ciudad de México, que despenaliza el aborto realizado durante las primeras 12 semanas de gestación. Ver en:

[http://www.hrea.org/lists2/display.php?language\\_id=1&id=9590](http://www.hrea.org/lists2/display.php?language_id=1&id=9590). Todos los códigos penales estatales consideran legal el aborto en casos de violación y todos, salvo los códigos de Guanajuato, Guerrero, Tijuana y Querétaro, lo permiten cuando hay riesgo para la vida de la mujer; catorce de los treinta y uno extienden estos casos, para incluir deformidades fetales graves; y el estado de Yucatán desde 1922, incluye factores económicos cuando la mujer ya ha dado a luz a tres o más niños. Sin embargo, según Elisabeth Malkin del diario New York Times y las organizaciones feministas del país han denunciado que, en la práctica, hay pocos estados que faciliten el aborto inducido en estos casos, aunque tampoco procesan a los médicos que ofrecen abortos seguros ilegales ni a los médicos clandestinos más baratos. En algunos estados, como Guanajuato, la práctica del aborto se castiga con penas de prisión de hasta 30 años. Ver en [http://www.nytimes.com/2010/09/23/world/americas/23mexico.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2010/09/23/world/americas/23mexico.html?_r=1)

Desde el 15 de octubre de 2009, ninguno de esos estados ha removido sus excepciones al aborto para reflejar los cambios en su Constitución, pero según Human Rights, durante los últimos ocho años el estado de Guanajuato, que tiene tendencias políticas derechistas, han negado cada petición de aborto de parte de las víctimas de violación que han resultado embarazadas y aproximadamente 130 mujeres han sido condenados por buscar o proveer el aborto ilegal; ver en <http://www.unhcr.org/refworld/docid/49b4d2241a.html>

*Monumento a la Madre*, en el parque Sullivan de Ciudad de México. Ante el monumento depositaron una corona luctuosa de terciopelo azul con flores moradas, adornada con instrumentos usados para provocar abortos, como pastillas, hierbas, agujas de tejer, ganchos, etc.



82. Performance-manifestación del 10 de mayo de 1979, Ciudad de México, DF.

El colectivo feminista mexicano *Polvo de Gallina Negra*, compuesto por Mónica Mayer y Maris Bustamante, no solo han compartido sus performances en el *artivismo*, sino también en la vida, haciendo arte desde lo personal, político. En el proyecto *¡MADRES!*, que duró varios meses del año 1985, se encontraban embarazadas y en sus presentaciones y performances hicieron acentuar sus panzas con delantales de cocina. Para la investigadora Rosana Blanco, las artistas al encontrarse embarazadas inscriben en el campo de la producción de significado, logrando con sus intervenciones una extensa reflexión sobre el peso cultural de la maternidad para el imaginario mexicano<sup>352</sup>. Mayer dice que “desde entonces nos presentamos como el único grupo que cree en el parto por el arte”<sup>353</sup>.

*¡MADRES!* comenzó con una serie de envíos de arte-correo a la comunidad artística, a las feministas y a la prensa, en que abordaron diversos aspectos de la

<sup>352</sup> Rosana Blanco: *Cuerpos Disidentes del México Imaginado...* Ob. Cit., p. 54.

<sup>353</sup> Mónica Mayer: *Rosa Chillante...* Ob. Cit., p. 39.

maternidad bajo el nombre *Egalité, Liberté, Maternité*. Diversas fueron las temáticas que escribieron y dibujaron en el arte-correo, por ejemplo, trataron la discusión de la idea casi sagrada de la procreación, parodiaron bocetos de acciones plásticas en las que se autorrepresentaron como superheroínas embarazadas que luchaban contra el estereotipo de la madre. Una fue *El triunfo de mather-war o El desenlace de las guerras públicas*. También realizaron diseños de performances que sólo se llevarían a cabo: “Algún día si nuestras obligaciones como madres, trabajadoras, artistas y amas de casa nos lo permiten”<sup>354</sup>, claramente ironizando con uno de los nudos en la producción de las mujeres artistas.



83. Colectivo *Polvo de Gallina Negra*, *¡Madres!* arte correo. México, 1985.

Las acciones del proyecto *¡Madres!* fueron desde la incursión sobre lo concreto de sus propias experiencias con la maternidad y las de otras, pasando por la vivencias

<sup>354</sup> Documentos facilitados por las artistas.

como hijas e hijos, hasta la fantasía de sucesos relacionados con el tema. Por ejemplo, y con la misma tónica del proyecto completo que se caracterizó por una gráfica y acciones de arte de ironía pura, imaginaron que para el año 5000 las descendientes de las artistas, Mayer y Bustamante, por fin lograban destruir el arquetipo de la madre. Otra acción del proyecto fue el concurso<sup>355</sup>, *Carta a mi madre* para el cual convocaron al público en general a escribir una carta con todo lo que siempre quisieron decirle a sus madres, pero nunca se atrevieron.



84. Colectivo *Polvo de Gallina Negra*, del proyecto *¡Madres!; Madre por un día*. México, 1985.

Toda la experiencia a través de la experimentación artística e ideológica que plantearon las *Polvo de Gallina Negra* apuntó a evidenciar los diferentes mecanismos de

<sup>355</sup> Con respecto al concurso, como una práctica que usaron las artistas, la investigadora Rosana Blanco, en su libro *Cuerpos disidentes del México imaginado...* Ob. Cit., le da un significado destacable, para el contexto mexicano, al citar el hecho que, el Día de la Madre, fue la respuesta que se dio a la lucha por los derechos reproductivos que habían levantado las feministas de Yucatán en el México posrevolucionario.. Sus retractoros, vieron una verdadera amenaza para lo que llamaron ser una atentado a “la alta función social de la mujer”. El periódico *Excélsior* cumplió un rol importante en la labor de promover los valores tradicionales patriarcales impuestos a las mujeres, desde la década del veinte a la del sesenta. A través de este medio se instauró el 10 de mayo como día de celebración de las madres. Además, según Blanco, “la intervención de la prensa como productora de la maternidad simbólica fue extremadamente efectiva generando (...) festivales, concursos, fiestas familiares enfocadas en consolidar y reproducir en las conciencias el mito materno en la sociedad mexicana”, p. 37 y 38. Por ello, la idea de las *Polvo de Gallina Negra*, de tomar como una pieza de arte; el llamado a concurso, busca y usa de las prácticas históricas fundacionales de la Madre, para deconstruirla y reconstruirla en una experiencia no reproductora de las lógicas que promueven el marianismo como única forma de vivir la maternidad. Cabe señalar la importancia de México como país generador de una industria cultural muy importante en la región, que ha influido como un productor de significantes que reafirman la visión patriarcal, desde los años del oro del cine mexicano y hasta la megaindustria transnacional de sus telenovelas.

la producción y el control social que recaen sobre la maternidad, exaltada como un valor identitario fundacional para las mujeres en el ideario patriarcal. La importancia de este proyecto para la investigadora Rosana Blanco es, además de comprobar los dispositivos de la dominación que se imponen a través de la maternidad, la ruptura que hacen las artistas al medio del arte. En este sentido dice: “Al estar fuera de las cánones artísticos, el proyecto *¡Madres!*, también se abocó a la reflexión crítica sobre el quehacer artístico contemporáneo, produciendo estéticas alternativas para discurrir sobre las experiencias identitarias en México”<sup>356</sup>.

La discusión sobre la maternidad con su respectiva reivindicación de decidir si se quiere o no asumir, tiene una estrecha vinculación con la lucha por la despenalización del aborto. En la actualidad es una problemática que persiste en la producción de arte feminista en Latinoamérica. El 2011, en Santiago, surgió la colectiva *Rita Lazo*<sup>357</sup>, en el marco de la protesta social que aún mueve a la sociedad civil chilena en multitudinarias marchas en la lucha por la educación pública gratuita. Esta lucha se expresa en un movimiento estudiantil y ciudadano, que se levantó encadenando la unión entre arte político y el activismo. Esta unión ha generado un movimiento social que desborda creatividad desde su proceso de realización, presentación y recepción. Como práctica, el movimiento ha tomado forma de ocupación temporal, performances individuales, colectivas y/o masivas, intervención no autorizadas en los medios de comunicación y sedes de organismos internacionales. también han realizados instalaciones, megareconstrucciones, y heroicas jornadas de hazañas como lo fueron las 24 horas consecutivas de teatro, las de la música y la corrida de 1800 horas sin parar por la educación. Una maratón consecutiva en la que se comprometieron estudiantes apoderadas/os, profesores/as, artistas, y toda la gente que quiso participar. Día y noche se corrió alrededor del palacio de gobierno, y como carrera de posta se llevaba la bandera

---

<sup>356</sup> Rosana Blanco: *Cuerpos disidentes...* Ob. Cit., p. 70.

<sup>357</sup> Colectiva feminista de la disidencia sexual que se formó el 2011, lo integran varias artistas de diferentes disciplinas: en la pintura participó Jessica Sagredo, conocida como Fruta Mestiza; en fotografía, Paulina González (y poetiza); en música, Paulina Villacura y Materia Prima; en la performance; Vivian Dran, Leonor Silvestri (poetiza y tallerista), Julia Antivilo, entre otras/os colaboradores/as como Carolina De María, Leonor Espinoza, entre otras. Ver sobre las acciones de la colectiva en Julia Antivilo: “*Meses agitados. Del mes de la Puta Patria al Mes de María*”, en periódico El Surco N°31, noviembre-diciembre, Santiago, 2011. Además ver en [www.colectivaritalazo.blogspot.com](http://www.colectivaritalazo.blogspot.com)

nacional y otra negra con la consigna de educación gratuita<sup>358</sup>. Todo este movimiento deja ver que ha habido un trabajo colectivo (investigación preliminar y la épica coordinación de las actividades) que marca un hito importante en la historia social, cultural y política de este país. La combinación de arte, política y activismo como desobediencia creativa, construye nuevas visualidades identificatorias más felices para un país al cual le faltaba carnaval para sentirse más libre<sup>359</sup>.

En este ambiente de protesta y acciones creativas, la colectiva *Rita Lazo* emprendió en los meses de septiembre, noviembre y los primeros días de diciembre, desarrollaron amplios programas que incluían diversas actividades en apoyo al Liceo Experimental artístico (LEA), en calidad de madrinas de las y los jóvenes del establecimiento de educación secundaria que se encontraba en tomado por ellos. Dentro de las residentes de la toma se encontraban alumnas que mantuvieron una huelga de hambre. Las actividades que se organizaron se llamaron, según los meses en que estas se realizaron, *Mes de la Puta Patria* (en septiembre) y *Mes de la Inmaculada Puta Madre* (entre noviembre y diciembre, coincidente con la celebración católica del mes de María)<sup>360</sup>. Esta última actividad incluimos acciones en Valparaíso, Temuco y Valdivia.

---

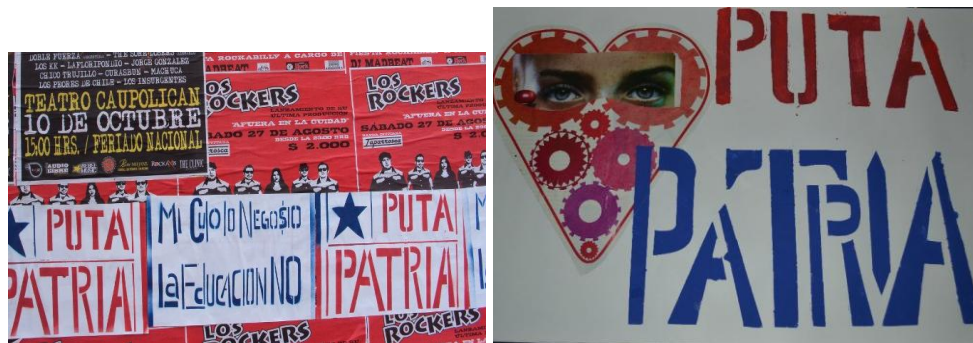
<sup>358</sup> Ver en <http://www.youtube.com/watch?v=xN5Eb-AGzYQ>

<sup>359</sup> Ver en Julia Antivilo: "*Activismo creativo en la lucha por la educación pública*", en Revista de Teatralidades y Cultura Visual Karpa, verano-otoño 2011, College of Arts&Letters, California State University, Los Ángeles, Estados Unidos.

<http://www.calstatela.edu/misc/karpa//Karpa4.2/Site%20Folder/julia.html>

<sup>360</sup> Entre las acciones que se realizaron hubieron talleres, charlas, performances, conversatorios sobre sexualidades disidentes, autodefensa para mujeres, historia de las mujeres, poesía, fiestas, música, graffitis, stencils y afiches callejeros, todo con una gran tónica de irreverencia cultural. Además de la participación en las marchas y mítines del movimiento estudiantil con performances. Cabe señalar que la mayoría de las acciones que realizamos con la colectiva fueron gratuitas, pero se recibieron a modo de cuota de participación alimentos, artículos de aseo, agua isotónica (para las estudiantes en huelga de hambre) etc. Hubo algunas actividades que se cobró dinero, el cual también fue principalmente designado al cuidado y mantención de las y los estudiantes del Liceo Experimental de Arte (LEA). Las y los jóvenes de este liceo, no solo protestaban por la educación gratuita y de calidad, sino también denunciaban la peligrosa situación que vivieron por casi un año, día tras días en el edificio del liceo que había quedado muy dañado tras el terremoto del 2010, espacio que seguían utilizando a pesar del inminente derrumbe. Se mantuvieron en toma del liceo hasta enero del 2012, posteriormente el inmueble fue demolido y a las y los estudiantes comenzaron sus clases en marzo 2012 en unos container que habilitaron como salas de clases e instalaron en un sitio eriazado de la comuna de Quinta Normal, situación provisoria mientras esperan la construcción de un nuevo establecimiento.





85, 86 y 87. Afiches producidos por la colectiva *Rita Lazo*.

En particular, destacamos la acción de la colectiva *Rita Lazo*, realizada el día 28 de septiembre, *Día Internacional por la Despenalización del Aborto*<sup>361</sup>. Este día

<sup>361</sup> En el V Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe celebrado en Argentina en 1990, la Asamblea del Movimiento Feminista Latinoamericano, tomando en cuenta que las complicaciones por el aborto inseguro y clandestino, constituyen la primera causa de mortalidad de las mujeres en muchos de los países de la región, se decidió declarar el 28 de septiembre como el Día por la Despenalización del Aborto. Desde entonces más organizaciones de mujeres se han sumado a la campaña de presión para demandar la despenalización del aborto en la región latinoamericana y caribeña. Hoy suman más de 600. El 28 de septiembre se recuerda a los gobiernos latinoamericanos que seis mil mujeres se mueren al año debido a complicaciones de abortos. Mencionan que la cifra anual de abortos que se practican en Brasil, Colombia, México, Perú y República Dominicana asciende a 2.8 millones y en toda la región la suma llega a más de cuatro millones. Cada día se realizan 55 mil abortos inseguros en el mundo, 95 por ciento en países en vías de desarrollo, los cuales son responsables de una de cada ocho muertes maternas. Mundialmente por cada siete nacimientos se lleva a cabo un aborto inseguro. Se calcula que el aborto inducido -en forma clandestina y condiciones inseguras- es la causa de una de cada tres muertes maternas en la región y de aproximadamente 800 mil hospitalizaciones por año. Cada 28 de septiembre sirve a las feministas para demandar el acceso de servicios de aborto seguro, lo cual podría prevenir entre el 20 y 25 por ciento del medio millón de muertes maternas que anualmente ocurren en los países en vías de desarrollo. En América Latina y el Caribe entre el 10 y 30 por ciento de las camas de los servicios de ginecología y obstetricia,

coincidió con la decisión de bajar la huelga de hambre, que llevaban cuatro estudiantes y una apoderada. Quienes que mantuvieron su protesta radical entre 38 y 71 días de ayuno. Se terminó con este método de presión tras la incorporación de las asambleas de estudiantes secundarios en las negociaciones con el gobierno. La colectiva les acompañó a las y los estudiantes secundarios, en una marcha no autorizada por la Intendencia Metropolitana. A través de la performance de personificación de una colegiala embarazada marchamos con las y los secundarios/as, llevamos un cartel que versaba, de un lado; *Se prohíbe el aborto, pero se aborta al futuro de Chile*, y del otro lado; *Con o sin lacrimógenas, abortemos a la clase política*. Esta última frase hacía referencia a la suspensión que propició el gobierno del uso de bombas lacrimógenas por parte de las fuerzas policiales en el control de la protesta social. La medida fue tomada de acuerdo a un estudio que mencionaba que eran abortivas. De todos modos, fue una medida que duró sólo un par de días, pero no por ello menos significativa en su razón de haber sido aplicada<sup>362</sup>.



---

están ocupadas por mujeres con diagnóstico de aborto incompleto. Cifras provenientes del Instituto Alan Guttmacher, de la Organización Mundial de la Salud, Fondo de Población de las Naciones Unidas y Grupo de Información en Reproducción Elegida.

<sup>362</sup> Ver en <http://www.justomedia.com/39636/prohibicion-de-bombas-lacrimogenas-en-chile-duro-tres-dias/> y <http://www.adnradio.cl/noticias/nacional/hinzpeter-bombas-lacrimogenas-no-tienen-efectos-abortivos-ni-causan-dano-a-la-salud/20110520/nota/1475829.aspx>



88 y 89. Colectiva Rita Lazo, intervención en marcha estudiantil el 28 de septiembre, 2011. La primera foto registra marcha por calle San Diego y la segunda el patio del Liceo Darío Salas.

Cabe señalar que la discusión sobre el aborto es una problemática que cala muy hondo en la lucha de las feministas chilenas, porque este país es uno de los que en América Latina, junto a Nicaragua, que no permite ningún tipo de aborto, ni tampoco accede a dar una discusión seria al respecto<sup>363</sup>. Por ello, destacamos la Campaña performática llamada *Dona por un aborto ilegal*, iniciativa que en el 2012, llevó a cabo la Coordinadora Universitaria de Disidencia Sexual (CUDS)<sup>364</sup>, que les ha hecho enfrentar a la justicia tras una acusación de asociación ilícita, por grupos pro-vida. La campaña desplegó una imagen corporativa muy similar a la de los grupos conservadores que se manifiestan en contra del aborto. Las acciones fueron desde pedir colecta en las calles de

---

<sup>363</sup> Actualmente, la discusión que se ha dado sobre el aborto en Chile, sólo se ha centrado en satanizar cualquier posibilidad de esta práctica. Ni siquiera dejando espacio para revisar la prohibición del aborto terapéutico, medida que la Dictadura de Pinochet, dejó amarrada antes de abandonar el gobierno. Es lamentable la situación que se vive hoy en día en Chile, donde inclusive se ha llegado a afirmar por parte de la Senadora designada, Ena Von Baer, que: “*la mujer sólo presta el cuerpo*”, ver más sobre esta polémica frase en <http://www.lanacion.cl/ena-von-baer-a-lagos-jr-una-falta-de-respeto-no-la-voy-a-responder/noticias/2012-03-15/003640.html> Esta polémica dio origen al grupo de performance *Las prestamista del cuerpo*, liderado por María Basura.

<sup>364</sup> Este grupo lo integran jóvenes de diferentes carreras universitarias de la Universidad de Chile, que llevan una década de actividades promoviendo la reflexión entorno a la disidencia y desobediencia a los mandatos del género. Ver más en [www.donaporunabortoilegal.cl](http://www.donaporunabortoilegal.cl) y en [www.cuds.cl](http://www.cuds.cl)

Santiago, preparar a personas para la recolección de fondos, videos que promovían los prejuicios en torno al aborto y la libre determinación por nuestros cuerpos.

En Colombia, los videos-performances de Nadia Granados, *La Fulminante*, imponen desde un lenguaje erótico de extraña lengua no muerta, inventada por la artista, vivazmente para arrojarla contra las maternidades obligatorias, en los videos *Maternidad Obligatoria* y *Mujeres reventando cadenas*<sup>365</sup>. *La Fulminante* literalmente detona con la sexi explotación que se ha hecho del cuerpo de la mujer colombiana como *sexsímbol latinoamericano*. La artista señala que ese mismo atributo, que la caracteriza como un ser extremadamente sensual y sexual, le sirve para llamar la atención y tratar temas urgente para la sociedad latinoamericana; sociedad que, en general, sufre casi los mismos problemas a raíz del machismo<sup>366</sup>. En ambos videos, la artista reivindica la libre decisión del cuerpo propio para las mujeres y denuncia la participación nefasta -con su lenguaje ininteligible, vivo y furioso- de los políticos y curas, quienes opinan y deciden sobre los cuerpos de las mujeres. En su denuncia explícita en el texto y la imagen, se hace vocera de un lenguaje que requiere traducción. Muestra la hipocresía de los que dicen defender la vida, siendo los responsables de las muertes de niñas y niños y de hombres y mujeres en Colombia, pues esas vidas, que ya nacieron no les importa. Por ello, inventa un lenguaje erótico y pornográfico que requiere traducción<sup>367</sup>; es un articulado como guturales mensajes que evocan al satanismo. Esta estrategia performativa de la artista, por un lado, le permite exponerse, como traducción del cuerpo propio que se apropia, desde un hedonismo exhibicionista libertario. Según la Nadia Granados, este lenguaje le facilita generar una distancia con el espectador, que no sabe qué dice, pero intuye que no son versos románticos, y al leer los subtítulos, obliga al espectador a detenerse.

Cabe señalar que ambos videos, *Maternidad Obligatoria* y *Mujeres reventando cadenas*, sobre la problemática de la maternidad, los realizó el año 2011 y fueron creados debido al contexto de discusión que tuvo el tema por esa fecha en Colombia. Según la

---

<sup>365</sup> Estos videos han sido parte de la curaduría de Beatriz Preciado para el ciclo de videos, debate y performance llamado: *La internacional Cuir. Transfeminismo, micropolíticas sexuales y video-guerrilla*, realizado en el Museo Reina Sofia, Madrid, entre el 15 al 19 de noviembre del 2011.

<sup>366</sup> En conversación con la artista por la plataforma de internet skype. Nadia Granados se encontraba en Toronto y yo en Ciudad de México, 4 de mayo 2012.

<sup>367</sup> El lenguaje que utiliza la artista, no es solo inventado, en algunos videos también invierte el sonido de las grabaciones.

artista: “estaban discutiendo desde la Iglesia y algunas entidades gubernamentales como la Procuraduría, para quitar el derecho que se había ganado de poder abortar en caso de violación, o peligro de muerte para la madre y mal formación del feto, fue una discusión intensa y al final se mantuvieron esos derechos, pero, sin embargo, sigue habiendo muchas trabas para esos casos, que son legales y pues sigue siendo ilegal el aborto por decisión personal”<sup>368</sup>. Nadia Granados, nos dijo que el video *Maternidad Obligatoria* se subió a su sitio web el *Día Internacional por la Despenalización del Aborto*, 28 de septiembre, como un acto de protesta y visibilización de esa problemática.

En *Maternidad Obligatoria*<sup>369</sup>, descansa en una acción postcoito que habla de lo trascendental y naturalmente necesario que es tener sexo; como arenga lo proclama como un “necesario encuentro orgásmico libertario”. La tensión se centra en un condón usado que ella infla, muerde, lame y desinfla, mientras afirma que “Solemos gozar sin fines reproductivos y que la maternidad es un derecho no una obligación”. El condón con semen sirve de telón de fondo para la proyección del rostro del Secretario General de la Conferencia Episcopal colombiana, Monseñor Juan Vicente Córdoba, que afirma que un cigoto y una mórula son hijo de Dios. A lo que arremete la artista, con voz sagaz y fulminantemente irónica, mordiendo y estirando el condón con semen dentro. De esta forma, responde a los dichos moralistas diciendo en su críptico y sexualizado lenguaje que: “están igualando el óvulo fecundado a una persona con derechos y libertades...A los espermatozoides con cinco minutos de vida dentro de este condón (...) pero si este caucho se hubiera roto. Todo este semen estaría dentro de mis entrañas fértiles ya podría ser hijo de Dios”. *La Fulminante* lanza esta blasfemia visual que ridiculiza los argumentos de esta autoridad de la Iglesia católica que llama como “masacre intrauterina” al aborto. *La Fulminante* se atraganta con el semen del condón en su furiosa interpelación al Monseñor, y lo ataca llamándolo a él y a todo la curia eclesiástica como: “ancianos católicos misóginos que [lamentablemente] tienen más incidencia en las leyes que los millones de mujeres en edad fértil”. Finalmente, después de esta eyaculación visual de rabia y denuncia feminista posporno, la artista exige arengado desde su cuerpo sexual deseante de cambio: “Alejen sus rosarios de nuestro ovarios”.

---

<sup>368</sup> En conversación con la artista por la plataforma de internet skype, 4 de mayo 2012.

<sup>369</sup> Ver en <http://www.lafulminante.com/pages/aborto.html>

El segundo video de esta artista colombiana es *Mujeres reventando cadenas*<sup>370</sup>, que al igual que todas sus producciones visuales se autorrepresenta como la protagonista pletórica de un exhibicionismo pornográfico y erótico combativo. Con sus atuendos hace transparente, en un primer plano, su sexo como metáfora del comienzo de la vida, llena de posibilidades. Introduce tantos muñequitos en su pantys de nylon hasta romperla y abortar a estos seres inanimados que posteriormente, deposita en un preservativo, después simula tener sexo oral con él. Para finamente infla lo que más puede y lo hace estallar. Todo mientras afirma que las mujeres “somos seres poderosos que necesitamos libre acceso al control de la maternidad y al aborto”, y se pregunta: “¿Cómo se puede penalizar la decisión de una mujer sobre su propio cuerpo?” Ella reivindica el cuerpo sexualizado como un espacio político que necesita una revolución total y mundial que permita a la mujer autonomía sobre sus vidas.

A mediados del mes de abril del 2012, el *Taller de Activismo y Arte Feminista*<sup>371</sup> (TAAF), que dirigió Mónica Mayer en Ciudad de México, comenzó a trabajar sobre las maternidades con el objetivo de realizar una manifestación callejera para interpelar a la institución patriarcal llamada *Madre*. El TAAF, como feministas y artistas, teníamos muchas críticas, reivindicaciones, rabias, experiencias, deseos, padeceres y sentires con respecto a la maternidad. Por eso, resumir todas nuestras opiniones sobre la maternidad en una sola consigna fue una decisión trabajada. Las participantes del taller sintetizamos con la frase-pregunta: "*Una maternidad secuestrada es*" para hablar de diversos problemas sociales, legales y culturales en torno a la maternidad. Como buenas tejedoras de rebeldías urdimos en varias redes sociales virtuales y no virtuales, para llevar a cabo este proceso/evento/protesta.

Las acciones comenzaron con la idea de reunirse a conversar sobre el tema en varios eventos, dirigidos por cada una de las integrantes del taller. Los encuentros se realizaron con afines a las diferentes posturas que en el grupo se expresaron en torno a la maternidad. Mónica Mayer organizó una cena con mujeres activistas. Liliana Marín invitó a sus alumnas y alumnos a un desayuno para discutir sobre la problemática. Liz

---

<sup>370</sup> Ver en [http://www.dailymotion.com/video/xld8j1\\_mujeres-reventando-cadenas\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xld8j1_mujeres-reventando-cadenas_news)

<sup>371</sup> A parte de Mónica Mayer este grupo está integrado por Liliana Marín, Liz Misterio, Josefina Alcázar, Mirna Roldán, Elizabeth Cassasola y Julia Antivilo.

Misterio se reunió con sus amigas que querían postergar la maternidad por diferentes razones. Josefina Alcazar invitó a las mujeres de su familia y vecinas para conversar sobre sus experiencias con respecto a la maternidad. Mirna Roldán le brindó una cena/conversación/spa a su madre. Elizabeth Casasola realizó un encuentro físico y virtual con amigas y compañeros(as) de su universidad y yo, Julia Antivilo, invité a una cena que llamamos la de las *Madrescombros*, que reunía a las que no queremos ser madres biológicas, pero sin embargo, e ironizando, con nuestras experiencias del cuidado de las y los otros/as, nos hemos hecho madres, y/o nos hacemos cargo de los escombros de las maternidades (vale decir de las y los desamparada/as, personas cercanas o lejanos, llámense sobrinas/os, hijas/os de amigos/as, abuelas/os, madres, padres, hermana/os, parejas adoptadas como que fueran hijos/as, la extensión familiar llamadas mascotas y cuanto desvalido/a vamos encontrando a nuestro paso).

De estos encuentros salieron las ideas de las acciones que se realizaron el día del evento público de protesta que se llamó la *Protesta del Día Siguierte*, suerte de ironía que hace referencia a la pastilla de emergencia para evitar embarazarse, porque se convocó un día después de la fecha que celebra el *Día de la Madre* (11 de mayo). La manifestación pública fue una idea para culminar este proceso que comenzó en la discusión desde lo privado y pasó a lo público como ejercicio político feminista que más que cerrar todo el proceso de investigación-acción performativa, dejó abierto un espacio para la reflexión y acción en torno a las maternidades y el cuestionamiento de la celebración del 10 de mayo, *Día de la Madre* que, particularmente en México, es casi un día libre para las madres que trabajan fuera y dentro de la casa.





90 y 91. *Protesta del Día Después*, convocada por el Taller de Arte y Activismo Feminista, 11 de mayo del 2012, Zócalo, Centro Histórico, Ciudad de México, DF.

La proclama que hicimos circular a través de las redes virtuales, preguntaba “¿Quién define lo que es la maternidad y cómo la asumimos? ¿Qué mecanismos se ejercen desde la familia, la escuela y la sociedad para imponer las ideas rígidas de la maternidad que muchas rechazamos? ¿Cómo se nos obliga a ser madres o cómo se nos niega la libertad de serlo?. Celebramos que en la Ciudad de México existen leyes que garantizan nuestra libertad de elegir si queremos o no ser madres, cuantos hijos e hijas deseamos y cuando los y las queremos tener. Pero también sabemos que para que esa libertad sólo será realidad cuando para todas las mujeres la maternidad sea un acto voluntario, gozoso y responsable, así como cuando se garantice la vida de nuestros hijos e hijas”. Las exigencias que sintetizaban toda la propuesta fueron:

1. Educación sexual científica y laica.
2. Acceso universal a métodos anticonceptivos eficaces y gratuitos.
3. Acceso libre y gratuito a la interrupción del embarazo en todo el país.
4. Acceso libre y gratuito a guarderías y horarios escolares que contemplen las actividades laborales de los adultos que los cuidan.
5. Acciones eficaces en contra de la discriminación de la mujer, incluyendo campañas escolares y públicas que desmitifiquen los roles sociales asignados sexualmente.



- 6.- El cese a la violencia en el país, la búsqueda inmediata de todas las personas desaparecidas y el esclarecimiento inmediato de los asesinatos por cuestiones ideológicas y políticas.
7. Libertad inmediata a todas las mujeres encarceladas por interrumpir su embarazo.
8. Crear las condiciones de justicia social necesarias para abatir la mortalidad materna
9. Atender de manera más eficaz las problemáticas que enfrentan las adolescentes en torno a la maternidad.
10. Rescatar al Día de la Madre del secuestro del comercialismo, haciendo de esta una fecha de reflexión y acción en torno a las maternidades.

Vistiendo al arquetipo de las diferentes maternidades, surgió la idea de llevar mandiles que llevaban la impresión de la consigna: *No a las maternidades secuestradas*. Se convocaron a las y los asistentes a ir a la manifestación con delantales de cocina y simulando estar embarazadas/os. El mitin se desarrolló frente de la Catedral mexicana, en el Zócalo, corazón de la Ciudad de México, y de los poderes del Estado.

Muchas fueron las demandas que se recogieron a través de Internet (*twitter* y *facebook*) y que se imprimieron en carteles. Al reverso de cada pancarta se veía la consigna frase-pregunta *Una maternidad secuestrada es*, con el fin de que las personas pudiesen escribir sus propias reflexiones. Las redes sociales proveyeron de muchas de las consignas que se levantaron en la *Protesta del día después*<sup>372</sup> y con las cuales se desfilaron sobre por una suerte de pasarela hecha con una larga tela llamaba jerga (género más utilizado en las labores doméstica de la limpieza), la cual tenía inscrito *No a las maternidades secuestradas*. Los desfiles por la *jergarela* fueron protagonizados por mujeres de todas las edades y hombres que también se pusieron el mandil y tomaron su

---

<sup>372</sup> Es importante mencionar que La protesta del día después logró una buena cobertura en los medios y tuvo presencia en dos programas de radio, uno en IMER y otro en NoFM. También se la cubrió en artículos en el diario El Universal <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/68691.html> y en el diario Reforma, ver en <http://www.reforma.com/cultura/articulo/657/1312166/>. También tuvo una amplia mención en el programa El Mañanero de Televisa, en la participación de Marta Lamas, ver en <http://tvolucion.esmas.com/foro-tv/el-mananero/172295/la-opinion-marta-lamas/> Posteriormente esta destacada feminista de la escena mexicana escribió sobre la acción en el diario Proceso, disponible para su lectura en <http://www.proceso.com.mx/?p=307439>

consigna, entre ellos y ellas muchas/os artistas de la escena nacional mexicana e internacional<sup>373</sup>.

Las performances que desfilaron por la *jergarela* o pasarela de las maternidades fueron presentadas por Mirna Roldán, integrante del TAAF, la que llevaba varios globos inflados con helio amarrados a su vientre de simulado embarazo. Los globos llevaban diferentes palabras relacionadas con los pesares relacionados con maternidad. Ellas los fue cortando desde su cuerpo y los liberaba como acto sicomágico para desprenderse de adjetivos calificativos, tales como sufrida, sacrificada, sometida, represora, esclava, sumisa, callada, niñera, virgen, chismosa e histérica, a los cuales mandaba a volar por los aires. La misma artista volvió a desfilas junto a su novio, con quien intercambió la panza (de globo) de su falso embarazo.

Las autodefinidas *Madrescombros* realizamos una acción al ritmo de la irreverente canción llamada *A laMadre*, de la cantante pop mexicana Gloria Trevi<sup>374</sup>, tema musical que ironiza con la palabra; *Madre*, que en este país connota más que sólo nombrar a la progenitora. Por ejemplo, es uno de los garabatos más comunes. A pesar de ser un país donde la *madre* es una institución fundacional de la mexicanidad (construida entre la madre y el macho), paradójicamente también es una expresión que verbaliza vilipendio, violencia, desvaloración y/o desprecio de algunos actos, pues frases tales como *me vale madre*, o la reacción intimidatoria si te *avientan la madre*, o si algo es muy bueno es *de poca madre* (si es bueno es *padrísimo*), nos reafirman esta contradictoria evocación que cae sobre el vocablo *madre*.

La acción de las *Madrescombros* la constituyó un ácida crítica a la iglesia católica por ser una de las responsables principales, a través de su moral, de inculcar el marianismo como único modelo de maternidad. Por ello, la crítica se expresó en dos monjas embarazadas, que junto a un par de madres híbridas, bailaban y se daban de panzazos en los estribillos de la irreverente canción de Gloria Trevi. Varias espectadoras se sumaron al baile que terminó, al concluir la canción, y con la acción que realicé como

---

<sup>373</sup> Entre las y los que desfilaron se encuentran varios artistas de la escena nacional mexicana e internacional, entre ellas, María Eugenia Chellet, Kathia Tirado, Sara Minter, Guillermo Gómez-Peña, entre otros.

<sup>374</sup> Ver en <http://www.youtube.com/watch?v=zMBpMNgcDxE>

autonombrada Sor Ruda, que les reventé los globos-panzas, como un acto abortivo a las desatadas *Madrescombros*. Para finalizar me provoqué un autoaborto. La acción de reventar los globos que falseaban nuestros embarazos fueron provocados con un arma punzante que se ocultaba en el rosario que en vez de cruz tenía un dildo. Los globos-panzas, estaban rellenos de agua de flor de jamaica, que posee un color rojo sangre intenso, junto con la flor que, dejaron una marca en el corazón del centro histórico de la Ciudad de México.



92 y 93. *Protesta del Día Siguiente*, convocada por el Taller de Arte y Activismo Feminista, Intervención de las autoproclamadas *Madrescombros*, 11 de mayo del 2012, Zócalo, Centro Histórico, Ciudad de México, DF.

Cerraron las performances de esta manifestación, el grupo *A.M.A.S. Asociación Multimedia de Arte Social. A.C.*, liderado por la artista Laura García que junto a otra integrante de su grupo intervinieron encapuchadas y, literalmente, machacaron los estereotipos de las subjetividades femeninas metaforizadas en flores, zapatos rosas, peluches, etc.

Subvertir la maternidad legada a través del marianismo, que impone el sacrificio, la incondicionalidad y una larga historia de sufrimientos y ensalzamiento de un dejarse a sí mismas por todos los demás, ha sido una de las tareas que las artistas feministas han trabajado desde su emergencia, queriendo aportar a una nueva visualidad que construya para las mujeres resignificaciones de sus experiencias. La finalidad es exhortarlas a un cambio más favorable, ya sea, para vivir una maternidad más empoderada o para comprender que esta es una opción y no un obligación.

Para finalizar este capítulo, podemos decir que en este nuevo milenio podemos ver que la producción de visualidades y las prácticas del arte feminista persisten en ponerle el cuerpo a su arte político a través de estos repertorios simbólicos que buscan, desde los albores de la década del setenta hasta hoy, una construcción de los cuerpos de las mujeres más libre de la que históricamente se ha perfilado. Para ello, se ha buscado desde las praxis de las artistas visuales feministas, incidir en la historia del arte y en la cultura visual latinoamericana a partir de la crítica a los repertorios simbólicos, donde se ha inscrito la condición de subordinación de las mujeres. La acción de poner el cuerpo al discurso feminista en el arte, hace describir una política de cuerpos performativos que discurren en prácticas políticas estéticas que analizaremos en el siguiente apartado de esta tesis.

### CAPÍTULO III

## **LA POLÍTICA DEL CUERPO PERFORMÁTICO. TÁCTICAS/PRÁCTICAS DE RESISTENCIA Y SUBVERSIÓN DESDE EL ARTIVISMO FEMINISTA EN AMÉRICA LATINA.**

Tal como pudimos reconocer en el capítulo anterior, el cuerpo es un eje estructural en las producciones y prácticas de las artistas feministas latinoamericanas. Vimos como estas artistas han puesto durante cuatro décadas el cuerpo a su discurso, describiendo una política estética que se podía organizar en repertorios simbólicos que nos describen temáticas centrales del arte feminista latinoamericano.

En este capítulo pretendemos conocer cómo se ha patentado ese cuerpo performativo de las artistas. Para ello visitamos las voces de las y los creadoras/es. Nos preguntaremos por los antecedentes del arte de acción o performance para posteriormente aterrizar en las producciones de las artistas. Así podremos entender cómo y desde dónde han hecho y hacen cuerpo, la resistencia y la subversión desde el *artivismo*, cuáles son las estrategias que han tenido las artistas feministas en América Latina, qué pedagogías del cuerpo utilizan para enlazar el arte y el activismo. Para finalizar esta tesis doctoral nos interesa comentar desde la experiencia personal, como creadora, con el fin de intimar con mi producción de la cual también se ha escrito muy poco.

#### ***1. Del arte acción o performance en América Latina.***

El arte acción o performance en América Latina nos interesa principalmente desde la praxis de sus creadores/as. De acuerdo a esta premisa, este trabajo doctoral no pretende contribuir a una definición sobre performance, ni tampoco, hacerse cargo de todas las aristas y de la amplitud de sentidos que se le ha brindado al concepto performance, desde los llamados *Performance Studies*, principalmente de la escuela estadounidense<sup>375</sup>. Víctor Turner que lideró estas visiones -así como otros antropólogos de las décadas de los sesenta y setenta- se enfocó en una amplia visión donde las performances son identificadas como los actos que revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura<sup>376</sup>. Si bien no queremos ahondar en esas visiones, recogemos algunas entradas que nos interesan, porque creemos que lo que llamamos “arte-acción o performance a partir de las y los creadoras/es” forma parte de una pequeña síntesis de esta gran panorámica de sentidos. Por ello, dejamos esa tarea de mirada global a antropólogos/as, lingüistas, filósofos/as, y a quien quiera adentrarse en esa complejidad. En concreto, nos interesa visualizar cómo los y las creadores/as van definiéndose a través de sus praxis en el arte acción en América Latina, principalmente de la práctica de las performanceras feministas de la región.

Coincidimos ampliamente con las apreciaciones de la teórica del performance Diana Taylor y algunas/os performanceras/os, ya que ellos reconocen su práctica constitutiva dentro de la identidad latinoamericana arraigada en los pueblos originarios y, en el híbrido resultante tras los siglos de colonización y neocolonización europea e imperialismo norteamericano. Para Diana Taylor las estrategias performáticas están profundamente enraizadas en las Américas desde sus orígenes por ello se pregunta ¿por qué no usar un término de una de las lenguas no anglosajona para referirse al arte acción y propone el vocablo: “Olin, que significa 'movimiento' en nahúatl (...) Olin es el motor que está detrás de todo lo que acontece en la vida -el movimiento repetido del sol, las estrellas, la tierra, y los elementos. Olin, además, es el nombre de un mes en el calendario mexica y, así, permite especificidades temporales e históricas. Y Olin también se manifiesta a sí mismo/a como una deidad que interviene en asuntos sociales. El término,

---

<sup>375</sup> Varios son los autores que hacen referencia al concepto performance según el antropólogo Victor Turner: *From Ritual to Theatre*. Performing Arts Journal Publications, New York, 1982.

<sup>376</sup> Diana Taylor: “*Hacia una definición de performance*”, en <http://performancelogia.blogspot.mx/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>

simultáneamente, captura la amplia e integral naturaleza de "performance" como un proceso reiterativo y de traspaso, así como su potencial para la especificidad histórica y la intervención cultural individual. O ¿podría adoptarse areito, el término para canción-danza? Los areitos, descritos por los conquistadores en el Caribe en el siglo XVI, constituían un acto colectivo que incluía canto, danza, celebración, y veneración, que clamaba por una legitimación estética tanto como sociopolítica y religiosa. Este término es atractivo porque borra todas las nociones aristotélicas de "géneros", públicos y límites. Refleja claramente la asunción de que las manifestaciones culturales exceden la compartimentación ya sea por género (canción-danza), por participantes/actores, o por efecto esperado (religioso, sociopolítico, estético) que fundamenta el pensamiento cultural occidental. Llama a cuestionar nuestras taxonomías, señalando nuevas posibilidades interpretativas<sup>377</sup>.

Por su parte, el legendario performancero venezolano, Carlos Zerpa, reconoce como pioneros del performance a las y los creadores/as de los petroglifos de su tierra, asimismo a las y los integrantes de las tribus Caribes, de quienes se pregunta si son o no unos/as ninjas tropicales. También en su panteón performer incorpora a la diosa María Lionza, la mujer serpiente, que la llama *Lady Godiva Tropical* pues cabalga desnuda sobre una gigantesca danta. Asimismo Carlos Zerpa agrega a los chamanes yanomamis que son capaces de lograr estados de conciencia en los cuales podrían levitar y, finalmente, también incluye al santo milagroso venezolano José Gregorio Hernández<sup>378</sup>. A partir de esta genealogía, Zerpa también incluye a Nicolás Ferdinandou (1886-1925), músico ruso de cementerio, avecindado en Venezuela, y a Fernando Reverón (1890-1954), conocido pionero del arte conceptual de su país, destacado por sus pinturas performanceadas.

---

<sup>377</sup> Idem. Cabe señalar que la autora es la directora del Instituto Hemisférico de Performance y Política, de la Universidad de Nueva York, importante institucionalidad de los estudios de performance en América que realiza eventos internacionales regulares en el continente sobre esta disciplina, además de publicaciones, talleres, seminarios, entre otras actividades que reúnen a activistas, académicos/as y artistas de la performance <http://hemi.nyu.edu/esp/about/index.shtml>

<sup>378</sup> Carlos Zerpa: "*Lo que vi, lo que escuché, lo que viví, lo que rozó mi piel*", en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes: *Performance y arte acción en América Latina*. Ediciones Sin nombre, eXTERESA, CITRU, México, 2005, p. 34 y 35.

En Argentina de los años treinta, el poeta Omar Viñole<sup>379</sup>, conocido como el *hombre de la vaca*, realizó varias acciones político-estéticas en las cuales le hablaba al animal, parodiando un diálogo, en el cual se daba a entender que era más fácil que lo entendiera una vaca que los gobernantes de sus país.

Destacamos la trayectoria de la electrizante Belén de Sárraga<sup>380</sup> que recorrió como un viento libertario huracanado toda América Latina entre 1906 y 1950. Ella dio conferencias protoperformaceadas sobre feminismo, librepensamiento y anticlericalismo que terminaban en batallas campales entre sus seguidores/as y sus retractores conservadores. Se cuenta que, en más de una ocasión, el público llegó a arrancar los caballos de su carruaje y, la gente enardecida la llevó hasta su hotel entre gritos y vítores. Montevideo fue su centro de operaciones y donde es recordada por la existencia de más una década de su periódico *El Liberal* y, por sus llamados *Banquetes de Promiscuidad*, los cuales consistían en asados públicos afuera de la Catedral los viernes santos de la semana santa católica.

## **1.2 Performatividades<sup>381</sup> de norte a sur y de sur a norte.**

---

<sup>379</sup> Citado por Rodrigo Alonso: “*Entre la intimidad, la tradición y la herencia*”, en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes: *Performance y arte acción en América Latina*. Ob. Cit., p. 77. El autor además señala que el artista además fue filósofo y veterinario. Para conocer sobre el arte acción en Argentina ver Rodrigo Alonso: “*En torno al arte acción*”, en Catálogo Arte de acción. 1960-1990. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1999.

<sup>380</sup> Ver más sobre Belén de Sárraga en los libros de Julia Antivilo y Luis Vitale: *Belén de Sárraga. Precursora del feminismo hispanoamericano*. Ed. Cesoc, Santiago, 2000. También en los artículos de mi autoría llamados: “*Belén de Sárraga y la influencia de su praxis política en la consolidación del movimiento de mujeres y feminista chileno*” en el libro *Mujeres Chilenas. Fragmentos de una Historia* que compila Sonia Montecino. Editorial Catalonia y el Programa de Género de la UNESCO, Santiago, 2008. Y en “*Crónica de un Torbellino Libertario por América Latina: Belén de Sárraga (1906-1950)*” en el libro *Viajeras entre dos Mundos*, que compiló Sara Beatriz Guardia. UFGD Editora, Brasil y Centro de Estudios de la Mujer en América Latina, Lima, 2012.

<sup>381</sup> La performatividad la entendemos como el poder reiterativo del discurso que regula y constriñe, es la norma cultural que gobierna a los cuerpos que puede apropiada y adoptada por los cuerpos de quien la asume a conciencia o no. Para el caso de nuestro objeto cultural de estudio el arte feminista, significa, desde la conciencia de sus acciones, una reacción contra el sexismo, la misoginia, la lesbomofobia, entre otros padeceres de una sociedad patriarcal. Para Beatriz Preciado esta noción: “emerge del campo semántico del discurso psicoanalítico en el que Joan Rivière (psicoanalista inglesa nacida en 1883) define por primera vez la feminidad como mascarada (...) Lo que interesa a Rivière es una triple disociación entre el sexo anatómico, las prácticas sexuales y las prácticas culturales de la feminidad”, en “*Género y performance*”, Zehar, 54, 2004, p. 2.



México es una pléyade de performatividades culturales post y neo coloniales en cada esquina, que va desde la devoción excéntrica que mueve a los fieles religiosos de híbridos panteones y semiprofanos, pasando por la Papisa July Klug<sup>382</sup> que casi todos los días del año mantiene una protesta contra los curas pedófilos y la corrupción mexicana en el Zócalo, y llega hasta los *fakir* de los vidrios en el metro que piden dinero por sus piruetas sobre una manta con vidrios rotos, proezas que enfrentan a diarios y que llenan sus espaldas de cicatrices. Por ello, creemos que no es casual que la performance cuente con un espacio más institucionalizado<sup>383</sup> en este país, a pesar de que no abundan los programas académicos sobre esta disciplina artística; pero sí cuenta con un número considerable de espacios físicos e itinerantes como festivales y talleres que enriquecen una oferta interesante que compite con el cotidiano mexicano.



94. Papisa July Klug en el Zócalo, Ciudad de México, D.F.

La artista Maris Bustamante realizó un árbol genealógico del performance mexicano a través de una instalación y varias ambientaciones. En él da a conocer a los/as)

---

<sup>382</sup> July Klug es una activista en defensa de los y las niños/as abusados/as por curas y defensora del Estado laico y otras causas justas, así se define en su tarjeta de presentación. Esta luchadora social viste con traje de Papa casi todos los días en la esquina de calle Madero y el Zócalo en la Ciudad de México, DF. Para saber más sobre ella pueden escribirle a [mercy\\_klug@hotmail.com](mailto:mercy_klug@hotmail.com) o buscarla en Facebook por su nombre.

<sup>383</sup> Para conocer más sobre los espacios del performance en México, ver a Josefina Alcázar: "*Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo y reflexividad*". Tesis para obtener el grado de Doctora en Sociología. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, entre págs. 178-182.

pioneros/as de la performance reconociendo, por ejemplo, a los *Estridentistas* de los años veinte como rebeldes de la academia artística, encabezados por Manuel Maples<sup>384</sup>. También el Ba-ta-clán (1924), colectivo de mujeres, dentro de las que destaca a María Valente. A ella se la recuerda, porque “interpretaba con los platos del postre, la verdadera música que se debía oír en los finales de los banquetes. La música de los platos y las cucharas, los cuchillos y los trinchas, que es algo así como la síntesis armónica de los banquetes. Según nota escrita por el poeta estridente Arqueles Vela”<sup>385</sup>. Bustamante también reconoce como protoperformancera las acciones realizadas por Conchita Jurado, entre 1926-1931. Sus *balmoreadas* hacen que la podamos reconocer como la primera drag mexicana, sus acciones causaron ronchas en la crítica de la época. “Conchita Jurado se hizo pasar durante cinco años y tres meses por Don Carlos Balmori. Disfrazada de hombre y con la ayuda del periodista Eduardo Delhumeau que se hacía pasar como su apoderado, Conchita Jurado engañó a innumerables personas. Nació el 2 de agosto de 1865, hija de don Juan Jurado y de doña Marina Martínez. Balmoreó a las personas ambiciosas que buscaban al becerro de oro, como Balmori, más rico que Rockefeller, más poderoso que Vanderbilt y Ford”<sup>386</sup>.

En México, la llamada *Generación de los Grupos*<sup>387</sup>, consistió en conglomerados de artistas que se organizaron fuera de las academias y del arte oficial en los años setenta, y constituyeron una generación que salió de los museos y abandonó la academia para ir a la calle. Tuvieron como característica el trabajo interdisciplinario. Los colectivos fueron integrados por poetas visuales, fotógrafas/os, escultores/as, entre otras especialidades. Muchas de las temáticas que abordaron respondieron a las luchas por la libertad de expresión, contra el autoritarismo, bajo el alero de un floreciente escenario artístico y cultural institucionalizado y no institucionalizado. El arte, para muchas de las/los artistas, fue concebido como una acción colectiva. Por ello, consolidaron con sus propuestas la

---

<sup>384</sup> Josefina Alcázar y Fernando Fuentes: “*Arte de los resquicios*”, en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes: *Performance y arte acción en América Latina*. Ob. Cit., p. 147. En este artículo también se puede conocer más sobre los espacios del performance mexicano.

<sup>385</sup> Maris Bustamante, en el texto de la Conferencia Magistral que dio en el evento llamado Perfomagia 2006, realizado en la Escuela de San Carlos el 19 de mayo de 2006, Centro Histórico, Ciudad de México.

<sup>386</sup> Idem.

<sup>387</sup> Más sobre esta generación en César Espinosa y Araceli Zúñiga: *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002.

llamada *Generación de los Grupos* que vio salir de su seno a artistas que pasaron a formar parte posteriormente de los colectivos de arte feminista. Esta generación fue constituida por un conglomerado de artistas que se organizaron fuera de las academias y del arte oficial. Movidos por la crítica a los espacios institucionales del arte, salieron de los museos y galerías para apropiarse de la calle. La mayoría de los grupos fueron interdisciplinarios, hombres y mujeres trabajaron ofreciendo propuestas de experimentación conceptual, de instalaciones, *happenings* y performances. La temática de las acciones estuvieron, a lo largo de los setenta, marcada por el contexto de una lucha por la libertad de expresión, contra el autoritarismo, por las reivindicaciones democráticas, pero no había planteamientos propiamente feministas en la Generación de los Grupos. A pesar de que se luchaba por la igualdad de derechos, no se cuestionaba la estructura patriarcal de la familia, ni tampoco se cuestionaba el que las mujeres, generalmente, jugaran un papel secundario, de apoyo, invisibilizador. Por esta razón, finalmente, muchas mujeres apostaron por el trabajo individual o grupal, que sí se comprometiera con esa realidad. De la desintegración de algunos grupos surgieron colectivos de arte feminista y propuestas de trabajo en conjunto, de artistas feministas y de sus producciones individuales; estas artistas son las llamadas “descolgadas” que hablamos en el primer capítulo.

Otro de los antecedentes más directo de la performance en México fueron los *Efímeros* realizados por Alejandro Jodorowsky entre 1960-1972. El artista chileno definió sus acciones como “una serie de manifestaciones interdisciplinarias traducidas en ruptura violenta de los lugares comunes (...) El acto efímero es un violento esfuerzo por recordar el presente eliminando los estratos parásitos a fuerza de un sostenido incendio”<sup>388</sup>. Para este artista, el conocimiento corporal, adquirido a través de la experiencia, era fundamental para definir los límites del cuerpo.

En el sur pionero en los años sesenta fueron Marta Minujín y Alberto Greco quienes se destacaron en el arte acción de Buenos Aires. Minujín es conocida por sus innumerables happenings, de los cuales destacamos *El Batacazo* y *La Menesunda*. Ambas acciones, como muchas de Minujín fueron realizadas en la calle. Por su parte, Greco

---

<sup>388</sup> Alejandro Jodorowsky: *Antología pánica*. Editado por Joaquín Mortiz, México, 1996, p. 16 y 17.

también accionó a través de señalamientos callejeros que según nos cuenta Clemente Padín: “encerraba a los transeúntes en círculos y les declaraba estatuas vivientes”<sup>389</sup>. También en Argentina, el famoso movimiento de artistas que accionó en Rosario, Buenos Aires y Tucumán es históricamente recordado como una fractura en la estética política a través de sus acciones que llamaron *Tucumán Arde*. Ellos buscaban hacer un arte de vanguardia y comprometido con la realidad social<sup>390</sup>.

De una incompreensión casi total en los años sesenta, la performance o arte-acción, pasa a ser considerada una práctica con mayor asidero ya para la década del ochenta hasta consolidarse dentro de las artes visuales de la región. En Colombia, especialmente Medellín, Cali y Bogotá, la performance ha tenido presencia desde décadas. En 1981 en Medellín se organizó la IV Bienal de Arte y, como alternativa, el Museo de Arte Moderno convocó al *Coloquio de Arte No Objetual*, coordinado por el crítico peruano Juan Acha. El Coloquio reunió a teóricos y artistas de toda la región para reflexionar y accionar sobre la religión, el sexo, los mitos populares, la exploración del cuerpo, la situación política, la historia y la teoría del arte<sup>391</sup>. La década de los noventa abre con una sorpresa no falta de polémica, cuando se le otorga el primer premio del Salón Nacional (Colombia), reconocimiento de la oficialidad del arte, a la artista feminista del performance María Teresa Hincapié<sup>392</sup>. Así, en todas estas décadas, hubo presencia de esta práctica, en especial, en las ciudades colombianas que hemos mencionado<sup>393</sup>.

Los ochenta también se acciona contra las dictaduras del cono sur y las dictaduras del género. El grupo *Colectivo de Acciones de Arte (CADA)* en Chile, integrado por los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, el sociólogo Fernando Balcells, la

---

<sup>389</sup> Clemente Padín: “*El arte en las calles*”, en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes: *Performance y arte acción en América Latina*. Ob. Cit., p. 20.

<sup>390</sup> Más sobre este movimiento en Andrea Giunta: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los 60'*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001.

<sup>391</sup> Miguel González: “*Performance para la inmensa minoría*” en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes: *Performance y arte acción en América Latina*. Ob. Cit., p. 49. Para ver más sobre los espacios de performance en Colombia ver el libro de Eduardo Serrano: *Arte colombiano contemporáneo: certámenes y exposiciones colectivas 1971-1998*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, 1999.

<sup>392</sup> Ver en los anexos una cronología de su obra.

<sup>393</sup> Ver más sobre los festivales y encuentros de performance en Colombia en Eduardo Serrano: *Arte colombiano contemporáneo*: Ob. Cit. Además en Varios Autores: *Festival de Performance de Cali, 1997-2002*, exposición: *De la representación a la acción*. Galería Santafé, Bogotá, 2002. Ambos textos citados en Miguel González: “*Performance para la inmensa minoría*”, en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes: *Performance y arte-acción en América Latina*. Ob. Cit., p. 49-54.

escritora Diamela Eltit y el poeta Raúl Zurita, cierran la década del setenta, trascendiendo con acciones que interpelan a la dictadura y a la sociedad de la época. Para Robert Neustadt, este grupo tuvo una incidencia que abrió un espacio para el arte político dentro del discurso autoritario<sup>394</sup>. El CADA cambió la manera de conceptualizar en la relación arte y política en Chile, especialmente desde la práctica de ocupación efímera de la ciudad tanto en el centro como también en la periferia. En una memorable acción surcaron los cielos de la ciudad de Santiago y lanzaron poesía.

También en Chile, a finales de los ochenta, el dueto integrado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, *Las Yeguas del Apocalipsis*<sup>395</sup>, llenaron de sorpresa performática la escena nacional. Tomarían este nombre, al parecer inspirados por el SIDA, entonces considerado como una *plaga* de fin de siglo *de los homosexuales*. Ellos habrían decidido personificar la versión *marica* de los bíblicos jinetes del Apocalipsis. Se hicieron temerarios, porque aparecían sin aviso en inauguraciones de otras/os artistas irrumpiendo con todo. Recordada es la aparición de *Las Yeguas del Apocalipsis* en el encuentro de los intelectuales con Patricio Aylwin, previo a las primeras elecciones “democráticas” post dictadura en 1989. Subieron al escenario con tacos y plumas y extendieron un lienzo que decía “Homosexuales por el cambio”. Al bajar del escenario, Francisco Casas se lanzó sobre el entonces candidato a senador Ricardo Lagos y le dio un beso en la boca.

Cabe mencionar que la práctica del performance en la región tiene desde la década de los noventa un espacio físico especializado en México, a parte de los innumerables festivales que existen en este país a lo largo del año. Nos referimos en específico al espacio Ex Teresa Arte Actual<sup>396</sup> que, desde su fundación en 1993 a cargo de Eloy Tarcisio y Lorena Wolffer, se ha transformado en el templo del performance.

Wolffer fue directora de este espacio entre 1994-1996, destacamos este hecho, porque ella es una destacada artista feminista que impulsó este espacio especializado para

---

<sup>394</sup> Robert Neustadt: CADA día: *La creación de un arte social*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2001.

<sup>395</sup> Ver más sobre estos artistas en

[http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=pedrolemebel\(1955-\)yeguas](http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=pedrolemebel(1955-)yeguas)

<sup>396</sup> Anteriormente llamado Ex-Teresa Arte Alternativo del Instituto Nacional de Bellas Artes. Ex-Teresa inauguró este año su XV Muestra Internacional de Performance *El sonido de la última carcajada*, en la que participé abriendo la muestra con la pieza “*La dama se confiesa con Santa Teresa*” ver más en <http://xvmip.com/> y en <http://www.youtube.com/watch?v=MoDu3grLkUg>

el desarrollo de la performance. Ello confirma parte de la tesis de esta investigación, es decir, que México es un país donde más ha proliferado la producción de arte feminista y donde más se ha sentado las bases de la importancia de la visibilización de esta práctica en espacios culturales; espacios en los cuales la performance ha constituido una praxis de muchas de las artistas feministas, hecho que también se puede constatar con el catastro de las artistas.

Otro espacio mexicano del performance es *Perfomagia* que surgió en el 2003 con el propósito de crear un foro de análisis, estudio y creación, a través de mesas redondas, conferencias y talleres que fundamentaran la profesionalización del arte del performance. En este espacio participaron una veintena de propuestas de artistas *emergentes* seleccionadas/os por convocatoria pública. Físicamente *Perfomagia* se desarrolló desde su inicio en el Museo Universitario del Chopo<sup>397</sup>.

En el resto de América, abriendo el siglo XXI, encontramos que existen varios otros espacios consolidados para la performance, tales como bienales y encuentros en el que destacamos los Encuentros Hemisféricos<sup>398</sup>. Éstos se realizan cada más o menos dos años desde el 2000 en América y son organizados por el Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, en conjunto con universidades y/o instituciones de arte que los recibe en los países americanos donde se los ha realizado<sup>399</sup>. Los encuentros, los destacamos, pues reúnen a más de cuatrocientos participantes entre artistas, activistas, académicos. Ellos trabajan en grupos, exponen, accionan, entre otras actividades, en torno a la práctica de la performance y sus diferentes planos de acción.

---

<sup>397</sup> [http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=festival&table\\_id=151](http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=festival&table_id=151)

<sup>398</sup> Ver más en <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/historia>

<sup>399</sup> El primer encuentro fue "*Performance y Política en las Américas*" (Río de Janeiro, 2000), "*Memoria, Atrociada y Resistencia*" (Monterrey, 2001), "*Globalización, Migración y Esfera Pública*" (Lima, 2002), "*Espectáculos de Religiosidad*" (Nueva York, 2003), "*Performance y 'Raíces': Prácticas Indígenas Contemporáneas y Movilizaciones Comunitarias*" (Belo Horizonte, 2005), "*Corpolíticas en las Américas: Formaciones de Raza, Clase y Género*" (Buenos Aires, 2007) y "*Ciudadanías en Escena: Entradas y Salidas de los Derechos Culturales*" (Bogotá, 2009). Cabe señalar que he participado en el VI y VII encuentros. El primero fue en el año 2007, participamos Jessica Torres y yo, Julia Antivilo, como colectiva Malignas Influencias realizando lo que llamamos: "*Santiago-Buenos Aires. Bitácora visual*", performance conferenciada de larga duración que comentaremos más adelante. En el 2009 participé con la pieza llamada "*Aphrodisia. El uso del placer como una categoría política feminista*", que comentamos anteriormente. Nuestra participación en estos eventos no ha sido sólo a través de presentaciones performáticas sino también participando de los grupos de estudios y de los talleres.

En el sur también han existido espacios que han funcionado como pequeñas bienales como lo han sido *Deformes*<sup>400</sup> o *Perfopuerto*<sup>401</sup> ambas iniciativas se han desarrollado en Chile. También desde la virtualidad tenemos iniciativas sobre performance muy importantes, un ejemplo es el sitio *Performanceología* que reúne desde el 2006, noticias sobre eventos y un archivo sobre performance que incluyen registros fotográficos, videos, ensayos, textos teóricos, todos relativos a performances<sup>402</sup>.

### ***1.1 Nombrar la práctica***

En este punto quisiéramos abordar la definición de performance a partir de las y los creadores, por ello comenzamos con la definición sencilla de una artista ampliamente citada en esta investigación, nos referimos a la artista feminista mexicana Mónica Mayer. Ella señala que debido a que el cuerpo es el principal soporte del arte-acción siempre es autobiográfico, y dice que “No olvidarnos que el performance no pretende representar la realidad, sino de intervenirla a partir de acciones. En general, el performance es un arte en primera persona y resulta lógico analizarlo a partir de una estructura análoga”<sup>403</sup>.

Por su parte, el grupo mexicano de los años setenta, *No-Grupo*, sus hoy conocidas performances fueron *Montajes de Momentos Plásticos*, como denominaban a sus intervenciones públicas, concepto formulado por Maris Bustamante “para abarcar las acciones en las que implicaban diversidad de disciplinas y materiales (...) partían de un pretexto que enmarcaba a un conjunto de propuestas heterogéneas. En éstos, el público tenía una función activa en el proceso ya que dejaba de ser el receptor pasivo al poder participar con los objetos y materiales que el No-Grupo distribuía para cada uno de sus montajes de momentos plásticos: Era precisamente con su interacción como se hacía posible la obra”<sup>404</sup>. Este grupo fue reconocido por su irreverencia humorística que utilizaron para su propia crítica al sistema del arte, desconfiaban del aparato oficial, los

---

<sup>400</sup> <http://bienaldeformes.blogspot.mx/>

<sup>401</sup> <http://www.perfopuerto.net/>

<sup>402</sup> <http://www.performancelogia.blogspot.mx/>

<sup>403</sup> Mónica Mayer: *Rosa Chillante: Mujeres y Performance en México*. Ob. Cit., p. 6.

<sup>404</sup> Sol Henaro: “*NO GRUPO. Un zangoloteo al corsé artístico*”. Catálogo de la muestra del mismo nombre, Museo de Arte Moderno, 2011, p. 22.

concursos, la pretendida imparcialidad y “profundidad de la crítica del arte”; se oponían a toda actitud artística que aspirara a la consagración como aliciente de la producción”<sup>405</sup>. Para el teórico Juan Acha, las performances eran parte de lo que él denominó como *no objetualismos*, debido a que el arte, a partir de la década del setenta: “deja de ser un fin en sí mismo y se instaure como medio, sea de las preocupaciones políticas como de las contraculturales. Es cuando brotan los no-objetualismos cuyo blanco de ataque es la fetichización del objeto (...) para ello tienen a disposición ideas frías, el juego, el buen sentido del humor o los gritos expresionistas y pueden utilizar galerías y museos o ir a la clandestinidad. Con el tiempo y a través de varias mediaciones, llegarán los efectos (no las obras) de los no-objetualismos”<sup>406</sup>.

Carlos Zerpa reconoce que esta disciplina está enriquecida en América Latina por el sincretismo y la polidireccionalidad que ese rasgo le entrega a la producción de arte. Además dice aceptar el término extranjero de *performance* así como aceptó *pizza, vodka, sándwich, karate o sushi*. En rigor, no le preocupa la palabra sino lo que conlleva y asevera que ya existe un consenso sobre el concepto. Sin embargo, para el artista sólo debiéramos preocuparnos por erradicar el lenguaje que relaciona a la performance con el teatro, como por ejemplo, con palabras tales como escena, escenografía, actuación, montaje teatral, maquillaje y utilería. Zerpa señala que: “performance art es por lo tanto, la realización de una acción en vivo, en el transcurso de la cual el artista siendo ‘El’ mismo, asocia diferentes formas de expresión tales como la danza, la música, la poesía o el cine (aún sin tener que ser él mismo: danzarín, músico, poeta o cineasta) para realizar NO una apuesta en escena sino una presentación, una acción en vivo, una ceremonia, un ritual con una carga energética verdadera, en la que además de la idea estructurada y preestablecida a seguir, también incluye una buena parte de improvisación, la cual no es tal ya que si se trabaja utilizando la propia vida, las experiencias, las memorias, los amores y desamores, los traumas, los gustos, los intereses, las pasiones, las perversiones, los tabúes, los temas de interés, los hobbies, la posición política, los factores culturales y sociales, las ideas religiosas, los pensamientos, las reflexiones y un largo etcétera (...) el

---

<sup>405</sup> Idem.

<sup>406</sup> Juan Acha: *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Galería de Arte Nacional, Serie Estudios, Caracas, 1984, p. 224. También se refiere al tema en las páginas 237 y 238.



performance es la subversión por la libertad total”<sup>407</sup>. Así coincidimos con este performancero en que toda acción o performance somos nosotras/os mismas/os en el aquí y el ahora, presentando un mensaje que pretende conmover, remecer, exponer, intervenir y hacer desencajar la realidad. La/el artista de la performance no se representa, es sujeto y objeto de su acción. Es una doble sujeto/a, por un lado, en el sentido de un ser empoderado en sus acciones y, por el otro, por ser sujeto de la pasión de la acción.

Para el performancero *chicalango*, como se aut nombra Guillermo Gómez-Peña<sup>408</sup>, es extremadamente difícil las definiciones simplistas debido a la naturaleza resbaladiza y en permanente transformación del *campo* de la performance. Por ello él no hace una definición, sino una defensa de la práctica, al decir: “Teorizamos sobre el arte, la política y la cultura, pero nuestras metodologías interdisciplinarias son diferentes de las de los teóricos académicos. Ellos utilizan binoculares; nosotros usamos radares. De hecho, cuando los estudios académicos sobre el performance (Performance Studies) se refieren al "campo del performance", con frecuencia se están refiriendo a algo distinto; un campo mucho más amplio que comprende todo lo que involucra a la representación y la escenificación de la cultura, incluyendo la antropología, las prácticas religiosas, la cultura popular, y aún los eventos deportivos y cívicos. Nosotros también somos cronistas de

---

<sup>407</sup> Ibid., p. 46 y 47.

<sup>408</sup> Guillermo Gómez-Peña es considerado como un pionero en la performance chicana. Artista de performance, escritor, activista, pedagogo radical y director del grupo de performance La Pocha Nostra, grupo considerado muy influyente en la disciplina. La Pocha Nostra es un grupo de arte y pedagogía del performance, lo conforman Roberto Sifuentes, James Luna, Violeta Luna, Michelle Ceballos, María Estrada, Emma Tramposh, Daniela d’Emilia, Saul García, Erica Mott, entre otros/as colaboradores. La Pocha Nostra fundamenta su trabajo en la colaboración entre naciones en temas de frontera, raza, géneros, sexualidad, entre otros, y se definen como un llamado o acto de diplomacia ciudadana con el fin de crear comunidades transnacionales de artistas rebeldes. Gómez-Peña es originario de la Ciudad de México, emigró a los Estados Unidos en 1978. Su trabajo en performance y sus diez libros han contribuido a los debates sobre la diversidad cultural, la cultura fronteriza y las relaciones entre México y Estados Unidos. Su trabajo artístico se ha presentado en casi todo el mundo. Fue becario del MacArthur Fellowship, ganador del Bessie (Nueva York) y el American Book Award. Contribuye en distintos periódicos y revistas en Estados Unidos, México y Europa, y es editor adjunto del Drama Review (NYU-MIT). Fue condecorado como Senior Fellow del Instituto Hemisférico de Performance y Política y miembro honorario del Live Art Development Agency de Londres. Algunas de sus acciones individuales son *Border Brujo* (1988-89), *The Couple in the Cage* (1992-1993), el proyecto *Cruci-fiction* (1994), *El Templo de las Confesiones* (1995-96), el Proyecto *Mexterminator* (1997-99), el *Museo de Vida de las Identidades fetichizadas* (1999-2002) y la serie *Mapa/Corpo* (2004-2008). Sus actuaciones a menudo implican la participación del público, vestuario elaborado y entornos, tecnologías interactivas. Entre los libros de su autoría destacamos: *El Mexterminator. Antropología inversa de un performer postmexicano*. Ed. Oceano, México, 2002. *Dangerous Border Crossers*. Ed. Routledge, London and New York, 2000 y *Warrior for Gringostroika*. Douglas Keiller, Associate Editor, Canada, 1993. Ver más en <http://www.pochanostra.com/home/>

nuestro tiempo, pero a diferencia de los periodistas o comentaristas sociales, nuestras crónicas tienden a apartarse de la narratividad y a ser polivocales. Si bien utilizamos el humor, no estamos buscando la carcajada como lo hacen nuestros primos los comediantes. Nos interesa más provocar la ambivalencia de la risa nerviosa y melancólica o las sonrisas dolorosas, aunque siempre es bienvenido un estallido ocasional de risa plena”<sup>409</sup>. De este modo ha señalado que las performances funcionarían como una especie de *Dioramas*, tal como lo fue el formato colonial para enseñar acontecimientos históricos, a través de seres inanimados y dice: “Mis colaboradores y yo elaboramos ‘dioramas vivientes’ (y agonizantes) que parodian y subvierten ciertas prácticas de representación que se originaron en la época colonial, incluyendo a los tableaux vivants etnográficos como los que se encuentran en los museos de Historia Natural y de Antropología, los freak shows o monstruos de feria, las curio shop o tiendas de curiosidades fronterizas y las porno-vitrinas. (...) nos exhibimos a nosotros mismos como artefactos humanos exóticos: a veces re-presentamos meros ‘especímenes’ etnográficos, digamos, miembros de una tribu ficticia en vías de extinción. Otras veces adoptamos identidades híbridas sugeridas por el mismo público lo cual nos convierte en Frankenteins multiculturales o incluso en ‘etno-cyborgs’ co-creados en colaboración con usuarios anónimos de la Internet. En este sentido intentamos llevar a la práctica en nuestro laboratorio de experimentación interdisciplinaria (...) Estas instalaciones-performance funcionan tanto como escenografías para un teatro de las patologías culturales de la globalización, como un espacio ceremonial sui generis donde el espectador/participante (...) puede meditar su sobre su propio racismo hacia ‘las culturas subalternas’”<sup>410</sup>.

---

<sup>409</sup> Guillermo Gómez-Peña: “*En defensa del arte del performance*”, en *Horizontes Antropológicos*, vol.11 no.24, Porto Alegre, Julio/Diciembre, 2005. Ver en [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832005000200010&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832005000200010&script=sci_arttext) Además este artículo se encuentra en el reciente libro de Diana Taylor y Marcela Fuentes: *Estudios Avanzados del Performance*. Ed. FCE, México, 2011, p. 489-520.

<sup>410</sup> Guillermo Gómez-Peña: “*Dioramas Vivientes y agonizantes: El performance como una estrategia de ‘antropología inversa’*”, en Guillermo Gómez-Peña: *El Mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*. Ob. Cit., p. 81.



*Mexterminator.*

95. Guillermo Gómez-Peña como el

Por más que podamos vernos transvestidas/os, con o sin parafernalias, nos vemos confrontados con una disyuntiva: nos desvestimos para vestirnos de diferentes sustancias o bailamos nuestras identidades múltiples, desde una megaproducción a un acto muy minimalista. El/la artista del performance, subraya en la intención de ser una provocación para tomar a la acción como primera palabra. Es el hacer lo que se está diciendo, no sólo con la palabra sino con la acción por delante. Podría sonar un contrasentido a lo que conocemos como performativo, que es lo que se dice y se hace, pero el arte del performance (o arte de acción) parte al revés, pues él no es la literalidad en todo sentido del discurso, sino la estrategia de llamar la atención sobre un acontecer que se necesita politizar, es decir, problematizar o corporalizar en un aquí y ahora.

El performance es el devenir político de la acción transdisciplinaria que tiene tantos estilos y modos de ejecución como performanceros/as que hacen suya una experiencia crítica para ser compartida. Así como pasa en el caso de los estudios culturales y la transdisciplina, tal como lo mencionamos en el primer capítulo de esta tesis, la disciplina híbrida del performance es una práctica indisciplinada. Performanciar es la literalidad del verbo que significa devenir, que dice haciendo, piensa y hace desde una trascendencia de sus actos, que pueden tener algo terapéutico no sólo para quien

realiza la acción, sino también para quien la presencia. Para la performancera Lorena Wolffer: “Lo que hace el performance, a veces involuntariamente, es sacar los demonios a relucir, al igual que los miedos, los explota y los lleva a una magnitud casi dramática; no los niega”<sup>411</sup>. Para la artista Elvira Santamaría la performance “es un gesto de ruptura, cuyo campo de acción es y siempre será el presente inmediato; la existencia viva de quien lo ejecuta. Es un gesto desviado que contribuye en sí mismo a la realidad social como una experiencia cuestionadora, crítica y especialmente liberadora (...) El performance es una obra en la que eres el sujeto y el objeto, donde el cuerpo es el único sitio posible de resistencia... en el que el cuerpo resiste y otorga una mayor fuerza al diálogo que propicia”<sup>412</sup>. Para Lorena Orozco su práctica “es poner enfrente situaciones personales que finalmente son colectivas, tratar temas que compartimos como la fragilidad y la fortaleza, el miedo y el valor, el deseo de transformación y la dificultad que esto conlleva”<sup>413</sup>.

La performance no se hace tan sólo por un exhibicionismo sin sentido, lo que se hace presente con la performance es un quehacer político. Desde lo macro o de lo micro se apela a un cambio de la realidad, esencialmente, con un compromiso que pretende cambiar en algo las relaciones humanas y con el medio ambiente en que nos relacionamos políticamente. Todos nuestros intercambios describen relaciones que están mermadas por decisiones políticas, no sólo de los más poderosos contra sus subordinados/as, también nuestras propias decisiones cotidianas son políticas. Para la estudiosa de las performanceras mexicanas Mariana Rodríguez Sosa: “Los sistemas de producción de conocimiento y de significado involucrados en el desarrollo y la presentación del performance, se vinculan con los mecanismos de poder presentes en el contexto donde la acción se realiza. (...) La interpretación juega un papel a varios niveles en el performance. La artista interpreta la realidad y crea su obra. Quien observa interpreta las acciones que constituyen la obra. Quien documenta interpreta la obra para

---

<sup>411</sup> Entrevista personal a la artista, citada por Mariana Rodríguez Sosa: “*Mujeres que hacen Performance: acciones transformadoras en el arte*”, en el libro de Ana María Tepichin, Karine Tinat y Luzelena Gutiérrez (coordinadoras): *Los grandes problemas de México. VIII. Relaciones de Género. Ediciones de El Colegio de México*, 2010, p. 297 y 298.

<sup>412</sup>Comentario extraído desde Elvira Santamaría: “*Deep sleep*”, en Franklin Furnace Archive, ver en [http://www.franklinfurnace.org/research/related/caa/caa\\_frame.html](http://www.franklinfurnace.org/research/related/caa/caa_frame.html)

<sup>413</sup> En Mariana Rodríguez Sosa: Ob. Cit., p. 313.

registrarla. Quien analiza interpreta la documentación de la obra. Por tanto, la subjetividad de todas las personas involucradas juega un papel fundamental en la experiencia y significado de un performance”<sup>414</sup>.

La presencia de la performance genera un diálogo que puede ser productivo, en algunas ocasiones, en otras desencadenante de fuertes emociones agradables o no. Es una oportunidad para algo, por ello, no hay performance buena o mala sino efectiva o desapercibida. La performance y el feminismo, juntas han significado una interpelación constante a las nociones de público y privado. A partir de *lo personal es político* se abrió la política de la vida. Lugar donde ya no tiene cabida lo privado como secuestro de la experiencia diferenciada que para varias artistas es materia prima desde donde deconstruir/se. Desde el inicio de la relación entre el feminismo y performance, se ha establecido una alianza que se retroalimenta y coincide en sus postulados de acción, autobiografías y producción de conciencia. Josefina Alcázar dice: “En la medida que las artistas conscientemente incorporaron aspectos de sus vidas como materia prima para hacer su arte quedaron alteradas las dicotomías vida/arte, público/privado e individual/social. Las artistas querían crear conciencia en los espectadores, que se vieran reflejados en esa problemática, que la sintieran suya”<sup>415</sup>. En síntesis, es en el espacio público donde principalmente las artistas elegirían para usar su cuerpo como medio y metáfora social y personal. Con ello, cada performance es una acción política-reflexiva para concientizar que los problemas individuales tienen una raíz social y cultural.

## ***2. Arte feminista y cultura popular; tácticas popularmente contrahegemónicas. Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías.***

La producción de arte feminista latinoamericano sintetiza su política estética en el cuerpo, al igual que el arte feminista europeo y estadounidense, pero estrecha la relación con lo ritual, pues las acciones de arte son entendidas, en algunos casos, como rituales de

---

<sup>414</sup> Ibid., p. 312.

<sup>415</sup> Josefina Alcázar: *Performance: un arte del yo. autobiografía, cuerpo y reflexividad*. Ob. Cit., p. 230.

sanación o de evocación a lo sagrado como en las culturas originarias americanas y/o africanas.

Otro de los espacios por los que transita la producción de arte feminista latinoamericano es la cultura popular recreando, resignificando, haciendo uso y/o presencia o ironizando o parodiando elementos de la cultura popular, por ejemplo, utilizando la estética o los ritos o fiestas populares. Entendemos la cultura popular como las prácticas y discursos simbólicos de los sectores subalternos para los cuales, no se encuentran completamente identificados con las imágenes hegemónicas. A su vez, entendemos por popular en un amplio sentido, las diferentes formas de subordinación de las grandes mayorías y de las minorías excluidas de una participación plena y efectiva, en lo social, económico, cultural y lo político, cuyas prácticas y discursos se manifiestan en la periferia de lo hegemónico. Nos posicionamos con el concepto gramsciano de hegemonía, puesto que consideramos que es apropiado para analizar la realidad latinoamericana y definir lo subalterno-popular en la región. Sin embargo, y respecto a la cultura popular, consideramos que es ésta más que la totalidad orgánica y coherente tal como la concebía Gramsci, así lo iremos revisando en este punto.

Dentro de esta clave de la producción de las visualidades feministas latinoamericanas, la discusión crítica de la idea que contrapone a la cultura de elite con la popular, es central, pues reconoce una “alta” cultura hegemónica y otra de menos valor, subalterna. En esta última se situaría el trabajo artístico de las feministas. Para Ticio Escobar, el punto de torsión en la cultura popular capaz de producir en su economía y discrepancias, pliegues y contradicciones, es el arte popular, que también lograría irradiar en torno a sí una zona que sustenta el sentido social, el cual a su vez impediría su estabilidad<sup>416</sup>. Por ello creemos que el arte feminista (como también el arte popular) al enmarcarse o recuperar aspectos de la cultura popular desde el arte “moviliza tareas de reconstrucción histórica, de producción de subjetividad y de afirmación de la diferencia”<sup>417</sup>. Otro cruce que tenemos entre la producción de arte feminista y arte popular, es que ambos son siempre contrahegemónicos, pues son productos subalternos en la necesidad de visibilizarse. La

---

<sup>416</sup> Ticio Escobar: *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008, p. 13.

<sup>417</sup> Idem.

lógica de la cultura hegemónica es invisibilizar a las expresiones que le son contrarias a su *statu quo*. Por ello, encontramos cruces entre lo popular y el arte feminista, porque este último está imbuido sobre el primero como acción emancipadora, como impulso transformador y contestatario, tal como el mito de la modernidad que le otorga una misión redentora al arte que se manifestaría en las vanguardias.

A pesar de estas coincidencias que encontramos, también podemos ver que a partir de las prácticas de las artistas visuales feministas, las cuales mayoritariamente provienen de estudios formales de arte y emergieron junto a una vanguardia artística, reconocemos que paradójicamente las artes feministas sostienen afinidades en tanto “comparten con las del popular tradicional escenarios paralelos; éstos parecen constituir hoy los sitios más propicios desde donde resistir el esteticismo concertado de la cultura hegemónica global. Desde ubicaciones que son básicamente periféricas, aunque en distintos grados, unas y otras formas desarrollan modalidades de apropiación creativa y crítica de las representaciones masivas y sus innovaciones tecnológicas, cautelando, o intentando cautelar al menos zonas insumisas a la lógica cultural del mercado planetario”<sup>418</sup>.

Dentro de esta inflexión, lo popular para nuestro objeto de estudio; la producción de arte feminista, también puede ser parte del vanguardismo. Eli Bartra llamó “vanguardia popular” a lo que constituyen las artistas de una minoría erudita conscientes de los problemas sociales en la cual hablan en nombre de los otros. Esta autora señala: “Trátase de artistas que... no son del pueblo, pero (pretenden) saber lo que el pueblo piensa y conocer lo que el pueblo quiere, siente, desea o necesita”<sup>419</sup>. Para el caso del arte feminista, el pueblo no son sólo las mujeres, pues al apelar a un cambio cultural no sólo debería focalizarse en una parte de la población. Sin embargo, se espera que en primera instancia, las mujeres en conjunto con todas las personas de los sectores subalternos se sientan movidas por los mensajes de emancipación y cuestionamientos al género que promueve el feminismo.

Por otro lado, la improductiva dialéctica discusión que opone un arte culto a otro popular es un binarismo que deberíamos deconstruir. Para ello, Néstor García Canclini

---

<sup>418</sup> Ibid., p. 16.

<sup>419</sup> Eli Bartra: “Retorno de um mito: a arte popular”, en *Questão Popular. Arte em Revista*, 2ª edic. CEAC (Centro de Estudos das Artes Contemporâneas), São Paulo, 1983, p. 12. Citado por Ticio Escobar: *El mito del arte y el mito del pueblo... Ob. Cit.*, p. 120.

propone que una salida a través de “un nuevo tipo de investigación que reconceptualice los cambios globales del mercado simbólico tomando en cuenta no sólo el desarrollo intrínseco de lo popular y lo culto, sino sus cruces y sus convergencias”<sup>420</sup>. Siguiendo estos consejos vemos que en estos encuentros se facilitan procesos masivos de circulación y la producción simbólica inscrita en sus mensajes, imágenes y formas, aprovechando significativamente sus canales de difusión. Es precisamente estas encrucijadas las que dedican o forman parte de las estrategias que ha manejado la producción política estética y visual de arte feminista latinoamericano. Así como vimos, la producción visual del arte feminista se ha apropiado de la visibilidad de los lugares de la cultura visual; también ha seguido -y sigue- rememorando uniones que ligán claramente la relación entre el cuerpo, lo sagrado y lo profano con la cultura popular y sus creaciones tangibles e intangibles.

Las artistas feministas latinoamericanas dejan ver en sus obras toda la hibridez cultural de América Latina entregando un matiz singular a sus propuestas estéticas y políticas coronadas por actos de potencia. Entendemos la hibridez, según lo descrito por Néstor García Canclini<sup>421</sup>, como procesos de hibridación, mezclas interculturales, no sólo raciales a los procesos que se les suele limitar al concepto de mestizaje; lo que nos permitiría incluir las formas modernas de hibridación, que podría responder mejor que sincretismo, que casi siempre se refiere a las fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales. En 2001, García Canclini revisa nuevamente el concepto y lo redefine como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”<sup>422</sup>. Asimismo, explica a qué se refiere con estructuras llamadas discretas, reconociéndolas como productos culturales, resultantes de procesos de hibridación. Poniendo de ejemplo el *spanGLISH*, él da cuenta que como ese híbrido es producto de otros dos híbridos, a saber, los idiomas español e inglés, nacidos del latín, árabe, lenguas precolombinas, etc.

---

<sup>420</sup> Néstor García Canclini: *Culturas Híbridas*, Ob. Cit., p. 227.

<sup>421</sup> Ver en *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ob., Cit., p 15. Además revisa su definición en la introducción a la edición 2001, p. III.

<sup>422</sup> *Ibid.*



Como vimos en el capítulo anterior, muchas son las artistas y colectivos de artistas feministas que, comoparte de su producción visual han usado el graffiti, stencil, afiches callejeros o acciones públicas. Néstor García Canclini nos menciona que el uso político-cultural de la ocupación del arte callejero urbano es una acción liminal<sup>423</sup> que figura entre los géneros híbridos que conforma un lugar de intersección entre lo visual, lo literario, lo culto y lo popular. Un ejemplo de este género liminal lo encontramos también en la acción de 1980 cuando Diamela Eltit se infringió cortes y quemaduras en sus brazos y piernas antes de acudir a un burdel del popular barrio de la calle Maipú en el centro Santiago, lugar en ese entonces famoso por la prostitución. En el burdel leyó un texto para luego lavar la acera. Al respecto, Nelly Richard señala que la artista al mortificar su cuerpo “da fe de su rechazo al modelo de belleza que convierte a las mujeres en fetiche (...) En toda la obra de Eltit, la mujer aparece retratada, sobre todo, en situaciones que la sitúan al borde del sistema social o al borde de quedar excluida del contrato simbólico de éste. Estas situaciones exacerbaban el sentido de alienación en un mundo gobernado por representaciones masculinas, situaciones límites donde tiene que aprovechar al máximo su relación con el lenguaje y con sus códigos de representación y realidad”<sup>424</sup>. Podríamos agregar que con esta acción, Eltit no sólo cuestiona la belleza, sino también explícitamente interpela a los arquetipos flagelantes del cuerpo que exigen un comportamiento disciplinante de moral católica, de la pureza como limpieza moral y la prohibición a la autonomía del cuerpo propio.

Creemos que existe una aspiración del arte feminista en el performance de localizar el arte en zonas populares de la urbe, tal como lo hicieron las gigantografías

---

<sup>423</sup> Esta palabra liminal la entendemos como un lugar de transformación, espacio y sentido de indeterminación dentro de los procesos culturales y rituales; esto denota el reino de umbral o un hueco. Entendido como un hueco, lo liminal implica una etapa de transformación en la que otra etapa, o nuevas formas de identidad o relación, nacen. En el estudio de la cultura y cambio, Victor Turner: *The Anthropology of Performance*, PAJ, Nueva York, 1986, aquí sugiere que, en la condición liminal, un individuo abandona su vieja identidad para experimentar un estado umbral de ambigüedad, apertura e indeterminación. Este autor dice: “En virtud de la experimentación de este estado proceso, el individuo puede entrar en nuevas formas de identidad, relación en la vida diaria de su cultura. Lo liminal es un punto de transición, un estado temporal, un reino transformador que conduce a algo más”. Los términos como no identidad o autoabandono son usados para describir esta experiencia. Sin embargo, lo liminal también puede ser un lugar permanente, donde morar, manteniéndose como un sitio para la práctica creativa. Citado en el libro editado por Valentín Torrens: *Pedagogía de la performance. Programas de cursos y talleres*. Beca Ramón Acín 2007. Diputación de Huesca, España. p. 31

<sup>424</sup> Nelly Richard: “*The rethoric of the body*”, *Art & Text*, N° 21, 1986, citado en Helena Reckitt y Peggy Phelan: *Arte y Feminismo*. Ob. Cit., p. 128.

contra la violencia de Lorena Wollfer o las intervenciones a los productos de belleza de supermercados realizados por las *Mujeres Públicas*, ya comentadas en el segundo capítulo. Un ejemplo también lo es también la irrupción de María Galindo de *Mujeres Creando* al concurso de belleza Miss Bolivia transmitido por la televisión<sup>425</sup> o las primeras performances de la artista mexicana Lorena Méndez, que utilizó el baile popular, como el mambo, el danzón, la cumbia y la salsa como interacción con los cuerpos que coreografían la vida cotidiana citadina. Para esta artista fue un campo exploratorio rítmico y estudiado de intervención en lo público.

Compartimos con el citado García Canclini<sup>426</sup> lo que identifica como lo popular en la actualidad, señalando varios puntos que nos parecen necesario destacar puesto que ya no podemos relacionar lo popular exclusivamente con las tradiciones de antaño. El primer punto habla de que las culturas campesinas y tradicionales no representan mayoritariamente a la cultura popular debido a que entre el sesenta y setenta por ciento de la población latinoamericana vive desde la década del setenta en ciudades. Además, las zonas rurales viven principalmente en respuesta a la demanda de la vida urbana, como por ejemplo a través del turismo. Por otro lado, el desarrollo moderno no habría suprimido lo popular, ya que estudios han demostrado que éste se ha incrementado y transformado debido a la existencia de una necesidad del mercado por incluir las estructuras y los bienes simbólicos tradicionales en los circuitos masivos de comunicación con el fin de llegar hasta las capas populares menos integradas a la modernidad. Otra razón que argumenta este autor para demostrar la pervivencia de lo popular en este nuevo escenario sería la imposibilidad de incorporar a toda la población a la producción industrial, asimismo los sistemas políticos tendrían un interés de tomar más en cuenta el folclor para fortalecer su hegemonía y su legitimidad. Otra causa se debería a

---

<sup>425</sup> Ver acción en <http://www.youtube.com/watch?v=0n5FX14fPJs>

<sup>426</sup> En *Culturas Híbridas...* Ob. Cit., p. 191-221. Discusión que abre a propósito de la *Carta del Folclor Americano*, documento elaborado por variados especialistas y aprobada por la OEA, en 1970. Ella señala a grandes rasgos: “El folclor está constituido por un conjunto de bienes y formas culturales tradicionales, principalmente de carácter oral y local, siempre inalterables. Los cambios son atribuidos a agentes externos, por lo cual se recomienda aleccionar a los funcionarios y los especialistas para que ‘no desvirtúen el folclor’ y ‘sepan cuáles son las tradiciones que no hay ninguna razón para cambiar’. El folclor, entendido de esta manera, constituye lo esencial de la identidad y el patrimonio cultural de un país. El progreso y los medios modernos de comunicación, al acelerar el ‘proceso final de desaparición del folclor’, desintegran el patrimonio y hacen ‘perder su identidad’ a los pueblos americanos”, Ob. Cit., p. 199.

la obvia continuidad misma de la producción cultural de los sectores populares puesto que para muchos es una posibilidad de sustento.

Lo popular no se concentraría en la producción exclusiva de objetos. Estudios antropológicos y sociológicos sobre la cultura sitúan a los productos populares dentro de las condiciones económicas de producción y consumo. Por ello, ni siquiera la cultura popular sería vista ya como una norma autoritaria o fuerza estática e inmutable, más bien se toma como un caudal basado en las experiencias previas de un grupo para dar respuesta y vincularse a su entorno social<sup>427</sup>. Por lo tanto, en vez de una colección de objetos o de costumbres objetivadas, la tradición sería pensada como “un mecanismo de selección, y aún de invención, proyectado hacia el pasado para legitimar el presente”<sup>428</sup>. Debido a esta explicación, el arte popular no es una colección de objetos, ni las costumbres repertorios fijos de prácticas, sino dramatizaciones dinámicas de la experiencia.

Lo popular no sería tampoco monopolio de los sectores populares, puesto que al concebir el *folk*, como prácticas sociales y procesos comunicacionales, se quebraría, según García Canclini, la idea naturalizante que relacionaba ciertos productos culturales con grupos sociales fijos. Esta afirmación se hace patente cuando observamos la evolución de las fiestas tradicionales y la producción y venta de artesanías que revela que tanto las fiestas como la producción de artesanías no son ya tarea exclusivas de los grupos indígenas, ni siquiera de los sectores campesinos. Actualmente intervienen también en su organización los ministerios de cultura y de comercio, las fundaciones privadas, las empresas de bebidas, las radios y la televisión<sup>429</sup>.

Finalmente, García Canclini, menciona que lo popular no es vivido por los sujetos populares como una satisfacción melancólica de sus tradiciones, ya que muchas prácticas rituales subalternas aparentemente consagradas a reproducir el orden tradicional, lo

---

<sup>427</sup> Martha Blanche: “*Folclor y cultura popular*”, Revista de Investigaciones Folclóricas, Instituto e Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, N° 3, diciembre de 1988, p. 27. Citado por Néstor García Canclini: *Culturas Híbridas*, Ob. Cit., p. 204.

<sup>428</sup> Idem.

<sup>429</sup> Ibid., p. 205.

transgreden humorísticamente. Citando a Da Matta<sup>430</sup>, reconoce que en los carnavales “se da un juego entre la reafirmación de las tradiciones hegemónicas y la parodia que las subvierte pues la explosión de lo ilícito está limitada a un periodo corto, definido, luego del cual se reingresa en la organización social establecida”<sup>431</sup>. Precisamente en este último punto, el arte feminista latinoamericano ha prestado atención al hacer suyo o al parodiar rituales culturales y sociales haciendo más dinámica esta situación. Tenemos varios ejemplos, uno de ellos fue la performance *Milagro, Milagro* de Maris Bustamante presentada en el V Muestra de Performance en el Ex Teresa (2002) el que nos describe Mayer: “Parada en un podio con el escudo nacional, frente al que se encontraba una larga mesa con veladoras y pequeñas copitas con tequila y platos con pastel (la sangre y el cuerpo), después de un discurso cuyo tono era entre de arenga política y sermón religioso, pasó con cada persona y, en un acto milagroso a la altura de Walter Mercado, les leyó el futuro, el pasado e intimidades, haciendo gala de sus poderes intuitivos. Maris afirma que en un 30% de los casos logró sorprender a los participantes al adivinarles algún secreto y varios acabaron conmovidos con lo que les dijo”<sup>432</sup>.

Otros ejemplos desde una misma temática, fue el evento de arte feminista, ya referido, *La fiesta de XV años*, convocado por *Tlacuilas y Retrateras* (1984) que se celebró en Ciudad de México. Referente a este mismo tema que aún perdura en la sociedad mexicana, la joven artista Lizeth Gamboa cita a sus antecesoras con la pieza *No me cuelgues tus milagritos, pedaleando en el centro histórico* (DF, 2010). En ella recorre el centro de la ciudad en un triciclo donde llevó un vestido de quinceañera para cuestionar los rituales populares que aún persisten para las mujeres. La artista diseñó nueve milagritos, que son pequeñas figuras para prender en la ropa como recuerdo de esta fiesta popular. Los milagritos eran figuras de dulces cocinados por la artista que decoraban el vestido de quinceañera con cinturones de castidad, biberones, penes alados, grilletes, corazones sangrantes, zapatos de tacones, esbeltos cuerpos de mujer, escobas, entre otros motivos para los prendedores. Estos milagritos para la artista representaban las enajenaciones o condenas que muchas se esforzaban por cumplir. En cada parada de

---

<sup>430</sup> Roberto da Matta: *Carnavais, malandros e hérois*. Ed. Zahar, Río de Janeiro, 1980, p. 99, citado por Néstor García Canclini: *Culturas Híbridas*. Ob. Cit., 206.

<sup>431</sup> Idem.

<sup>432</sup> Mónica Mayer: *Rosa Chillante...* Ob. Cit., p. 72.

su recorrido por el centro, la artista y sus acompañantes repartían volantes con el significado de cada símbolo representado en los milagritos, e invitaba a las transeúntes a arrancar, cortando con tijeras las figuras, que ya no quisieran más en sus vidas. Se trataba de un acto de sicomagia para erradicar lo que ya no queremos del arquetipo femenino asignado.



96 y 97. La artista Lizeth Gamboa (de blusa roja) en la acción *No me cuelgues tus milagritos, pedaleando en el centro histórico* (Ciudad de México, DF, 2010). En la segunda fotografía se muestra el detalle de los milagritos.

En síntesis, podemos reconocer que lo popular se constituye en procesos híbridos y complejos, que utilizan como signos de identificación elementos procedentes de diversas tradiciones, clases, naciones y espacios por donde se mueve la llamada cultura popular. Por tanto, lo que identificamos como lo popular (o perteneciente a la cultura popular como una temática o especificidad que desarrollan las artistas feministas latinoamericanas) es una apropiación profunda y sentida de las artistas con respecto a sus experiencias críticas en las sociedades latinoamericanas, con el fin de aportar otros significados a esta producción, que no por ser hegemónica, se arranca de las lógicas culturales patriarcales.

### ***2.1 La sanación ritual.***

Para Norbert Elias<sup>433</sup>, los actos mágicos o rituales son formas de pensamiento y acción que ayudan a la gente a tomar el control simbólico de procesos que difícilmente pueden modificar, pero que afectan profundamente sus vidas, como las pestes, las lluvias, las inundaciones, el florecimiento de los campos, etc. Los rituales pueden ayudar a eliminar el miedo y/o agradecer frente a estos tipos de sucesos. Por ello, los rituales permiten que sintamos que tenemos algún control sobre lo que pasa en nuestras vidas. Al ser una acción que llama a lo comunitario, la sensación de seguridad se vuelve más fuerte<sup>434</sup>.

El devenir entre lo sagrado y lo profano que perfila al arte feminista, alcanza mucha importancia en acciones o performances, que toman rituales personales y políticos como espacios para recordar un pasado más unido a prácticas tales como las experiencias ritualísticas de los pueblos originarios. A su vez, otras artistas exploran este espacio sagrado-profano como forma de búsqueda para la sanación de padeceres como la violencia, por ejemplo. La artista mexicana, Laura García en 1997, dentro de un jardín privado y a altas horas de la noche, realizó una performance en el que dispuso de un féretro adornado con muchas velas. Escenario que le sirvió para compartir con las y los asistentes cartas y papeles de su vida; se los repartió al público para que los leyese y antes de que ellos terminaran la lectura, se los arrebató y les prendió fuego. Así terminaba con los documentos de un pasado que pretendía borrar o expiar ante el fuego.

Para la artista Elizabeth Ross lo ritual es una propuesta de construcción de nuevas formas de existir en este mundo. Nos comenta que “el rito es el centro, el eje de la cultura, y si creamos nuevos ritos a través del arte, axionamos a favor de la conciencia. Es sencillo. Una acción ritual es revolucionaria y evolucionaria porque toca suavemente lo sagrado y lleva inherente la acción (...) Los ritos antiguos y paganos han permeado la temporalidad tanto como los ritos recreados y cotidianos”<sup>435</sup>.

Lorena Wolffer ritualizó su sanación después de años de ponerle el cuerpo a la violencia contra las mujeres en varias de sus performances y en su trabajo con mujeres

---

<sup>433</sup> Norbert Elias: *La sociedad de los individuos. Ensayos*. Ediciones 62, Barcelona, 1991.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>435</sup> Entrevista a la artista 3 de febrero del 2011. Además debemos agregar que el término lo toma de la artista chilena Marcela Rosen.

sobrevivientes. En la performance *Mapa de recuperación* cartografió las zonas del cuerpo donde más recurrentemente se ejercen los ataques contra las mujeres. La artista realiza una metáfora que funge el cuerpo colectivo del número creciente de mujeres mexicanas receptoras de violencia. Para ello, se valió de métodos curativos ancestrales y propios de las localidades donde ha presentado esta performance. La obra se centra en la posibilidad de una sanación colectiva, abordada desde la traducción del fenómeno de la violencia de género de una cultura a la otra. En el 9th OPEN International Performance Art Festival en Beijing, China (2008), Wolffer se presentó leyendo los testimonios de mujeres que han vivido violencia y están albergadas en la casa de acogida llamada *Refugio*, en México, DF. El relato describía las secuencias de violencias físicas y psicológicas sufridas por las mujeres de esta casa y la artista mientras localizaba en su cuerpo la zona afectada por la violencia infringida a esas mujeres. En la performance una asistente traducía esas secuencias al chino y, posteriormente una doctora curaba en el cuerpo de la artista, a través de acupuntura y moxibustión, esos dolores experimentados en los relatos leídos por Wolffer. La segunda presentación de esta performance se llevó a cabo en el Festival Experimentica en Cardiff, Gales (2009), con la ayuda de una yerbera local que simultáneamente a la lectura de las vivencias de las mujeres de la casa de acogida, iba preparando remedios, cremas y líquidos cuyas recetas databan del siglo VI y que, según el caso, aplicaba en distintas partes del cuerpo de la artista. En esta línea de exploración del performance como espacio para la sanación la acción personal de la artista presenta su cuerpo como una encarnación de colectiva de todos los cuerpos violentados. A través de esta acción, podríamos “reconciliarnos con el cuerpo propio y el cuerpo social, gracias a ella asumimos nuestro poder y tomamos nuestro lugar de poder en el mundo”<sup>436</sup>.

---

<sup>436</sup> Ángela Gutiérrez: “*Hacia la recuperación y sanación corporal: elaboración de violencias basadas en arte acción/arte creativas*”. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios de Género, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios de Género, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2012, p. 148.



98 y 99. Lorena Wolffer en la performance *Mapa de recuperación* en China y Gales, respectivamente.

En síntesis, el performance feminista entiende el ritual, en términos de conjunto de “actos pensados como una puerta desde donde volver a instaurar los aspectos sacros del ser humano; también [se lo entiende como] una llamada a lo no-conocido”<sup>437</sup>[que] permite a cada ser humano simbolizar su historia, sus sueños o sus conflictos para dotarlos del poder que *materializa la sanación* y la *hace sentir posible* al dotarla de la solemnidad de una ceremonia. (...) El ritual nos brinda un espacio, para que en los espacios asociativos de elaboración todas juntas conjugemos la acción y los símbolos con una intencionalidad dirigida a la apropiación consciente, para trascender y dotar de nuevos significados a las historias, los recuerdos y los cuerpos”<sup>438</sup>. Por ello, en esa trascendencia de la experiencia a través de la ritualidad de la performance, artistas, como Lorena Wolffer, logra ponerle el cuerpo a padeceres y sentires que pueden devenir en una sanación como acción conscientemente intencionada y tensionada.

## ***2.2 Hierofanías feministas.***

---

<sup>437</sup> Josep Charles Laínez: “Sacralidad y rito en la performance: por un manifiesto artístico pagano”, en P. A. Cruz Sánchez y M. A. Hernández-Navarro (coords.): *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac), 2004, p. 146. Citado por Ángela Gutiérrez: “*Hacia la recuperación y sanación corporal...*”. Ob. Cit., p.150.

<sup>438</sup> Idem.



Las artistas feministas con el fin de resignificar el ideal mariano, con el cual especialmente las mujeres han cargado por siglos, construyeron hierofanías feministas como una manifestación y acercamiento a lo sagrado, a través de las figuras de las vírgenes. Esta resignificación llevó a artistas como la chicana Yolanda López a ubicarse en el halo de la virgen de Guadalupe, para autorretratarse en 1978, en la cual ella se autorrepresenta saliendo desde el aura de la virgen con sus pinceles en la mano. En otro trabajo, la artista se pintó corriendo del aura guadalupano como otra frontera más que atravesar<sup>439</sup>.



100 y 101. Yolanda López, Autorretratos, Fotografía y pintura, respectivamente, 1978.

El término hierofanías fue acuñado por Mircea Eliade en su obra *Tratado de Historia de las Religiones* y proviene del griego *hieros* que significa sagrado y de *faneia* que es manifestar. Por lo tanto su composición atañe al acto de manifestación de lo sagrado, es decir, como se nos muestra lo sagrado. Las hierofanías pueden ser simples o complejas. Las simples son cuando se manifiestan a través de objetos, tales como una piedra, un anillo, una espada o un río. Las complejas ocurren cuando éstas se aparecen

---

<sup>439</sup> Ver catálogo de la artista, Yolanda M. López: *Works: 1975-1978*. Mandeville Center for the Arts, La Jolla, California, december, 1978. En <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>

mediante un complejo y largo proceso, por ejemplo, el surgimiento del cristianismo<sup>440</sup>. Este último ejemplo no es casual en la acción de proponer una herofanía feminista puesto que debido al poder histórico y fáctico de la religión católica en nuestra América post colonial, podemos otorgarle un peso subversivo a esta deconstrucción del sentido de lo religioso y resignificación de lo divino para llevarlo al lado de lo profano. Esta búsqueda hierófica feminista resignifica una religiosidad liberadora y no encapsulada en la culpa.

*Mujeres Creando* hicieron, de su versión de la virgen, un templo. En el año 2005 inauguraron *La Virgen de los Deseos*, que es una casa autogestionaria que se constituye en un centro de formación de pensamiento feminista, de generación de actividades económicas y de construcción de relaciones de solidaridad con mujeres y hombres. Este espacio se ha constituido en una lucha concreta que ellas asumen a diario. Es así que para sostener esta casa, trabajan con actividades tales como vender libros y artesanías, hasta servir almuerzo y atender un pequeño hostel donde se alquilan habitaciones a personas extranjeras que quieren conocer el país o saber más de *Mujeres Creando*. En este espacio también se recibe a movimientos sociales, como el de las mujeres en situación de prostitución que realizan ahí sus encuentros nacionales, y hay una habitación solidaria para mujeres víctimas de violencia. En la casa también hay atención médica gratuita, biblioteca escolar, librería, servicio de Internet, sala de videos para la exhibición de películas feministas, aulas para la realización de talleres y un comedor donde se realizan tertulias políticas y culturales. *La Virgen de los Deseos* también alberga a las *Mujeres en Busca de Justicia*, un servicio legal que apoya a mujeres que han decidido abandonar el círculo de violencia doméstica. Asimismo funciona en este espacio la guardería infantil *Mi Mamá Trabaja*, proyecto pedagógico feminista que apoya a madres trabajadoras de casa particulares y a mujeres en situación de prostitución. *La Virgen de los Deseos* también tiene voz y música en la *Radio Deseo*<sup>441</sup>. La oración/proclama, que también puede leerse como un manifiesto que versó María Galindo para la *Virgen de los Deseos*, dice:

---

<sup>440</sup> Ver en Mircea Eliade: *Tratado de Historia de las Religiones*. Ed. Cristiandad, Madrid, 2000. Además del mismo autor; *El Mito del Eterno Retorno*. Alianza Editorial, Madrid, 2004.

<sup>441</sup> Ver más en Helen Álvarez Virreira: “*Mujeres Creando, feminismo de acciones concretas*”, en <http://www.mujerescreando.org/>

Virgen de los Deseos,  
Virgen de lo prohibido,  
Virgen de la locura,  
Virgen que cura toda amargura.

Estamos bajo tu manto,  
hermanadas y revueltas,  
indias, putas y lesbianas,  
blancas, negras y mulatas.  
Todas nosotras, cualquiera de nosotras,  
todas despojadas de apellidos, sin adjetivos.  
Cualquiera cabe en este regazo,  
cualquier mujer rebelde, perseguida, buscada, criticada o señalada.  
Somos todas bastardas,  
somos todas hermanas.  
Todas sin padre,  
todas hijas de una misma madre.

Virgen milagrosa, fraganciosa y pecaminosa.  
Tienes para tus pecados un altar distinto  
en cada uno de nuestros cuerpos,  
un perfume distinto fabricado  
con cada uno de nuestros sudores,  
un aura distinta con cada uno de nuestros alientos,  
un canto distinto con cada uno de nuestros gemidos.

Virgen protectora de deseos y de luchas,  
de esperanzas y de sueños.  
Líbranos de racistas, homofóbicos, corruptos,  
machistas, colonialistas y explotadores.  
Líbranos de obispos y curas hipócritas

que desde sus púlpitos usan la muerte de Jesucristo  
para culpabilizar una vez más a las mujeres.

Avísanos cuando vengan.

Ocúltanos cuando nos busquen.

Confúndelos cuando nos encuentren.

Sujeta sus manos cuando nos golpeen.

Detén sus movimientos cuando nos violen.

Virgen de los Deseos.

Los predicadores te odian;

los curas y los obispos te niegan

mientras nos condenan a la obediencia y la sumisión.

Virgen de los Deseos.

Omitida de las teologías,

censurada por los evangelios

y prohibida en las prédicas.

Virgen peligrosa.

Virgen subversiva para todas las iglesias

y todas las religiones

Virgen inquietante para todos los fanatismos

y perseguida por todos los fundamentalismos.

Virgen de los Deseos.

Eres sembradora de rebeldía.

Con tu mano santa despiertas

la palabra en las mujeres mudas,

la alegría en las mujeres tristes

y la rebelión en las mujeres sometidas.

Por eso eres una virgen peligrosa y osada,

por eso eres una virgen expulsada de la mariología

compuesta de dolorosas, abnegadas y tristes vírgenes.

Virgen que te has cambiado los hábitos  
negros, largos y pesados  
por coloridos vestidos,  
por prácticos pantalones,  
por lindas minis.

Virgen autoliberada de la cruz  
de cargar siempre con los muertos,  
de cargar siempre con los vivos,  
de cargar y cargar y cargar  
todas y cualquier cruz.

Virgen de los Deseos.

Esclarecedora de todas nuestras dudas  
Delatora de los dioses que quieren imponernos,  
de los mandatos con que quieren atarnos,  
de los miedos con que quieren sujetarnos.  
Virgen que nos enseñas a no tener miedo,  
a no callar, a no renunciar.

Virgen que nos enseñas a actuar  
y rebelarnos cada día más y más y más.

Virgen que te encarnas  
en las que nos enseñan a leer y escribir.

Virgen que te encarnas  
en las que nos enseñan a amar y conocer  
nuestro cuerpo.

Virgen que te encarnas  
en las cocineras del banquete de la vida.  
En las que siembran y cosechan frutas y verduras.  
En las que amasan pan y hacen queso.

Virgen que te encarnas en las parteras.  
Virgen que te encarnas en las aborteras  
Virgen que te encarnas  
en las que nos enseñan a creer en nosotras mismas  
y amar lo que somos.

Virgen de los deseos,  
tú sabes que el cielo esta vacío,  
que la iglesia es puro poder,  
pura hipocresía y pura dominación.  
Tú sabes que su discurso es mentiroso  
y que su caridad es falsa.  
Virgen de los deseos huida de los altares,  
huida de las prédicas,  
huida de los catecismos,  
huida de la confesiones.  
Virgen de los deseos huida para desear  
y enseñar el poder de desear.

Virgen de los Deseos que eres puro deseo,  
pura libertad y pura esperanza  
Haz que nunca muera en mi y en nosotras  
el deseo de ser feliz  
Haz que no me olvide, ni ninguna de mis hermanas,  
ni viejas,  
ni jóvenes,  
ni pequeñas,  
del deseo de buscar libertad, felicidad y dignidad  
Aquí, abajo, ahora y en la tierra por siempre.  
Amén...

Paralelamente a *Mujeres Creando*, en Argentina la colectiva *Mujeres Públicas* crearon la estampa de la Virgen María, que en su reverso reza una oración por el derecho al aborto, diciendo:

Concédeme el derecho a decidir sobre nuestro cuerpo.

Danos la gracia de no ser ni vírgenes ni madres.

Líbranos de la autoridad del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo para que seamos nosotras las que decidamos por nosotras.

Ruega por que el poder judicial no haga suyos los mandatos de la Iglesia y ambos nos libren de su misógina opresión.

Venga a nosotras el derecho a cuestionar si es bendito el fruto de nuestro vientre. No nos dejes caer en la tentación de no luchar por nuestros derechos.

Y concédenos el milagro de la despenalización del aborto en Argentina.

Así sea.

La colectiva anarcofeminista *Las Sucias*<sup>442</sup> alzan a la *Virgen de las Panochas*, uno de los nombres populares que recibe la vagina en México. Las diferentes apariciones y testimonios, las oraciones y los altares se han emprendido como una antirreligión gozosa que la llama *Virgen de las Panochas, compañera del camino*. La oración reza así:

Panocha nuestra que estas en la tierra, tú bendita que vives en el cuerpo de todas las mujeres, gozamos en tu nombre con el bendito fruto del orgasmo.

Déjame entrar en el gozo y aleja de mi los prejuicios que me han enseñado sobre la tentación.

Que con el disfrute de los jugos, los clítoris multiformes y los pliegues misteriosos logre la libertad de mi cuerpo y mi mente y nazca de mí, la felicidad de liberarme de la moral del padre.

---

<sup>442</sup> Ver más en <http://lassuciassomos.blogspot.mx/2011/05/xxxxx.html>

Oh, Santísima Virgen de las Panochas que con tu infinito placer, todas las mujeres encontremos el verdadero gozo en la noche y en el día<sup>443</sup>.

En una reciente acción pro liberación de las integrantes del grupo punk rock ruso *Pussy Riot*, se realizó una marcha hacia la embajada de Rusia en México, DF. *La Virgen de las Panochas* formó parte destacada en la procesión política carnavalesca<sup>444</sup> que protestó (antes que dieran la ingrata sentencia de dos años de presidio) contra el encarcelamiento de parte del grupo musical que irrumpió en el altar de la Catedral de Cristo Redentor de Moscú con una de sus canciones que pide a la Virgen María que se haga feminista y que saque a Putin del poder. En la manifestación convocada por grupos feministas mexicanos se reivindicó y se dio gracias que la *Virgen de las Panochas* sea feminista.



<sup>443</sup> <http://lassuciassomos.blogspot.mx/search/label/VIRGEN%20DE%20LAS%20PANOCHAS>

<sup>444</sup> Ver video de la acción en <http://www.youtube.com/watch?v=1neuUQgdhSw>



102 y 103. Fotos de la manifestación por la Liberación de Pussy Riot. Frontis de la Embajada Rusa, Ciudad de México, DF. 2012. La primera imagen muestra el estandarte de creación de *Las Sucias* de la *Virgen de las Panochas* en el momento que se leía la oración.

Las oraciones coinciden en interpelar y subvertir al marianismo, que promueve como culto, una supuesta superioridad espiritual femenina que sería moralmente superiores y espiritualmente más fuertes. Esta fuerza espiritual sería a su vez la que engendraría la abnegación, es decir, la capacidad infinita de humildad y de sacrificio<sup>445</sup>. Estos ejemplos entre lo sagrado y profano redefinen lo que las artistas feministas quieren construir, con pasión política, y radicalmente diferente a lo que se vive a diario en la sociedad latinoamericana donde el marianismo es la otra cara del machismo tan característico de la región. Las oraciones que hemos transcrito tejen rebeldías colectivas basada en el gozo y la alegría y no en la culpa y la resignación. Estas proclamas como oraciones agitan una espiritualidad que llama a la subversión y a la desobediencia a los dictámenes de los roles sociales que calan profundamente en la religiosidad popular latinoamericana.

### ***3. Tácticas y estrategias de resistencia y subversión del arte feminista.***

Algunas de las tácticas y estrategias que han tenido las prácticas de las artistas visuales feministas latinoamericanas, han sido en parte la utilización de algunas herramientas críticas tales como la ironía, el sarcasmo y la parodia. Asimismo la asociatividad permitió encontrar a las artistas estrategias para poder exponer y trabajar colectivamente, derrotando así la invisibilidad. También asumieron que si ellas no propiciaban el diálogo reflexivo con sus obras, no circularían sus discursos ni sus

---

<sup>445</sup> Evelyn P. Stevens: "*Marianismo: La otra cara del machismo en Latino-América*"; en Ann Pescatelo: *Hembra y macho en Latinoamérica: Ensayos*. Ed. Diana. México, 1977, p. 123.

propuestas político estéticas, por lo que desarrollaron una pedagogía crítica feminista. La protesta creativa feminista es otra de las tácticas de resistencia que han desplegado las artistas visuales feministas entre megaeventos y marchas, algunas en conjunto con el movimiento feminista.

Las artistas feministas son artistas del disenso, entendiendo a éste en el sentido de una “diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión”<sup>446</sup>. También podríamos analizar la producción y praxis de las artistas visuales feministas como un arte relacional, concepto propuesto por Nicolás Bourriaud<sup>447</sup> para caracterizar al arte que se estaría produciendo desde los noventa. Sólo que para nuestro objeto de estudio sería una característica desde su emergencia en la década del setenta y, hasta hoy en día, estaría vinculada con la esfera de las relaciones humanas. Este crítico dice que “más allá del carácter relacional intrínseco de la obra de arte, las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido (...) en ‘formas’ artísticas plenas. Así los *meetings*, las citas, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre dos personas, los juegos, las fiestas, los lugares, en fin el conjunto de modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales; el cuadro y la escultura son sólo casos particulares de una producción de formas que tiene como objetivo mucho más que un simple consumo estético”<sup>448</sup>.

En este sentido las acciones del arte feminista podemos reconocerlas como una práctica que aspira a superar esa mediación entre la producción visual y la transformación de las relaciones sociales, con el fin de que los dispositivos del arte feminista, que se han resuelto como tácticas de resistencia y subversión, se presenten como proposiciones de relaciones sociales. En rigor, hablaríamos de la búsqueda de lo operativo del arte, es decir, la eficacia del arte en el disenso. Ranciére<sup>449</sup> en referencia al arte político señala

---

<sup>446</sup> Jacques Ranciére: *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Arte Contemporani de Barcelona/Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005, p. 55, citado por Néstor García Canclini: *La sociedad sin relato*. Ob. Cit., p. 137.

<sup>447</sup> Nicolás Bourriaud: *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 31 y 32.

<sup>449</sup> Jacques Ranciére: *El espectador emancipado*. Ed. Manantial, Buenos Aires, 2010, 54- 84.

que “el disenso está en el corazón de la política. La política, en efecto, no es en primer lugar el ejercicio del poder o la lucha por el poder. Su marco no está definido de entrada por las leyes y las instituciones. La primera cuestión política es saber qué objetos y qué sujetos están concernidos por esas instituciones y esas leyes, qué formas de relaciones definen propiamente a una comunidad política, a qué objetos conciernen esas relaciones, qué sujetos son aptos para designar esos objetos y para discutirlos. La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes”<sup>450</sup>.

En la eficacia del arte como modelo pedagógico, el cual tuvo específicamente al teatro como corrector de las costumbres, vemos que la representación no encamina una estética que promueva en rigor una ética. Tomando nuevamente a Ranciére, vemos que el problema no atañe a la validación moral o ética o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo, sino concierne al dispositivo mismo. Él dice: “Su fisura deja aparecer que la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recorte de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes. (...) lo que ella opone a las dudosas lecciones de moral de la representación es, simplemente el arte sin representación”<sup>451</sup>. Es decir el arte, tal como la performance feminista, que no separa la escena de la performance artística y la vida misma, sería un modelo más eficaz para transmitir un mensaje, más si es político, mediante la apropiación estética/ética del cuerpo performático, es poner el cuerpo consagrado del disenso.

También tomamos del filósofo francés su postulado sobre la relación entre las prácticas estéticas y políticas. Para García Canclini<sup>452</sup>, este postulado reconoce tener una acepción kantiana y revisada por Foucault, para lo que se entiende práctica estética, tal como un sistema de las formas que determinan lo que se va a experimentar. Por ello, las prácticas políticas se sustentarían en modos de sentir, de hacer experiencias, como

---

<sup>450</sup> Ibid., p. 61.

<sup>451</sup> Ibid., p. 57.

<sup>452</sup> Néstor García Canclini: *La sociedad sin relato...* Ob. Cit., p. 135.

cualquier otra práctica social. Para Rancière la estética es “un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones”<sup>453</sup>. Finalmente, podemos decir que a partir de las diferentes prácticas, como lo vimos en la introducción de esta investigación, reconocemos y diferenciamos desde la praxis de las artistas su producción en tanto ellas describen una política estética feminista que sólo sería válida nombrarlas para aquellas artistas que reconocen el vínculo con el feminismo.

### ***3.1 Ironía, sarcasmo y parodia.***

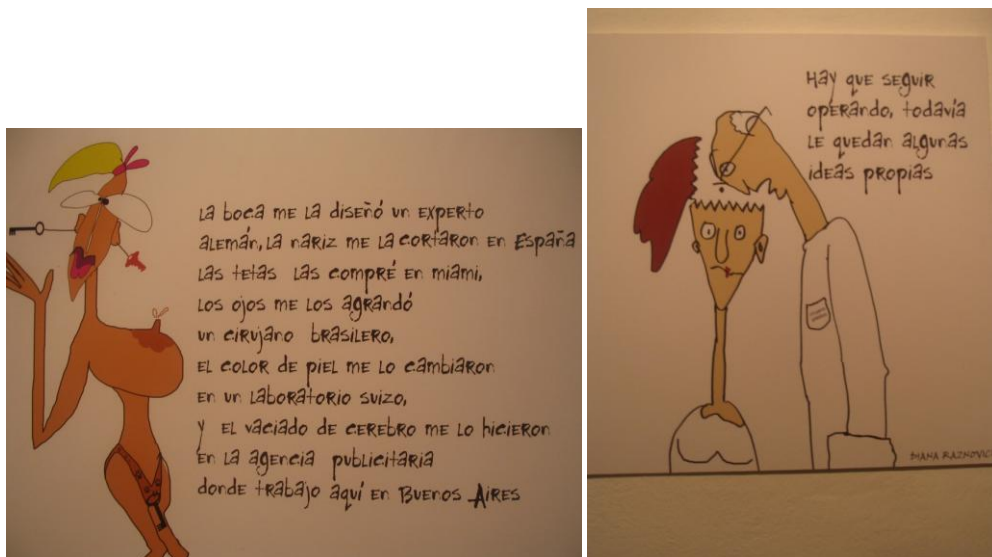
La ironía, el sarcasmo y la parodia han sido herramientas críticas históricas, a las cuales las mujeres han recurrido para tomar la voz en las artes, como un estrategia argumentativa del discurso y acción política feminista. Así, por ejemplo en la literatura encontramos a Alfonsina Storni y Rosario Castellanos<sup>454</sup>. Por lo tanto, también estas herramientas pueden ser consideradas como estrategias políticas estéticas también de acción. La ironía es una figura literaria y retórica que da a entender lo contrario de lo que se dice, es como un no decir diciendo. También es una situación que resulta incongruente y/o tiene una intención que va más allá de la palabra o acción. El sarcasmo, también como figura retórica, es una burla mordaz con la que se manifiesta un desagrado mediante la crítica indirecta pero evidente. Asimismo puede, al igual que la ironía, dar a entender lo contrario. La parodia es una sátira humorística que puede hacerse en carácter burlón o no sobre algún personaje o evento social, político o cultural. Las parodias son siempre recreaciones divertidas y críticas que pueden también presentarse a través de

---

<sup>453</sup> Jacques Rancière: *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Arte Contemporani de Barcelona/Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005, p. 18, citado por Néstor García Canclini: *La sociedad sin relato...* Ob. Cit., p. 136. Cabe señalar que al respecto sobre este concepto de estética política y política estética en mi tesis de Magíster en Estudios Latinoamericanos, antes de conocer este texto a través de este autor, me referí a ello, ver en Julia Antivilo: *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías*. Ob. Cit., p. 34.

<sup>454</sup> Sobre esta autora ver a Marcia Espinoza Vera: “*El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas en América Latina*”, en Rev. Cultura Digital y Vida Cotidiana en Iberoamérica. Una revisión crítica más allá de la comunicación. N° 73, agosto-octubre, 2010. Ver en Revista Razón y Palabra, <http://razonypalabra.org.mx> Además al respecto de la utilización de la ironía como arma crítica, ver a Alicia Salomone: “*Subjetividad femenina y experiencia moderna en la escritura de Alfonsina Storni*”. Tesis para optar al grado de Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile, 2004.

ironías y con sarcasmo. Estos tres elementos, juntos, separados y revueltos, podemos reconocerlos claramente en muchas piezas de artistas visuales feministas en Latinoamérica. Ellos constituyen formas de visualizar con humor una situación de existencia dominada que al ironizar, hacer sarcasmo o parodiar resulta un discurso que enfrenta esa condición. Para la multifacética artista feminista Diana Raznovich, el humor es una herramienta y/o arma para el empoderamiento. El reírse de quien nos oprime realmente nos hace perder el miedo a ese poder, por lo tanto, desestabiliza, perturba, molesta fisurando lo monolítico de los discursos del poder hegemónico. Para Raznovich, las estrategias que se deben utilizar, para trabajar desde esta perspectiva con humor feminista, tiene una altísima capacidad de síntesis en la búsqueda de una fusión de diferentes elementos estéticos que permitan formar una poética dentro de la tarea de desestabilizar la semiótica del poder patriarcal.



104 y 105. Láminas de la muestra gráfica *El cuerpo efímero: una muerte de lujo* de la artista Diana Raznovich en el VI Encuentro Corpólicas en las Américas. Formaciones de Raza y Género, organizado por el Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, que tuvo como sede la ciudad de Buenos Aires en el Centro Cultural Recoleta, entre el 8 y 18 de junio del 2007. La obra y el performance que la acompañó denunciaban a las industrias tanto de la estética como la dietética que lucran sobre los cuerpos de las mujeres.

La ironía según Paul de Man<sup>455</sup>, no es un concepto definible, pues se la suele nombrar como un tropo, un cambio, un movimiento lingüístico en la retórica. Su conclusión de imposibilidad de ser definida es debido a que sería el tropo por antonomasia, el cambio del cambio. Además señala que la ironía tiene una función performativa, pues puede consolar, prometer o excusar. Al respecto, él nos dice: “Nos permite llevar a cabo toda clase de funciones lingüísticas performativas que parecen caer fuera de lo tropológico, pero que están muy estrechamente vinculadas a éste”<sup>456</sup>.

Históricamente, la ironía se ha trabajado desde varias perspectivas. Principalmente se la reduce a una práctica estética o desvío artístico. “De esta forma, la ironía permite hasta decir cosas horribles porque las dice a través de desvíos estéticos, alcanzando una distancia, una alegre distancia estética, en relación con lo que está diciendo”<sup>457</sup>. Para Walter Benjamin la ironía “representa el intento paradójico de construir el edificio mediante una reconstrucción del mismo, y de este modo demostrar la relación de la obra con la idea dentro de la obra misma”<sup>458</sup>. En esta aproximación estaría la clave de considerar a la ironía como una herramienta útil para la ácida crítica que las artistas usan, pues ellas construyen, paradójica o contradictoriamente, por ejemplo, una parodia de la fiesta popular o tradicional para reconstruirla como el caso, ya comentado de la *Fiesta de los XV años*, organizada por *Tlacuilas y Retrateras*.

Desde Sócrates hasta los pensadores/as de la posmodernidad, la ironía ha fascinado tanto a los/as creadores/as como a los/as pensadores/as. Como burla o broma circunstancial o como disposición particular de los hechos de forma malévola, el término ironía se aplica a un gran número de fenómenos y situaciones. Recurso frecuente en la conversación cotidiana, la ironía nos resulta natural y exitosa para quienes pueden sagazmente formular una<sup>459</sup>. De la antigua Retórica a las más modernas escuelas

---

<sup>455</sup> Paul de Man: *La Ideología Estética*. Ed. Cátedra, Madrid, 1998, p. 240 a la 260.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>458</sup> Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen romantik?? Romantik, Werkausgabe*, Vol I, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980, citado por Paul de Man, *Ob. Cit.*, p. 259.

<sup>459</sup> Valeriano Bozal: *Necesidad de ironía*. Ed. Visor, Madrid, 1999.

lingüísticas actuales, el fenómeno irónico ha sido objeto de estudio en sus múltiples variantes: la ironía del sino, la ironía verbal y la ironía dramática<sup>460</sup>.

La ironía es un mecanismo que sirve al propósito de orientar el pensamiento y la conducta. Este fenómeno en el discurso político, pretende ser marcadamente argumentativo y tener un objetivo claro, con el fin de convencer y persuadir. La ironía se presenta como un recurso altamente efectivo. La estudiosa del tema Esperanza Alcaide encuentra, en este recurso argumentativo, una apreciación particular cuando señala que es una estrategia discursiva, un recurso argumentativo en el discurso político<sup>461</sup>.

La estrategia visual desde la ironía, la parodia y sarcasmo se concretan en piezas como las *Estamputas* (2012) de Leonor Silvestri (promovidas como estrategias visuales y discursivas de *Ludditas Sexxuales* y/o del Programa de TV; *Foucault para encapuchadxs*, a este último nos referiremos más adelante). Las *Estamputas* comprenden más de una veintena de gráficas digitales que predicán (entre texto e imágenes, como estampas religiosas sacrílegas) un feminismo que invita a cuestionarlo todo. Denuncian las prácticas de captura de nuestros cuerpos desde la heteronormatividad y el heterocapitalismo. A través de frases -claras citas a Spinoza, Foucault, Wittig, Preciado o Tiqqun- las *estamputas* promueven la deconstrucción del género, la sexualidad y de la normatividad. Algunas dicen: “La unión hace la orgía”, lectura que corona a una imagen de brazos que se entrelazan. Otra dice: “El género es una construcción de la heteronormatividad como régimen político. Resistí a los modelos de asimilación”. Así se le da voz a las imágenes en el espejo de una bio-asignada mujer que se afeita. “Microfascismo en cada médico. Brazo armado de la heterosexualidad como régimen político” es una cita que parodia la imagen de una sexy enfermera que tiene la cara de Hitler y los símbolos nazis.

---

<sup>460</sup> Esperanza Alcaide: “La ironía, recurso argumentativo en el discurso político”, en Revista Rilce 20.2, Publicaciones Universidad de Navarra, 2004, p. 169-189.

<sup>461</sup> Ibid., p. 169.



106, 107 y 108. De la serie *Estamputas* de Leonor Silvestri.

En este mismo sagaz perfil característico de algunas piezas del arte feminista destacamos la performance *Nunca salí de este horroroso Chile, parte 2* de las chilenas Elizabeth Neira<sup>462</sup> junto a la poetiza popular Lucrecia Gálvez (Luca), quien canta una parodia del himno patrio como voz denunciante de corrupción e impunidad en el Chile del siglo XXI. Con música que hace con sus labios, Luca acompaña musicalizando la acción de Neira que yace lisiada en un escenario cargado de abandono y/o saqueo. Encarnecida y enmascarada de lucha libre, Neira saca otro emblema patrio: “la bandera”, desde su vagina cargando de sentido al metaforizar su cuerpo propio con la patria, que transforma en *matria*, desde un cuerpo quebrado que termina agitando el flameante (y flagelante) emblema.

En la fundamentación de su trabajo, la colectiva *Mujeres Públicas* señala que su “una estrategia comunicativa a través de: re significación de objetos y frases habituales //des funcionalización de elementos y discursos // descontextualización de palabras e imágenes // el humor, la ironía y otras yerbas”<sup>463</sup>. Esta aseveración fundamental de su política estética queda patente en varias de sus piezas, por ejemplo, en el *Museo de la*

<sup>462</sup> Ver más sobre esta artista en <http://elizabethneira.blogspot.mx/?zx=a9a52cc56dfa382d>  
<http://videoeslineira.blogspot.mx/>  
<http://www.myspace.com/elizabethneira>  
<http://www.flickr.com/photos/elineira/>

<sup>463</sup> <http://www.mujerespublicas.com.ar/>



*Tortura*. Allí, la instalación buscó alcanzar, en el formato de museo futurista, un ejercicio que indaga “sobre las funciones que, en una cultura imaginaria, cumplieron cada uno de ellos, generando desconfianza en el presente al develarse las similitudes que tienen con el uso cotidiano y corriente de esos mismos utensilios. Así construimos el eje del diálogo con la espectadora, teniendo como marco y norma del juego, un discurso feminista que, a veces, se vuelve irónico y exacerbado, se agranda o sube el volumen, acercándose al humor”<sup>464</sup>.

En síntesis, el humor, la ironía y la parodia son herramientas críticas que se han tomado desde las tácticas de resistencia y subversión, y que se han desarrollado como desestabilizadores del poder patriarcal. Según Claudia Mandel<sup>465</sup> el cuerpo femenino es un espacio de existencia simbólica donde las artistas pueden dar sentido libre a sus vidas a partir de sus producciones pensadas por y para ellas. Por lo tanto el “Deconstruir las articulaciones entre el uso estratégico de la ironía, la parodia, el humor, el cuerpo femenino y su resistencia frente a los códigos dominantes”<sup>466</sup>. El humor permite deconstruir los estereotipos de género, y tiene un rol transgresor ante los discursos dominantes.

Cerramos este punto con la apreciación de la colectiva argentina *Mujeres Públicas*. Ellas usan mucho esta herramienta y al respecto señalaron: “Creemos que el humor es una forma de ver pero también de mostrar, de conocer. Una forma que llama a la reflexión y a la inteligencia. Al instalar la confusión y huir de la explicación/argumentación, nos hace más libres, nos desafía a interpretar y descifrar los signos de lugares nuevos”<sup>467</sup>.

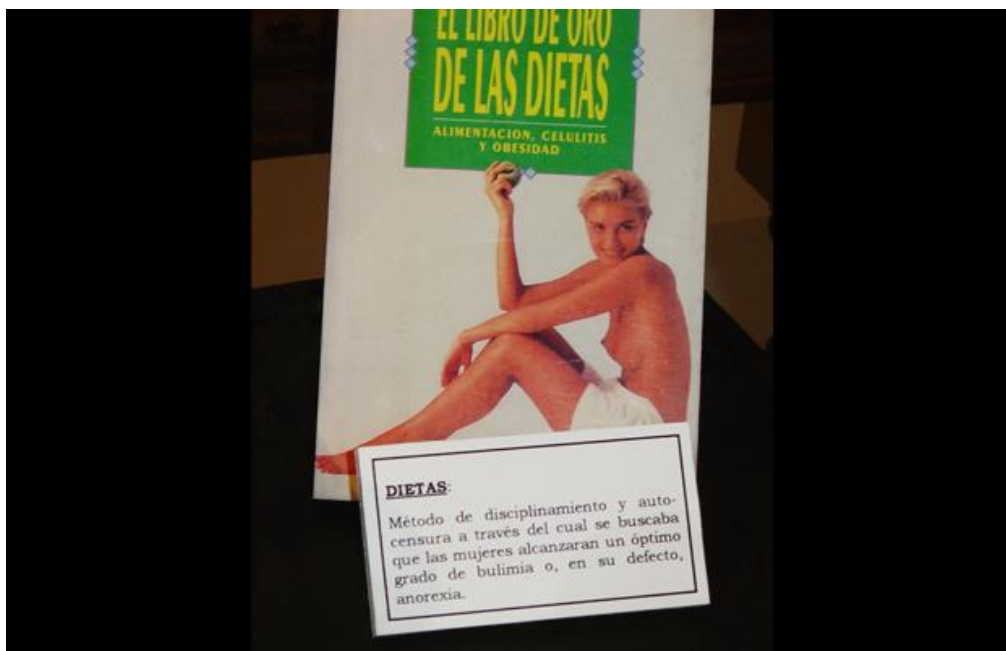
---

<sup>464</sup> Idem.

<sup>465</sup> Claudia Mandel: “*Cuerpo femenino, humor y resistencia*” en la Revista de Teatralidades y Cultura Visual Karpa, N° 3.2, verano 2010, College of Arts & Letters, California State University, Los Ángeles, Estados Unidos. Ver en <http://www.calstatela.edu/misc/karpa//Karpa3.2/Site%20Folder/claudia.html>

<sup>466</sup> Idem.

<sup>467</sup> [www.mujerespublicas.com.ar](http://www.mujerespublicas.com.ar)



109. Foto de una de las piezas de la instalación *Museo de la Tortura* del colectivo *Mujeres Públicas*.

### ***3.2 Lo colectivo y lo transdisciplinario.***

Para la producción y la praxis de las artistas visuales feministas en América Latina, lo colectivo y lo transdisciplinario son características que definen algunas prácticas. En la producción y la práctica de estas artistas encontramos desde obras y acciones colectivas y transdisciplinarias, que ellas han definido desde la autogestión de espacios para exponer sus obras y hacer alianzas contra la invisibilización de sus producciones políticas estéticas.

Así como en la performance, lo transdisciplinario como característica de la producción de las artistas visuales feministas, es una forma de arte híbrido que se nutre de las artes tradicionales tales como el teatro, artes plásticas, música, danza, poesía, el circo, el cabaret, entre muchas más, y de nuevas formas de arte como el diseño, video experimental, cine, instalación, arte digital, entre otras. Asimismo lo hace de otras fuentes no artísticas tales como la antropología, la semiótica, la lingüística y de tradiciones regionales como las fiestas populares, las procesiones, y más. Con todo ello, esta

característica hacen del arte feminista latinoamericano un arte liminal que juega en los intersticios de estos nutrientes, convirtiéndolo en una práctica que tiende a ser colectiva y transdisciplinaria que describiría una producción rizomática, que nos permite “tender una red de conexiones, no sólo atendiendo a las ‘intenciones’ del autor y a la ‘recepción’ del lector, sino también atendiendo a un conjunto mucho más amplio y más complejo de interconexiones posibles que desdibujan las distinciones establecidas, es decir, hegemónicas, de clase, cultura, raza, práctica sexual y otras”<sup>468</sup>. Los problemas que nos aquejan son comunes y por ello sus soluciones también deberían ser colectivas y cruzar fronteras, urdir intersticios disciplinares, rizomar como indisciplina contracultural.

Lo colectivo como estrategia para poderse visibilizar se puede apreciar de dos formas. Una es la asociatividad para poder realizar exposiciones colectivas. La otra forma es la creación de colectivos de arte. En México (1977) se organizó un grupo de artistas feministas, entre las que cuentan Mónica Mayer, Rosalba Huerta y Lucila Santiago, para llevar a cabo la primera exposición abiertamente feminista. A ésta la que llamaron *Collage Íntimo* la montaron en la Casa del Lago. Ese mismo año se organizó, también por iniciativa de las artistas, la *Muestra Colectiva Feminista* en la Galería Contraste, en Ciudad de México<sup>469</sup>. En esta exposición se invitó a todas las feministas que se dedicaban a las artes visuales, pues era una motivación definir lo que podía ser el arte feminista. Mónica Mayer, una de las gestoras de esta instancia cuenta: “Presentamos *Lo Normal* en la Casa de la Juventud en la colonia Guadalupe Tepeyac que reunió obra con un fuerte contenido feminista en torno al rol social asignado a nuestro género, aunque las artistas no necesariamente militaban”<sup>470</sup>. Más adelante nos referiremos específicamente sobre la participación de las artistas en conjunto al movimiento feministas .

---

<sup>468</sup> Rosi Braidotti: *Sujetos Nómades*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 119.

<sup>469</sup> Ver afiche en anexos.

<sup>470</sup> Mónica Mayer: *Rosa Chillante...Ob. Cit.*, p. 23.



110. Pieza de la obra *Lo Normal* de Mónica Mayer.

Por otra parte la creación de colectivos de arte es una motivación permanente a lo largo de la historia del arte feminista de la región. Tenemos que en 1983, como parte de la consolidación de la práctica cultural del arte feminista, se fundó el primer grupo mexicano, al cual nos hemos referido en varias ocasiones. Nos referimos al integrado en México por Mónica Mayer y Maris Bustamante *Polvo de Gallina Negra*. Cabe mencionar que en los anexos que aporta este estudio contamos con una catastro que contiene más de una veintena de grupos de artistas visuales feminista desde la década del ochenta hasta hoy en día en América Latina.

La transdisciplina como indisciplina, así como lo hemos comentado en el capítulo uno de esta tesis, se ha manifestado como una de las característica del arte feminista latinoamericano. Reconocemos este desarrollo en varias trayectorias, por ejemplo, vemos la obra de Lourdes Grobet, que encarna este principio que ha probado, mezclado y sintetizado desde muchas disciplinas tales como desde la pintura, fotografía,

instalaciones, performances, teatro<sup>471</sup>, arte-objeto, entre otras. Según Shifra Goldman: “Ni la permanencia ni la creación de objetos hermosos, y preciosos le interesa. A partir de 1968, cuando pasó dos años en París, y en 1975, cuando estudió dos años en Inglaterra, ha sido parte de la vanguardia experimental”<sup>472</sup>. Grobet fue parte de la creación colectiva llamada *DE MUJER A MUJER, Imaginerías de 7*, (1983-84) que comenzó como una obra de teatro del mismo nombre, pero que también incluyó instalaciones, películas<sup>473</sup>, performances y talleres. La idea fue de la cantante Margie Bermejo, quien invitó a Lourdes Grobet, a Magali Lara, Ariela Ashweli, a Patricia Cardona, a Berta Kolteniuk, a Ethel Krause y Marcela Rodríguez, a reflexionar sobre el ser mujer. La obra de teatro recorrió varias provincias de México, y se montó para mujeres de diversas perspectivas sociales y culturales. Además impartieron talleres de uno o dos días, según el número de inscritas y el entusiasmo de las mismas. Entre estos años desarrollaron varias acciones en las que destacamos la performance de *Grobet*, en la que presenta un sugerente y erótico *strip-tease* a través de fotografías de sí misma que carga al cuello y va desprendiendo una a una, como doble de sí misma.

---

<sup>471</sup> Cabe señalar que Lourdes Grobet fue parte del proyecto llamado *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena* entre los años 1983 y 2002, que dirigió María Alicia Martínez. Grobet señaló: “Así como la lucha libre me hizo entender el México urbano, el teatro hecho por indígenas me permitió trascender la reiterada fotografía de los arquetipos rurales. Ha sido una enorme experiencia toparme con el arte en el que creo –el que transforma, el que está más en centro con la tierra– y decidí, con humildad y respeto documentarlo”. En el libro sobre la artista *Lourdes Grobet*. Ed. Turner, España, 2005, p. 476.

<sup>472</sup> Shifra Goldman: “*Las mujeres en el arte mexicano moderno*”. Revista Plural, febrero de 1981, p. 51. Citado por Víctor Muñoz: “*Lourdes Grobet: Fotografía y entorno*”, en el libro sobre la artista *Lourdes Grobet*. Ob. Cit., p. 23.

<sup>473</sup> En 1983 como parte de este proyecto se concretó el film llamado *Deseo*, grabado en súper 8 y se presentó en La Casa del Lago. La película hablaba sobre las relaciones de pareja.



111. Lourdes Grobet en el *Strip-tease*.

### ***3.3 Performance y pedagogía feminista.***

La performance ha funcionado para algunas artistas como una encarnación de una acción directa feminista desde un arte que usa como bastión una pedagogía diferente. En su búsqueda de politizar desde una estética, se busca un espacio de aplicación de una pedagogía feminista que se hace visible en las conferencias performanceadas, en la preocupación por facilitar espacios de discusión en torno a las exposiciones, en los mensajes de los graffittis, los stencils, o programas de tv, como en las lecciones de estudio despeinadas y sacrílegas, entre otras. Esta pedagogía feminista desde el performance, transita por varias vertientes. Una es, obviamente, las de los pequeños grupos de trabajo, metodología feminista que se perfila como espacios donde lo vivencial cobra una relevancia directriz. Mónica Mayer ya desde su formación en el *Woman's Building* con la maestra y artista feminista estadounidense Suzanne Lacy<sup>474</sup>, se planteaba: “los procesos políticos y educativos como arte y al performance como intervención social más que como acto escénico (...) si el arte quiere causar una revolución social, primero que nada tiene que ser revolucionario en términos artísticos. Y lo mismo sucede con la educación.

---

<sup>474</sup> Ver sobre esta artista en <http://www.suzannelacy.com/>

No sólo se trata de cambiar los contenidos, lo primero que hay que hacer es transformar la forma. Con ellas me di cuenta que, así como existe la educación amorosa (...) también hay la que se da por ósmosis al trabajar con maestras que nos permiten compartir su proceso y son suficientemente abiertas a dejarnos ver sus sueños, dudas y desencantos<sup>475</sup>.

Una idea importante al respecto de esta relación del performance, y de otras características del arte feminista tales como la asociatividad, es por ejemplo de idea de que de los talleres emergen acciones. Así fue el caso del grupo *Tlacuilas y Retrateras* que nació de un taller de Mónica Mayer dado en la Academia San Carlos<sup>476</sup>. También por iniciativa de esta artista se organizó el Taller de Arte y Activismo Feminista (2012), grupo que guió, a través de acciones (reuniones de discusión, cenas conversatorios, etc.) que buscaban reflexionar críticamente sobre la maternidad, y que culminaron en la -comentada en páginas anteriores- "*Protesta del día después*" en el corazón del centro de la Ciudad de México, el Zócalo.

La invitación a la reflexión como acto de una pedagogía del arte feminista comenzó en año 1972, en Argentina, con las proyecciones del documental: *El mundo de la Mujer* de María Luisa Bemberg junto a *Unión Feminista Argentina*. Estas proyecciones se realizaron en diferentes lugares, desde colegios a iglesias evangélicas. Asimismo pasó con los espacios que se generaron en México con la exposición *¿Cabellos Largos, ideas cortas?*<sup>477</sup> que por más de un mes convocó a conferencias, mesas de discusión además de talleres, películas, música, danza, teatro, exposiciones de pintura y gráfica.

---

<sup>475</sup> Mónica Mayer: "*Arte y feminismo: entre la educación amorosa y la educación por ósmosis*", en Revista electrónica Voza!, ver en [www.revistavoza.org/?p=723](http://www.revistavoza.org/?p=723) p. 7 y 8. Originalmente este artículo se publicó en inglés en la Revista N Paradoxa, Vol. 26, 2010.

<sup>476</sup> Hoy es la Escuela de Postgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM.

<sup>477</sup> Esta muestra transdisciplinaria se presentó entre el 21 de febrero y el 29 de marzo de 1984 en el Instituto Anglo-Mexicano de Cultura.



112. Cartel de la muestra.

En esta línea de acción, también podemos considerar, como una pedagogía feminista performática, las giras de conferencias performanceadas; metodología que llevaron a cabo las *Polvo de Gallina Negra* por una treintena de ciudades de distintos estados de México. Éstas constituyen una acción que, por una lado, parodiaba la acción académica de la conferencia y, por otro, encaraba al público con provocadores performances. La gira se llamó *Mujeres Artistas o se Solicita Esposa* en la que abordaron el tema del trabajo invisible de la mujer, la violencia, entre otros. Las conferencias performanceadas se dieron en establecimientos de educación secundaria del país. En el afán de combinar la educación, la militancia y el arte, Mayer y Bustamante, llegaban con delantales que cubrían falsas panzas de embarazadas para demostrar que se podía manejar la opción de la maternidad desde la autonomía, y no la imposición ese rol asignado a las mujeres por la sociedad. En otras conferencias performanceadas entraron explotando petardos dentro de los salones para quebrar las distancias con sus espectadores/as.

Mayer nos dice sobre las conferencias performanceadas: “De manera intuitiva sabíamos que si dos mujeres queríamos obtener la atención del público y/o de los estudiantes, por un lado había que sorprenderlos y por el otro teníamos que desarticular su resistencia a través del humor. Esa experiencia me llevó a entender que las conferencias y el trabajo educativo frente a grupo son actos escénicos y, como tales,



requieren de una energía y un ritmo particulares. En la conferencia no hablábamos de arte. Usábamos el trabajo de colegas nuestras como Magali Lara o Yolanda Andrade para referirnos a las diversas problemáticas que afectan a la mujer. Por ejemplo, las fotografías de luchadoras de Lourdes Grobet nos daban pie a hablar de la violencia intrafamiliar puesto que algunas de ellas le habían comentado a la fotógrafa que a pesar de su entrenamiento físico, no faltaba la que era golpeada por el marido. Algunos de los temas que tratábamos eran aborto, violación, derecho a la educación, igualdad en el trabajo, la rigidez de los roles sociales, la maternidad y el feminismo. (...) A lo largo de los años he seguido realizando conferencias performanceadas sobre arte y feminismo porque me parece que es un formato educativo concentrado que permite causar esa fisura cognitiva de la que hablaba anteriormente para que después la persona interesada se encargue de buscar por su cuenta otras herramientas para ahondar en el tema”<sup>478</sup>. Mayer nos habla de una práctica del aprender enseñando muy parecida a la que Paulo Freire nos versó como mandamientos en su pedagogía de la autonomía<sup>479</sup> de 1996. En ella se proclaman postulados que plantean: “No hay docencia sin discencia”<sup>480</sup>. Por lo tanto, la práctica pedagógica exigiría rigor metódico, investigación, respeto a los saberes de los educandos, crítica, estética y ética, corporificación de las palabras por el ejemplo, riesgo, asunción de lo nuevo y rechazo de cualquier forma de discriminación, reflexión crítica de la práctica, el reconocimiento y la asunción de la identidad cultural. El segundo postulado sería “enseñar no es transferir conocimiento”, lo que exigiría conciencia del inacabamiento, el reconocimiento de ser condicionado, respeto a la autonomía del ser educando, buen juicio, humildad, tolerancia y lucha en defensa de los derechos, la aprehensión de la realidad, alegría, esperanza, la convicción de que el cambio es posible y curiosidad. El tercer fundamento es “enseñar es una especificidad humana” que significaría seguridad, competencia profesional, generosidad, compromiso, comprender que la educación es una forma de intervención en el mundo, libertad, autoridad, una toma

---

<sup>478</sup> Mónica Mayer: “*Arte y feminismo: entre la educación amorosa y la educación por ósmosis*”. Ob. Cit. p., 15 y 16.

<sup>479</sup> Paulo Freire: *Pedagogía de la autonomía: Saberes necesarios para la práctica educativa*. Ed. Siglo XXI, México, 2012. 1ª edición 1996, un año antes del fallecimiento de Paulo Freire en São Paulo.

<sup>480</sup> Según nota de la traducción del texto original, este concepto es un neologismo de Freire, que se refiere al conjunto de las funciones y actividades de los discentes, que corresponderían a las/los estudiantes. Ver en Paulo Freire: *Pedagogía de la autonomía*. Ob. Cit., p. 23.

de conciencia de decisiones, saber escuchar, reconocer que la educación es ideológica, disponibilidad para el diálogo y querer bien a los educandos<sup>481</sup>.

A partir de estos enunciados, muchos serían en los cuales tenemos coincidencias, por ejemplo, la importancia de la acción crítica, la alegría, la esperanza, con todo, en rigor de esa pedagogía amorosa, a la que se refería Mónica Mayer en párrafos antecesores. Sólo vemos una ceguera con respecto al género, categoría que es invisibilizada por Freire.

Consideramos que el feminismo ha hecho aportes a la educación popular y a las luchas sociales; este aporte ha sido el de colocar en la agenda política dimensiones que hasta hace poco se relegaban a un supuesto ámbito de lo “privado”, separando lo público y privado en dicotomías opuestas. La violencia de género, por ejemplo, ha sido uno de los temas en los que el episteme feminista “lo personal es político” ha pasado a colocar esa forma de violencia como un asunto de agenda política que hoy día no puede ser ignorada por los programas de educación popular ni las dinámicas mismas de los procesos de concientización y educación. Sin embargo, la estudiosa de las pedagogías feministas Selen Arango, comenta que en la actualidad la pedagogía feminista debiera dirigir “su atención no tanto a los problemas de la pedagogía crítica basados en el empoderamiento de los/as estudiantes, sino a otros problemas que antes habían sido de poco interés como lo es la dimensión afectiva, corporal y biográfico-narrativa de los sujetos que durante toda su existencia están abocados a instancias educativas: la escuela, la familia, el tránsito, los sistemas (de salud, judiciales, económicos) del Estado, las relaciones interpersonales (el amor, la amistad, el odio), la muerte, entre otros”<sup>482</sup>. En rigor, Arango propone una ampliación que incorpore la vida misma, el aquí y el ahora, es decir, lo performativo.

Al hacer un acercamiento a la praxis del performance feminista como pedagogía política encontramos otros cruces con otras pedagogías, tales como la enseñanza misma de la performance. Estos cruces se deben a que transitarían los mismos caminos al crear

---

<sup>481</sup> Ibid.

<sup>482</sup> Selen Arango Rodríguez: “*Pedagogía feminista: una lectura desde la crítica cultural feminista*”, ponencia presentada en el IX Simposio Internacional Educación y Cultura en Iberoamérica. Universidad de Ciencias Pedagógicas “Juan Marinello Vidaurreta”, Matanzas, Cuba, 20-24 marzo, 2012.

contextos extraños en sentido y lógica, brindando así ideas renovadas o incisivas, más que una explicación o una respuesta literal. El uso de la divergencia es otro de los elementos que buscan la enseñanza del performance, con ello posibilita “pausas para que la creatividad aflore. Enfocar. Desafiar lo conocido, plantear alternativas. Seguir caminos que indica la coherencia de un concepto. Provocación disoluta, que genera el movimiento de patrones mentales aprendidos. Aleatoriedad y fraccionamiento reverberando en diferentes estratos. cooperación en el aporte de ideas, dentro del grupo”<sup>483</sup>.

También en la enseñanza del performance es importante el desempeño del juego como práctica creativa y factible, que se basa en lo inesperado y genera un aprendizaje para el desarrollo de esta capacidad. El juego como una actividad que “se ha propuesto siendo biológicamente importante<sup>484</sup>, una estrategia de aprendizaje sin riesgo, un comportamiento exploratorio, una función del despertar de niveles crecientes de energía, independiente de cualquier recompensa externa”<sup>485</sup>. Con todo es una pedagogía de la acción que invita a desarticular los patrones de la funcionalidad que genera la reproducción social. La práctica performativa produce la desestabilización de los patrones del pensamiento. En general, las tácticas que se desarrollan en cursos de performance son más bien, completamente opuestas a la enseñanza convencional. Es decir, estas tácticas, más bien, están “muy próximas a la estructura del juego y sus características: libertad, placer y cambio. (...) Estos aspectos relacionan la enseñanza de la performance con la *pedagogía de las experiencias positivas*: valoran y diversifican los placeres, participan en la vida y sus acontecimientos, conjuntan las asociaciones conceptuales e interpersonales y reconocen su persona, en el concepto experimental de su práctica (...) También se vincula a la *pedagogía del proyecto*: al promover el compromiso, la motivación e interés, la autonomía en la presencia, el tiempo y el espacio,

---

<sup>483</sup> En Valentín Torrens (editor): *Pedagogía de la performance. Programas de cursos y talleres*. Ob. Cit., p. 27.

<sup>484</sup> M. J. Boulton y P. K. Smith: “*The social nature of play fighting and play chasing: mechanisms and strategies underlying cooperation and compromise*”, en J. H. Barkow and L. Tooby (eds.): *The adapted mind: evolutionary psychology and generation of culture*. Oxford/New York, Oxford UPP, p. 430-444. Citado por Valentín Torrens: *Pedagogía de la performance*. Ob. Cit., p. 32.

<sup>485</sup> Valentín Torrens: *Pedagogía de la performance*. Idem.

formula su proyecto, transforma el propio punto de vista, analiza el contexto, incita a la búsqueda, participa en la evaluación de su trabajo”<sup>486</sup>.

Finalmente otro punto de encuentro entre las prácticas del performance feminista y la pedagogía del performance es que ambas trabajan sobre las experiencias con el fin de desarrollar nuestra afectividad, la empatía, para motivar un cambio. Asimismo, facilita la autoevaluación y la autocrítica; busca un sentido, no sólo en lo cognitivo, sino en la potencia de la realización, de la estimulación, la experimentación. También la pedagogía del performance incita a la autonomía: “apela a la evolución formativa y facilita el cuestionamiento de los métodos. Por la búsqueda individual y colectiva, experimentar lo complejo desde los deseos de los participantes, con originalidad, promover los intercambios comunicativos entre sí y el espacio, está relacionada con la *pedagogía activa*”<sup>487</sup>.

Con todo, la performance feminista y su acción pedagógica reflexiona, examina, cuestiona, desmantela, reescribe los códigos culturales hegemónicos, a partir de la nominación del cuerpo, objeto y sujeto de esta pedagogía activa. En este sentido, el cuerpo performático no funciona exclusivamente como una práctica “artística”, sino como un método de conocimiento de nuestras propias prácticas históricas, sociales y culturales. Finalmente vemos que la pedagogía que deja ver el performance feminista, localiza su práctica como un efecto desorganizador y emancipatorio sobre la racionalidad tradicional, donde lo lúdico nos libra de esos patrones. Así lo podemos constatar en la serie de televisión *Foucault para encapuchados*<sup>488</sup>, que alza como dios al filósofo francés y predica sus postulados como si éstos fueran las sagradas palabras que nos liberarán del heteropatriarcado. *Foucault para encapuchados* presenta como toda religión, a sus apóstoles y santos/as (Wittig, Spinoza, Preciado, entre otras/os) además de cánticos que desbordan de irónicas parodias de encapuchadas, que se autoeducan para desprogramarse, huir, y devenir en el juego antisistémico.

### ***3.4 La protesta creativa. Artivismo feminista.***

---

<sup>486</sup> Ibid. 45 y 46.

<sup>487</sup> Ibid. 46.

<sup>488</sup> Ver

[http://www.youtube.com/watch?v=o4r55rL59Do&list=PL5R6\\_WLj0ZIOaX9ei5D1\\_gXM1XXMGBJ6o](http://www.youtube.com/watch?v=o4r55rL59Do&list=PL5R6_WLj0ZIOaX9ei5D1_gXM1XXMGBJ6o)

El arte político o activista es por antonomasia una práctica históricamente específica; sin embargo, en procesos de larga duración, que se insertan la historia de las mujeres, esta práctica se une a una extensa historia de movilizaciones que para el arte feminista constituyen cuatro décadas de protesta creativa. En esta constante no siempre han participado las artistas junto al movimiento, sin embargo, la protesta feminista siempre se ha destacado en comparación a otros movimientos sociales por la creatividad al expresar sus demandas. Cabe señalar que a pesar de la creatividad que se manifiesta en la colorida protesta social feminista, muchas de las activistas no se reconocen como artistas a pesar de ser conscientes de que se manifiestan a través de la performance. A ello, en parte podría responderse con respecto a la práctica en sí, cuestión que estuvimos tratando en líneas anteriores, respecto al nombrar la práctica, precisamente vimos que no es una práctica exclusiva de las y los artistas, pues la performance es intrínsecamente una acción política consciente. Así quedamos que el verbo; performacear, es ponerle el cuerpo a una posición política.

El activismo social, político, ideológico, religioso u otros, buscan lograr libertades sociales a todo nivel desde la realización de una militancia constante, que por medio de la subversión trata de lograr su meta. Esta sería el tan anunciado cambio, que plantea a partir de una mirada positiva; un mundo en unicidad que en sus fragmentaciones nos permitan observar un sin fin de universos diferentes que se respeten y coexistan. De manera negativa, también se da el activismo, pero a diferencia de lo anterior, lo más seguro que éste promueva la exclusión total de los que piensan diferentes.

Hablar de activismo es muy complicado ya que los temas que tratan los activistas son diversos y variables; muchas son las formas en las que abordan sus temáticas, por ejemplo, desde actos violentos hasta movimientos masivos pacifistas. Hay activismo de todos los tipos, en los cuales los individuos pertenecen a ciertos colectivos sociales por identificación con la ideología<sup>489</sup>. La CIVICUS, IAVE, VNU afirman: “El activismo

---

<sup>489</sup> En el activismo social, el voluntariado puede responder a objetivos definidos y estar orientado al cambio. “Puede condicionar la agenda, la elaboración de políticas, la toma de decisiones y la representación, pero también promover el cambio social contribuyendo a la transformación individual y haciendo que las personas que han adquirido una mayor comprensión o conciencia de una determinada situación modifiquen sus creencias, sus perspectivas y sus comportamientos habituales” en *“Voluntariado y Activismo social. Formas de participación en el desarrollo humano”*, 2008, p. 7-9. Localizado en

social puede ser importante para proporcionar liderazgo, definir áreas de compromiso y movilizar a las personas, y a su vez depende de las aportaciones de los voluntarios para lograr el cambio que persigue. En el Informe sobre Desarrollo Humano 2002 del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), se destaca que los voluntarios y los activistas contribuyen a ‘la promoción de una participación más amplia en las instituciones y en las normas que afectan la vida de las personas, y logran resultados económicos y sociales más equitativos’, reconociendo el papel central que tienen en el desarrollo la participación y el cambio social (...) El voluntariado y el activismo social suelen considerarse esferas separadas, cuando en realidad entre los dos existe una relación dinámica: ambos contribuyen a involucrar a las personas en el logro de metas tales como los Objetivos de Desarrollo del Milenio (ODM). Es necesario analizar de manera profunda que los activistas sociales (como los voluntarios en muchos espacios) representan fuentes de conocimiento para lograr y crear mayores oportunidades de ‘acción’ que son únicas y distintas en su especie. Con base en lo anterior, es necesario agregar que esto implica un impacto renovador dentro de las sociedades para diseñar y concretar programas de desarrollo. La intención es modificar su mundo desde los gobiernos, la sociedad civil, el sector privado y las agencias internacionales para poder contribuir con la creación de un entorno más propicio para la participación ciudadana<sup>490</sup>. La base del activismo es el compromiso poder mostrar cambios sociales por medio de la conciencia. El cambio se sustenta por acciones de individuos que exigen conciencia social dentro de sus grupos humanos, muchas veces ligados a los grandes movimientos sociales en la historia.

Dentro de estas organizaciones transitaban artistas quienes aportaron con su creatividad en las pancartas de las marchas, en producciones visuales y/o con acciones, tal como vimos, en páginas anteriores, con el corto documental *El Mundo de la Mujer* realizado por María Luisa Bemberg en Argentina en conjunto con la Unión Feminista

---

CIVICUS: Alianza Mundial para la Participación Ciudadana, la Asociación Internacional de Actividades de Voluntarios (IAVE) y el programa de Voluntarios de las Naciones Unidas (VNU), ver en [http://www.unv.org/fileadmin/img/www/Joint%20Publication\\_Spanish\\_print.pdf](http://www.unv.org/fileadmin/img/www/Joint%20Publication_Spanish_print.pdf)

<sup>490</sup> Idem.

Argentina en 1972. En ese mismo año la artista Leonora Carrington (1917-2011) realizó un afiche para el movimiento feminista mexicano<sup>491</sup>.

Como hemos señalado, la creatividad de la protesta feminista es un signo presente en sus años de militancia y activismo. A pesar de ello, no todas reconocen ser artistas en sus protestas creativas o acciones que detentan una política estética. Sin embargo, sí ha habido constantes muestras de acciones definidas desde el arte político activista. Así lo fue la manifestación del 10 de mayo de 1979, en Ciudad de México, en el *Día de la Madre*, que se convocó para dar voz a las miles de mujeres que morían a consecuencia de los abortos clandestinos. Se exigía una maternidad voluntaria y un aborto libre, gratuito y seguro. La acción convocó a cientos de mujeres que marcharon vestidas de negro hacia el *Monumento a la Madre*, ubicado en el parque *Sullivan* de Ciudad de México. Ante el monumento depositaron una corona luctuosa de terciopelo azul con flores moradas, adornada con instrumentos usados para provocar abortos, como pastillas, hierbas, agujas de tejer, ganchos, etc.<sup>492</sup>

En Argentina en 1986, nació el *Grupo Feminista de Denuncia*, lo conformaron las artistas Ilse Fuskova, Josefina Quesada y la filósofa Adriana Carrasco. Las tres mujeres se paraban en la calle Lavalle, los sábados a la salida de los cines, desde las 21 a las 23 horas. Así describe la acción una de sus protagonista: “De pie en la vereda, haciendo el signo feminista, las palmas a la altura de la cara y un cartel colgado al cuello en el cual se denunciaba algún acto de violencia ocurrido durante la semana. O algún tema de la vida de las mujeres que nos conmovía especialmente. Una hora antes de nuestra función nos reuníamos en el bar de Esmeralda y Lavalle y nos sorprendíamos mutuamente con las leyendas que cada una había elegido esa noche. Confiábamos en nuestra percepción de los hechos sociales. Durante las dos horas que permanecíamos ahí nos veían aproximadamente mil personas”<sup>493</sup>. Así con la constancia performática, las artistas pusieron su cuerpo a su denuncia pública sobre la violencia contra la mujeres a inicio del gobierno democrático del Dr. Raúl Alfonsín. También estuvieron involucradas con las

---

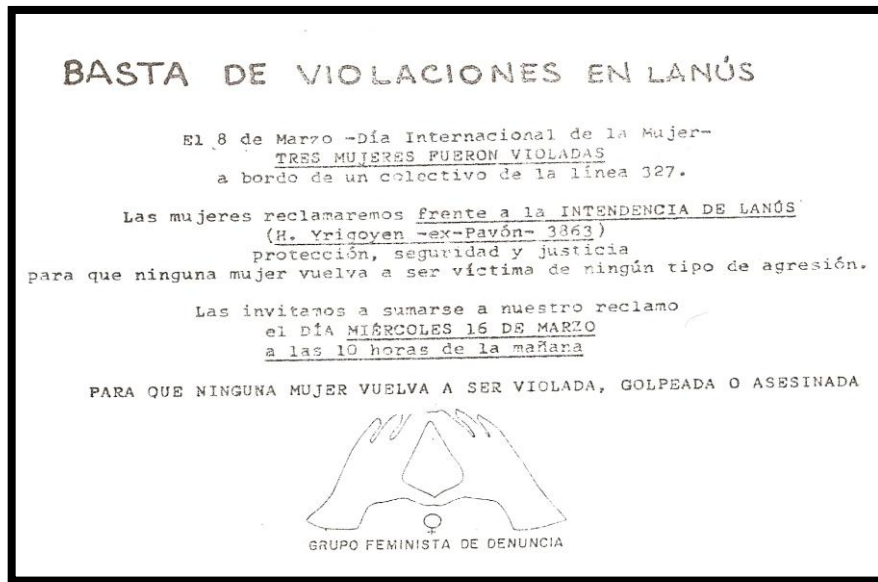
<sup>491</sup> Ver capítulo 1, p. 94.

<sup>492</sup> Ver fotografía en página 235.

<sup>493</sup> Ilse Fusková entrevistada por María Laura Rosa, ver en “*Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*”, Ob. Cit., p. 146.

agrupaciones del movimiento tales como lo fue la Asociación de Trabajo y Estudio de la Mujer (A.T.E.M) creada en 1981, de la cual fueron parte activa Ilse Fusková y otras feministas; quienes se ocuparon de conceptualizar la violencia contra las mujeres y el sexismo especialmente de la violación<sup>494</sup>. En 1983 la A.T.E.M creó el Tribunal de Violencia contra las Mujeres Mabel Adriana Montoya, como otra muestra de su permanente activismo en el tema.

El *Grupo Feminista de Denuncia* intervino en el espacio público con lemas tales como “*La violación es tortura*”, “*La mujer es la única dueña de su fertilidad*”, entre otras. El grupo generó sorpresa entre los y las transeúntes, las acciones de este grupo tuvieron como fin (a través de un “gasto mínimo”) hacer un cuestionamiento interesante y permanente de la realidad social que vivían. Por ello, siguieron desarrollando esas acciones y otras como convocatorias a marchas para denunciar la violencia. Fue el caso de sus últimas acciones (1987) en la que llamaron a marchar frente a la Intendencia de la localidad de Lanús, en Buenos Aires. La acción tomó el lema explícito y sencillo: “*Basta de violaciones en Lanús*”.



### 113. Panfleto del Grupo Feminista de Denuncia.

<sup>494</sup> Ver más en “*Historias de ATEM*” en la publicación *Travesías*. Temas de debate feminista contemporáneo, Año 4, N° 5, p. 36, citado por María Laura Rosa: “*Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*”, Ob. Cit., p. 153.



En Chile en el 2003, se realizó una protesta creativa performática desde el cuerpo y el feminismo autónomo<sup>495</sup>. A cumplirse los treinta años del golpe militar, este grupo de feministas erigieron una gran escultura de un cuerpo femenino de porte amazónico que materializaba a la *memoria*, nombre también que le dieron a esta escultura de papel maché. *Memoria* estaba vestida con muchos rostros de mujeres asesinadas y detenidas desaparecidas de la dictadura y la democracia chilena. La *Memoria* se encontraba en una plataforma con ruedas que permitía su traslado a lo largo de la marcha por el centro de la ciudad de Santiago, y de ella la tiraban unas dolientes bailarinas. La marcha fue haciendo paradas en su recorrido, en las cuales se leían como letanías los nombres de las asesinadas por la dictadura y las muertas en democracia y sus historias.

### ***3.4.1 De teatralidades activistas a performances masivas.***

Desde la praxis activista la línea que divide el teatro activista y la performance se ve muchas veces permeada. Especialmente son los casos de las activistas que provienen del teatro; nos referimos en concreto al trabajo de la mexicana Jesusa Rodríguez y de la colombiana Patricia Ariza.

Jesusa Rodríguez<sup>496</sup>, en 1990, abrió un bar cabaret en la Ciudad de México –el Teatro Bar El Hábito– para cambiar el propio significado de la misma palabra “Teatro” y crear un performance que rompiera las fronteras entre actor y audiencia, entre la performancera/o y el/la espectador/a, entre ser pasiva y ser activa. Desde su primer performance profesional en los 1970, la actriz Jesusa Rodríguez ha performado más de

---

<sup>495</sup> Esta iniciativa se generó a raíz de los talleres que daba la colectiva feminista autónoma Las Clorindas en el Centro Cultural Manuel Rojas de Santiago. El taller que impartieron fue sobre la historia del movimiento de mujeres y el feminismo en Chile. En las últimas sesiones se lanzó la idea de seguir reunidas/os para organizar una acción en la conmemoración de los treinta años del golpe militar. Para esto se constituyeron como *Coordinadora Memoria Feminista* en la cual se abrió la convocatoria para sumarse a la iniciativa.

<sup>496</sup> Artivista y performancera. Es también profesora en la Universidad de Guanajuato, enseña teatro y resistencia popular y pacífica. En 2000, ella y su pareja, la cantautora argentina Liliana Felipe fueron las primeras mujeres lesbianas cuyo matrimonio fue reconocido por el gobierno del Distrito Federal en México, único estado mexicano donde se permite el matrimonio entre personas del mismo sexo. En 2006, guió una de las manifestaciones más grandes de Oaxaca contra la elección de los partidos políticos del PAN y del PRI. Ver más sobre esta activista en Natalia Eguiluz: “*Y sin embargo se mueven... Producción de arte contrahegemónico feminista y su función social en México (2000-2009)*”. Ob. Cit., p. 95-109.

320 espectáculos. Algunas de sus obras más famosas incluyen la ópera *Cosí Fan Tutte de Mozart y Da Ponte* que dirigió en 1996; la ópera *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, que fue presentada por primera vez en la Ciudad de México y entonces en todo el mundo por un tour de dos años. Actuó con *Las Horas de Belén* de 1998 a 1999, viajando a Nueva York y otros centros de teatro latinoamericanos. En 2000, trabajando con José Ramón Enríquez, presentó *El Fuego*. Ejecutó más de 17 talleres entre 2001 y 2004, enfocándolos en temas como el empoderamiento para mujeres indígenas y campesinas. Por último ha hecho cuatro talleres de Renovación de la masculinidad para hombres indígenas y campesinos en varios Estados de la república mexicana.

Rodríguez siempre ha tenido un interés muy profundo en el poder de las teatralidades como una herramienta en el activismo, y se ha transformado en un ícono de fuerza considerable en el mundo de activismo teatral performático y creativo. Usa el humor para discutir temas serios, como los derechos para las mujeres, participación en las políticas y transculturalismo, multiculturalismo y multinacionalismo, especialmente para poblaciones marginalizadas en México. Su performance rompe las tradiciones teatrales y juega con las expectativas de la audiencia. Es decir, sale del edificio e institución del teatro y va a los restaurantes, a las calles, para incorporar a la gente cotidiana.

Para Rodríguez la creatividad aporta elementos contundentes y decisivos en la acción de los movimientos sociales, y dice: “Las marchas son importantes, los mítines son importantes pero ¿qué más?, a veces un acto de creatividad puede ser la diferencia para un movimiento de resistencia y puede ser el momento justo de inflexión para que las cosas cambien, entonces, ahí el arte juega un papel crucial, la audacia y la creatividad, ese expandir que decía Margarite Youcenar, ese pasarte la línea entre lo que es legal y lo que es legítimo y dar el paso con un acto de creatividad”<sup>497</sup>.

En el 2007 Rodríguez, en conjunto con las organizaciones Mexfam, CIMAC, Equidad de género, SIPAM, Católicas por el Derecho a Decidir y GIRE organizaron un contradesfile llamado *Miss Realidades, pasarela de las más aborrecidas, no de las más bellas*”, a raíz del certamen de belleza *Miss Universo* que se realizó con el aval del

---

<sup>497</sup> Ibid., p. 107.

gobierno de la Ciudad de México. Las consignas que movilizaron la acción fueron: “*Ni fea, ni hermosa, la mujer no es una cosa!*”.

La colombiana Patricia Ariza<sup>498</sup>, también proveniente del teatro ha desarrollado varias manifestaciones performáticas en su país especialmente dedicadas a la paz. En las performances masivas que ha convocado se incluyen muchas personas de todo el país asolado desde varias décadas de conflicto armado interno que sufre Colombia. Las y los sobrevivientes del genocidio permanente, que son principalmente mujeres, ancianas y niñas, han sido parte fundamental de las acciones. En 1990 convocó a todas las y los colombianos a pintarse una paloma, símbolo de la paz, en cualquier parte de sus cuerpos e ir a la plaza principal de su localidad a lucirla.

Patricia Ariza es la performance colectiva, masiva y callejera que grita, corre y danza para tomarse por asalto el centro del poder colombiano. En el año 2009, en la plaza Bolívar más de trescientas mujeres víctimas y sobrevivientes del conflicto armado colombiano presentaron *¿Dónde están? Memoria viva. Mujeres en la plaza*<sup>499</sup> como una gran movilización poética de la presencia, ausencia y resistencia de las mujeres desplazadas por la violencia, de las y los desaparecidos/as. Los asesinatos sistemáticos de líderes sociales y políticos las y los mal llamados *falsos positivos* que son -o más bien hay que decir que fueron- personas opositoras al gobierno del presidente Uribe acusados de ser guerrillera/os, y por ello fueron tomado detenidos/as, asesinados/as o desaparecido/as por las fuerzas de seguridad del Estado colombiano y paramilitares.

---

<sup>498</sup> Patricia Ariza es una de las directoras y dramaturgas colombianas más reconocidas por los y las artistas y por las organizaciones humanistas y feministas. Es fundadora junto a Santiago García del grupo teatral *La Candelaria* que es uno de los más representativos de América Latina con más de cuarenta años de existencia. Ariza es actualmente directora de la Corporación de Teatro Colombiano desde donde organiza hace dieciocho años, el *Festival Mujeres en Escena por la Paz*. Destacamos el libro *Mujeres arte y parte en la paz de Colombia*, proyecto de la Corporación colombiana de Teatro y Magdalena Norway y con el auspicio de Fokus, que dirigió Patricia Ariza. En este libro se puede revisar la experiencia de este proyecto que apoyó a la formación de doce grupos de teatro integrados por desplazadas por la violencia del país. En total reunió a ciento veinte mujeres que integraron los grupos: Flores de otoño, La Pola, Diafragma teatro, Sueños de Juventud, Aves del Paraíso, Alas de Libertad, Inés Elvira, Mujeres de Engativa, Mujeres en el asfalto, Mujeres creadoras, Abrazadas y tejedoras de sueños.

<sup>499</sup> Esta performance masiva fue parte del ya citado Encuentro Ciudadanías en escena. Entradas y salidas de los derechos culturales, organizado por el Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York y la Universidad Nacional de Colombia, se desarrolló entre el 21 y el 30 de agosto en Bogotá, 2009.



114, 115 y 116. Fotos de la performance coordinada por Patricia Ariza llamada *¿Dónde están? Memoria viva. Mujeres en la plaza.*

Tanto Rodríguez como Ariza reconocen una diferencia importante entre un acto de representación teatral y un acto de resistencia política directa, aunque ambas utilizan algunas herramientas del teatro, tales como la escenificación de las acciones, o un guión a seguir. Sin embargo, para las acciones que han dirigidos ambas artistas ponen el cuerpo de ellas junto a muchas más como actos de política radical; por lo tanto es la realidad, no es representación. Con todo, es el enfrentamiento directo contra el poder en la calle.

\*\*\*

Muchas de las artistas feministas son activistas y artistas, que tejen las redes entre las praxis y la teoría feminista desde el arte, por ello les denominamos activistas. Son artistas sociales y políticas, por ello muchas no sólo se quedan en la performance, en la gráfica o la pintura para mostrar en las galerías o museos, sino que comparten sus experiencias críticas como educadoras o trabajadoras sociales en espacios de talleres, conversatorios, etc. haciendo de sus prácticas un permanente disenso.

#### ***4. De lo personal y político en el arte feminista.***

Este último punto del capítulo, y de esta tesis, estará abocado a mi experiencia personal como investigadora y performancera especialmente en el camino recorrido con *Malignas Influencias*, espacio transdisciplinario de arte feminista que enmarca su producción cultural en la lucha por la no más violencia hacia las mujeres y en la reivindicación del placer como un derecho. Pero en este punto en particular sólo revisaremos la investigación, creación y acción en torno a la violencia, como uno de los ejes centrales de *Malignas Influencias*.

Antes de entrar en la intimidad de la experiencia debemos ver la importancia del contarse, del hablar en primera persona, que se expresa como una narrativa empoderada. En ese narrar la experiencia, la autobiografía como tópico muy recurrente en la obra de las artistas feministas, es un lugar de encuentro, especialmente en performance. Mónica Mayer narra en su libro *Rosa Chillante, Mujeres y Performance en México*, -que hemos citado ampliamente en esta tesis- que lo escribe en primera persona por varias razones: “entre ellas, a que no hay casi documentos sobre los que me pudiera basar con un mayor distanciamiento. Ese material simple y sencillamente no existe. Las principales fuentes de información son la memoria, las conversiones íntimas, el haber sido testigo de los hechos y, los documentos que nosotras mismas generamos. La cercanía me da el derecho y la obligación de hablar en primera persona (...) Por otro lado, como el principal soporte del arte acción es el cuerpo siempre tiene algo de autobiográfico”<sup>500</sup>. En este derecho y

---

<sup>500</sup> Mónica Mayer: *Rosa Chillante...* Ob. Cit., p. 6.

obligación es que me veo para abordar este último punto, en tanto sujeto y objeto de un quehacer político estético.

Existen paralelos entre el o la artista de performance y quien escribe una autobiografía, pues para ambos/as se vuelven para sí mismos/as el lugar del significado, el o la productor/a de sentido y el o la organizador/a del conocimiento. Para ambos sujetos, su vida se vuelve creación, y en los dos se da la identidad de sujeto y objeto. También se toman a sí mismos como objetos de atención y análisis. Estas son algunas de las similitudes que comparten la autobiografía y la performance. Para la investigadora del performance Josefina Alcázar<sup>501</sup>, también existen una serie de diferencias que las distinguen la una de la otra. En la autobiografía, al yo que ha vivido se le añade un segundo yo que es creado en la experiencia de la escritura; hay un yo pasado y un yo actual que escribe; y hay una distancia adicional entre la escritura del texto y la lectura por parte del público. Mientras que en la performance el yo que reflexiona es el que está presente en el mismo momento de la acción, en el mismo espacio y tiempo de aquel que observa, donde en rigor se da el sentido a la obra. La performance necesita del otro para adquirir sentido, es el público quien finalmente le da sentido a la obra, de ahí su significado polisémico, pues la interpretación depende de la historia personal de cada uno de las y los presentes. A lo largo de la investigación de Alcázar se analizan las semejanzas y las diferencias entre el performance y las diversas formas autobiográficas como las memorias, el diario, el epistolario o los testimonios. La socióloga también destaca la importancia de la autorreflexividad en los procesos autobiográficos, que se dan en el conocerse a sí mismo/a y de transmitir este conocimiento a los demás. No entra en la discusión de si se puede alcanzar el conocimiento pleno de la identidad personal, ni la autenticidad de esa búsqueda de la identidad, lo que para mí tampoco es importante en este punto. Pero lo que si es necesario destacar, es el posicionamiento desde el análisis feminista, pues esta corriente de pensamiento y acción ha hecho de la reflexividad una parte significativa del proceso de autoconciencia y ha convertido a la reflexividad en método de investigación.

---

<sup>501</sup> Josefina Alcázar: *“Performance, un arte del yo. Autobiografía, cuerpo y reflexibilidad”*. Ob. Cit. Este tema se aborda en toda la tesis, sin embargo, destacamos principalmente toda la primera parte de este trabajo, en especial el capítulo I: *“Reflexividad del yo y autobiografía”*, y el capítulo II: *“Reflexividad del yo y autoretrato”*, p. 19-109.

Como hemos visto los y las artistas del performance establecen una relación entre su yo íntimo y el compromiso social; es un yo que conecta la esfera privada con el espacio público, un yo proyectado a la comunidad, un yo con proyección estética. En resumen, un yo que retoma el lema feminista de *"lo personal es político"*. En el performance no se busca la integración a la normatividad sino que, por el contrario, es una transgresión de lo establecido. Con todo, la performance como una expresión artística a la cual las y los espectadores/as puede acceder libremente, ya sea como practicante o como participante, ya que no se requieren habilidades ni estudios especiales, pues lo más importante es la propia experiencia.

La autobiografía tiene gran vigencia hoy en día pues está ligada a tópicos tan importantes como la identidad, el sujeto, la autorrepresentación, la historia de la vida cotidiana, el feminismo, ficción y realidad, lo público y lo privado, individuo y sociedad, arte y vida que, como veremos más adelante, son los temas que atraviesan al performance. En la época actual hay una expansión del campo autobiográfico, hay un fortalecimiento de la reflexividad, una obsesión por la experiencia vivida, por lo real, por la presencia. El espacio biográfico para Leonor Arfuch<sup>502</sup>, comprende tanto la autobiografía tradicional como los diarios, testimonios, memorias, historias de vida, correspondencias, bitácoras de viaje, autorretratos, ensayos, recuerdos, novelas personales, poemas autobiográficos, películas, video y teatro autobiográfico, así como la entrevista mediática, conversaciones, perfiles, anecdotarios, confesiones, talk shows,

---

<sup>502</sup> Leonor Arfuch: *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002. Esta investigadora argentina señala que es en el "siglo XVIII, con el afianzamiento del capitalismo y el orden burgués, cuando comienza a afirmarse la subjetividad moderna, a través de una constelación de formas de escritura autógrafa que establecen precisamente el canon (confesiones, autobiografías, diarios íntimos, memorias, correspondencias). La aparición de un yo como garante de una biografía es un hecho que se remonta a poco más de dos siglos", p. 23-34. Toda esta escritura autobiográfica traza un espacio de autorreflexión decisivo para el afianzamiento de la subjetividad moderna en Occidente. Estas prácticas autobiográficas marcan la infancia de la subjetividad, surgidas en el descubrimiento de un estado hasta entonces inhabitual, la soledad, en que se puede dar la lectura silenciosa, la meditación. Para Arfuch: "La preeminencia por lo vivencial se articula a la obsesión de certificación, de testimonio, al vértigo del 'directo', el 'tiempo real', la imagen transcurriendo bajo (y para) la cámara, el efecto 'vida real', lo 'verdaderamente ocurrido', experimentado, padecido, susceptible de ser atestiguado por protagonistas, testigos, informantes, cámaras, micrófonos, grabaciones, entrevistas, paparazzi, desnudamientos, confesiones", p. 61.

reality shows, hasta llegar al performance y las nuevas formas de reflexividad que se dan en el internet<sup>503</sup>.

La performance se entiende como manifestación artística que forma parte del espacio autobiográfico, que transita del espacio de la letra y de la imagen bidimensional a la inmediatez del espacio temporal de la escena, de la representación a la presencia. El arte del performance es una forma híbrida que nació rompiendo todas las fronteras artísticas, donde el artista deja el lienzo y pasa a la temporalidad, a la presencia, a incorporarse a un mundo donde emerge una compulsión de lo real, lo auténtico, lo vivido, lo experimentado, lo testimonial, y donde los artistas ponen en escena su propia subjetividad. Ambos, performance y autobiografía comparten esa frontera difusa entre arte y vida, sujeto y objeto. Mientras que en la autobiografía se busca la veracidad y el establecimiento de una sola “identidad” a lo largo de toda una vida, en la performance se parte de un sujeto cambiante, de un sujeto multifacético, de un sujeto en construcción. A diferencia del performance, que toca lo inmediato, la autobiografía tradicional ve la vida como un todo, con dirección, con un sentido y un propósito, con un significado. En el performance lo que importa es la experiencia, ahí radica su veracidad y su autenticidad. En la autobiografía tradicional se buscan las certezas y la originalidad de una vida, se destaca lo heroico y lo épico, la voluntad y el carácter; mientras que en el performance se parte del instante, de lo fragmentario y discontinuo, con sus rupturas e incertidumbres; se busca lo desconocido y lo lúdico, y se enfatiza en la experiencia y lo vital. En cada performance se presenta un fragmento de los múltiples yo que conforman a los artistas. Dentro del espacio autobiográfico, pues, el performance se asemeja más al diario. De entre los géneros literarios confesionales, el diario y los testimonios son los que más cercanía tienen con el performance. El performance y el diario se asemejan porque son vestigios de vida, fragmentos, iluminaciones. Tanto el diario como el performance no conocen reglas ni verdaderos límites, son una forma abierta. Un boleto del metro, un recorte de periódico, los ingresos y gastos del mes, todo ello cabe en un diario; esto y más

---

<sup>503</sup> Ibid., p. 51.



puede formar parte de un performance y puede ser el detonador para una acción. Ambos son facturados en el presente, a partir de una experiencia personal<sup>504</sup>.

#### ***4.1 Malignas Influencias en la ciudad de la furia***<sup>505</sup>.

Desde que cambié mi calzado por uno más liviano por una cuestión de inserción laboral y de andar más liviana por la vida, me siento insegura al transitar en las calles de cualquier ciudad. Puede parecer una tontería, pero tardé en darme cuenta de tal hecho. A pesar de llevar acuestas varios ataques sexuales de diferentes intensidades que tuvieron como escenario la calle, el cambiar mis legendarios zapatos de seguridad de obreros con punta de acero, más conocidos como bototos, por zapatos o chalas, significó insegurizar mi tránsito en la ciudad. Esto se tradujo a no circular en ciertos barrios de noche. Mis espacios fueron autocensurados. Eso antes no me pasaba, ¿habrá sido un signo de adultez o mayor autocuidado, al hacerlo conciente? No lo sé, sólo sé que mis horarios nocturnos se limitaron y, también se encareció mi presupuesto para el transporte, pues mi paso en la ciudad no transita libremente a cualquier hora. Al no andar por ciertas calles o barrios después de que oscurece opto por tomar micro o taxi. No demoré mucho tiempo en darme cuenta de que no era la única a quién le pasaba esto. La inseguridad en la calle, especialmente para las mujeres, no es sólo estar expuesta a la agresión física o verbal sino también es un fenómeno que se va internalizando y se manifiesta en hechos tan cotidianos como el caminar la ciudad.

Ese fue uno de los desasosiegos que nos conformaron como colectivo de arte *Malignas Influencias* que integramos junto a la fotógrafa Zaida González, la escultora Jessica Torres y posteriormente en el 2006, se sumó la bailarina y coreógrafa Paula Moraga. Desde el 2004 fue un largo proyecto de investigación y creación artística que pretendió abordar y afrontar la violencia hacia las mujeres para buscar cómo enfrentar

---

<sup>504</sup> Josefina Alcázar: “*Performance, un arte del yo. Autobiografía, cuerpo y reflexibilidad*”. Ob. Cit.

<sup>505</sup> Con este título gané el primer lugar del concurso de ensayo llamado “*Ciudades seguras, sin violencia para las mujeres*” en el año 2008, organizado por UNIFEM, AECID y Editorial Sur. El premio consistió en el ticket aéreo y estadía en Buenos Aires para asistir al encuentro del mismo nombre del concurso en julio de ese año, lo que si se cumplió. Sin embargo la publicación del ensayo a cargo de Editorial Sur en su Revista Proposiciones que comprendía la segunda parte del premio nunca se concretó.

soluciones para el gran cambio cultural haciendo llamados de atención desde la ironía y la parodia, principalmente. La primera tarea que asumimos fue materializar una idea que me rondaba por la cabeza, y se transformó en ensayo, respecto a los cinturones de castidad; no sólo como objeto me provocaba, sino el significado que cargaba desde sus diferentes usos, o más bien dicho, las condenas de su utilización. De ahí nació el ensayo ilustrado y performativo llamado *Cinturón de Castidad. Prótesis en las mentalidades de las mujeres latinoamericanas*<sup>506</sup>, que en rigor hablaba sobre la violencia implantada desde la Colonia, violencia que se ha perpetuado en las censuras y autocensuras que perfilan las mentalidades y los cuerpos, especialmente de las mujeres latinoamericanas. El ensayo fue una propuesta que invitaba a romper con estas prótesis de autocensuras de nuestras mentalidades. Recreamos un cinturón de castidad que realizamos en fierro forjado, el cual me lo puse e hicimos una fotonovela<sup>507</sup> que acompaña al texto. Con todo, pregona la reflexión entorno a la una ética del placer que nos permitiera reapropiarnos de nuestros cuerpos.

*Malignas Influencias* fue un espacio de búsqueda, de interpretar lo que nos pasa al enfrentarnos a un espacio tan cotidiano, tal como lo es la casa, la ciudad, la calle, el espacio público, y preguntarnos si lo cotidiano es sinónimo de violencia para nosotras. Lo

---

<sup>506</sup> Este ensayo se encuentra en la revista *Cyber Humanitatis* N° 31, Invierno de 2004, Departamento de Literatura, Universidad de Chile. [www.cyberhumanitatis.uchile.cl](http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl) Además fue presentado en el año 2005 como ponencia en las VI Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, Artes y Ciencias Sociales. “*Dinámicas de Inclusión/Exclusión. Hegemonías, resistencias e identidades*”. Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. Santiago, 10, 11 y 12 de enero 2005. También como otra ponencia se presentó en las I<sup>er</sup>as Jornadas Internacionales de Pornología. “Imágenes, políticas y clasificaciones del cuerpo: De la antropología a la pornografía”, organizada por el Laboratorio de Desclasificación Comparada y Facultad de Humanidades, carrera de Sociología, Universidad de Valparaíso, realizado en sede Viña del Mar entre el 20 y 22 de julio. Otra ponencia se presentó el mismo año en El Cuerpo Descifrado, II Congreso Internacional de Artes, Ciencias y Humanidades, organizado por la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México), la Revista Kiné (Argentina) y la Universidad de Texas en Austin, (Estados Unidos) y el Centro de Artes, Humanidades y Ciencias en Transdisciplina (México), realizado en Ciudad de México entre el 25 y el 28 de octubre, y además en el XVI Coloquio Anual de Estudios de Género “Dra. Graciela Hierro”, organizado por el Programa Universitario de Estudios de la Mujer, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), realizado entre el 14 y el 16 de noviembre. En el 2006 se presentó como conferencia en el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM) de El Colegio de México, Ciudad de México, 12 de enero. También fue publicado con algunas modificaciones en el artículo ya citado “Aproximaciones teórico-performativa a la prohibición del placer y el autoplacer femenino” Ob. Cit.

<sup>507</sup> La serie de fotoperformance relata varias historias y situaciones en las que se usa el cinturón de castidad a través de fotografías en blanco y negro (9x12) posteriormente coloreadas a mano por Zaida González, con lápices acuarelables y brillantinas.

paradójico es que en las calles de las ciudades es donde se ha construido y se construye la subversión de nosotras mismas. Se trata de una historia ya escrita por muchas colegas que han visibilizados sus luchas principalmente desde fines del siglo XIX hasta hoy en día. Luchas que nacieron en el fervor de la marcha por las calles y que finalmente repercutieron en el espacio de lo “*privado*”, luchas que el feminismo politizó para poder generar cambios. La ciudad, por lo tanto, podría verse como una gran paradoja en la historia del feminismo puesto que, por un lado, las reprime y, por otro, ha sido escenario de su empoderamiento. A pesar del movimiento de mujeres y el feminista que se han tomado las calles de la ciudad, el espacio público sigue siendo aún un campo en el que mujeres, homosexuales, transexuales, travestis en comparación con los hombres heterosexuales, no transitan de igual forma. La ciudad es la ciudad de la furia para nosotras/os, puesto que nos hemos situado en ella exigiendo derechos y expresando nuestra rabia ante el sistema patriarcal.

Por ello, pensamos que el trabajo transdisciplinario como lo fue el de nuestra colectiva, orientado desde el arte feminista, mostró pedagógicamente el acto político de pensar en transformar esta realidad. El nombre del colectivo *Malignas Influencias* lo tomamos de los imaginarios culturales que se han construido a partir de las experiencias de las mujeres que se rebelan contra las convenciones sociales que limitaban sus vidas, especialmente los nombres y apellidos reservados -junto a otros apelativos como locas o históricas- para las feministas. Realizamos investigaciones para la creación de nuestras piezas, no fueron sólo teórica sino también práctica, principalmente, cualitativa ocupando herramientas como la encuesta. Nuestra propuesta teórica visual y estética consistió en resignificar la metonimia que nos hablaba de aparatos de tortura y vergüenza pública como prótesis mentales de censura y autocensura, para transformarlos en dispositivos que sirvieran para el placer y también para la autodefensa de las mujeres ante la violencia simbólica y directa que solimos recibir cotidianamente al salir a la calle o en nuestros hogares. Pensábamos que era de real importancia la resignificación de las tecnologías represivas que han perfilado las mentalidades y los cuerpos, ya que hasta hoy en día podemos visualizar que ambos (cuerpo y mentalidad) se siguen construyendo como cárceles del placer en el plano social, cultural y simbólico. *Malignas Influencias* usó como materia prima la relación cuerpo y mujeres, que se une a su vez con mentalidad,

censura y autocensura, asimismo con violencia y autodefensa, además con placer y autoplacer, como una salida.

El cuerpo nos interesó en tanto soporte de la autorrepresentación y herramienta de expresión, de cómo las mujeres tenemos y somos *cuerpos* creados por una concepción mezquina, desigual y censuradora, que nos violenta y configura mentalidades como cinturones de castidad que autocensuran nuestras acciones. Pero tal violencia podemos resignificarla y ahí está la tensión que invitábamos a desanudar: el placer y el autoplacer, y a la violencia la autodefensa, ecuaciones que deberían plasmar el cuerpo del cual nos reapropiamos, en que nos empoderamos, o sea, del cuerpo que queremos, somos y tenemos. Con esto se deja en claro que desde esa pertenencia se nos reprime, por lo tanto, es el lugar que se debe subvertir.

La experiencia fue la fuente de donde bebió las creaciones de *Malignas Influencias*. La encuesta en la que consultamos sobre violencia y placer a más de 200 mujeres que transitaban durante los sábados del mes de julio 2006 por afuera del Museo Histórico Nacional ubicado en la Plaza de Armas de Santiago, fue el primer levantamiento de experiencias, que aparte de las nuestras, nos sirvió para realizar una muestra homónima al colectivo el 2007 en dicho museo. Esta información fue un material de constante revisión y consulta para nosotras. Las encuestadas respondían a dos preguntas con respecto al placer y dos sobre la violencia contra las mujeres. Ellas fueron a depositarlas en un buzón que habilitamos para la ocasión. Además recibimos encuestas por correo electrónico. La encuesta fue entregada a las mujeres de diferentes edades, no sólo chilenas, ya que muchas extranjeras visitan el museo y/o transitan por esa acera. En general muy pocas mujeres se negaron a contestarla después de señalarles quienes éramos y qué sus respuestas secretas serían parte de las creaciones que se montarían en una exposición gratuita a inaugurar el 8 de marzo del 2007 en el patio central del Museo. La mayoría de las preguntas fueron de desarrollo, dos se orientaron con respecto al placer y otras dos, con respecto a violencia. Las dos últimas decían: ¿Has sido víctima de violencia sólo por el hecho de ser mujer? Para esta pregunta no sólo dimos el espacio para el desarrollo de su respuesta, sino que además dimos opciones para quienes no entendieran o no se atrevieran a contestar a pesar del anonimato. Por ejemplo, se puso

“Te han acosado sexualmente, Has recibido algún agarrón en la calle, Te ofende el que te digan piropos en la calle, Te ha golpeado alguna pareja, Has sido víctima de violación” y como última pregunta abierta se leía: ¿Qué crees que deberíamos hacer las mujeres para protegernos o defendernos? Al analizar las respuestas de las encuestadas, partimos por esta última pregunta. Para nuestra sorpresa la mayoría de las mujeres apelaban a una mayor solidaridad entre mujeres, a través de organizaciones de mujeres, y no todas interpelaban al Estado para su organización. Otra respuesta reiterada a esta pregunta fue la autodefensa, especialmente en la necesidad de dar enseñanza de técnicas de autodefensa para las mujeres tanto físicas, como las artes marciales, y de empoderamiento, como la dignidad. Todas las respuestas que analicé dieron pie para las creaciones y recreaciones que constituyeron la instalación de la muestra. Por ejemplo, a partir de las respuestas sobre los agarrones en la calle salió la idea del *Corpiño Antiagarrones* que se pensó y materializó como un dispositivo de autodefensa para las horas *peak* del transporte público. También los *Columpios del Placer*, dispositivo lúdico que llevan vibradores, nacieron en respuesta a una de las preguntas sobre el placer que decía: ¿Cómo te relacionas con el placer, haciendo qué, por ejemplo? A esta pregunta muchas respondieron que sintiendo cosquillas en sus genitales. Asimismo en el desarrollo del proyecto, realicé entrevistas a las amigas que nos colaboraron como modelos de las series fotográficas, ya que pensé que era importante recoger esas experiencias que las sometía literalmente a ser expuestas y además, con un dato no menor, de usar voluntariamente algún aparato de tortura y vergüenza pública, que conformaban la muestra. Se les preguntó según la serie en que participaron; por ejemplo, a una de ellas que participó de la serie *La Liberación* se le consultó: “A partir del título ¿podrías relacionar algún aspecto de tu vida con ello?” A lo que nos respondió que sí, puesto que por ese momento ella estaba algo atormentada por contarle a su madre que era lesbiana y no se atrevía como abordarlo. Tras esa experiencia de exponerse semidesnuda y, además de la temática lésbica que tenía esa serie, más aún sabiendo que la vería mucha gente, se atrevió y le contó con su madre, de la cual afortunadamente tuvo muy buena recepción. Algo similar nos pasó al consultarle a la modelo de la serie *La Autoflagelación*, a la cual se le pidió que en la sesión fotográfica usara el cepo el violín de las comadres como quisiera. Ella lo asumió con poses durísimas y autoflagelantes, debido a eso le pusimos el

nombre a la serie. Inclusive posteriormente a la muestra, ella no quiso que se mostraran más sus fotos. En la entrevista respondió que le había dado mucho pudor verse así misma, que veía que el nombre de la serie la identificaba mucho porque se había construido una vida donde el sacrificio era un motor, que inconcientemente le movía y se había dado cuenta que era un antivalor. Estas experiencias nos motivaron más a seguir trabajando en estas líneas de investigación y creación como actos sicomágicos sanadores, cuestionadores de nuestras realidades, que podríamos llamar *creación*.

En el primer evento que organizamos para financiar<sup>508</sup> lo que sería nuestra muestra homónima, que se concretaría en el 2007, presentamos una performance que llevaba como fondo musical una pieza de la artista Mederith Monk. La escena se centraba en un haz de luz que iluminaba mi figura enrollada con una cuerda de trapos blancos anudados que me unían a un poste desde donde iba y volvía, desenredándome y retorciéndome como si alguna entidad la tiraba y volvía enrollar la cuerda. Después de unos minutos se ilumina otro espacio de la sala y aparece Paula Moraga de un luto perpetuo entre esculturas de ropajes, que asemejaban cuerpos que cuelgan desde el techo, desollados, en ganchos carniceros<sup>509</sup>. Ella se acercaba con una cautelosa danza hasta que finalmente ella me desataba para luego retirarnos entre el público, tocándoles y sonriéndoles. Parte de esta performance se registró para un *spot* de promoción de la exposición *Malignas Influencias* que se vio cada 15 minutos durante todo el mes de marzo que duró la exposición a través de la pantalla gigante ubicada en la esquina de las calles Santa Rosa con la Alameda en el centro de Santiago<sup>510</sup>.

En otro evento, también para financiar esa exposición, se presentó la performance “*Sopa del placer-Sopa de No más violencia*” que comenzaba con la interpretación performática de la canción *La gran tirana* de la artista cubana *La Lupe*, que le canta a los términos de las relaciones amorosas que se transforman en conflictos violentos de

---

<sup>508</sup> Durante los años que duró la colectiva (2004-2009), la mayoría de las obras del colectivo fueron autogestionadas y/o autofinanciadas por nosotras mismas a través de fiestas, que incluyeron rifas de obras. Además de nuestra gestión de auspicios con empresas privadas, sólo la exposición fotográfica e instalación “*Cinturón de Castidad*” se realizó con financiamiento FONDART. Montaje que se expuso en el Centro Cultural Alameda en Santiago entre el 13 de octubre y el 7 de noviembre del 2005.

<sup>509</sup> Instalación del artista visual chileno Rubén Castillo de la serie *La Curtiembre*, que fue exhibida en el Museo de Bellas Artes el año 1999 dentro de la Bienal de Arte Joven Ala Sur. Ver obra en [www.mnba.cl](http://www.mnba.cl)

<sup>510</sup> El video fue realizado por el artista visual chileno radicado en Brasil, José Acevedo.

descalificaciones y demases. Después de ello se daba paso a la preparación de dos sopas ocupando de escenario una cocina. Dos sopas, dos ollas. Dos bandejas con los ingredientes. Primero se realizaba la *Sopa de No más violencia*, pues era la más urgente. Se utilizaron fideos de sopa de letras que ordenadamente se encontraban dispuestos en una bandeja que escribían la frase *No más violencia*. Ya hervida el agua, como en una clase de cocina, se indicaban los ingredientes y el porqué de la sopa, una vez cocidos los fideos se repartían a las mujeres que entre el público conocíamos que habían tenido o mantenían situaciones de violencia. Lo sabíamos pues a nuestros eventos asistían mayoritariamente, gente cercana. Algunas recibieron la sopa, otras no. Acto decidor para quien reconoce ser parte de un círculo de violencia directa o simbólica. Posteriormente aplicábamos los fideos de letras para la segunda sopa que también estaban ordenados en otra bandeja donde se leía *Placer un derecho*.

En otro evento se presentó la performance *La dama*, en la que interpreto a una mujer vestida pudorosamente que dobla la canción llamada *Yo soy una dama*, del trío chileno *Frecuencia Mod*, formado por las hermanas García, que en los años setenta y ochenta hicieron bailar con canciones sensuales al son de la onda disco. Este tema en particular en su estribillo versa: “Yo soy una dama, tengo que aguantar mis ansias, pero esta pasión me quema”. En la performance me presento como una dama de incontables deseos que lleva puesto un cinturón de castidad debajo del recatado vestido que en cada estribillo lo muestra acercándose provocativamente al público. Este performance ha sido casi un caballito de batalla contra la autocensura con el cual me he presentado en muchos espacios públicos, de arte, académicos, centros culturales y bares, en Chile, Argentina, Bolivia y México. Además ha dado paso a otras creaciones como la fotonovela en técnica lenticular llamada *El Confesionario*<sup>511</sup>.

Con todo, la muestra *Malignas Influencias* consistió en una gran instalación compuesta por series de fotonovelas, los *Columpios del Placer*, y de recreaciones de los *violines de las comadres*; cepos de tortura y de vergüenza pública medievales, de importación colonial para el caso americano, especialmente diseñados para las mujeres

---

<sup>511</sup> ver en [www.m-r-l.org](http://www.m-r-l.org)

acusadas de chismosas o habladoras. También los violines de las comadres se utilizaron en la Colonia para castigar a las mujeres que se atrevían a contestar algún regaño de sus padres, hermanos mayores o su cura confesor, quienes las condenaban a cargar con estos instrumentos de tortura (individual o doble) por las calles de la ciudad. Para ser utilizados en performances, como ya hemos señalado también, creamos el *Corpiño Antiagarrones*.

La instalación fue emplazada en el patio central del Museo Histórico Nacional, edificio colonial, de los pocos que aún perviven en Santiago, que albergó a la Real Audiencia, o sea, el organismo que administraba la justicia. Significativamente, se encuentra frente a la plaza de Armas de Santiago, principal escenario de la concurrencia citadina y espacio para el ajusticiamiento y los escarnios públicos de las y los habitantes que desafiaron las leyes coloniales o el orden. Asimismo, es un punto neurálgico de la ciudad a lo largo de la historia nacional republicana chilena.

La instalación contempló cinco series fotográficas a modo de fotonovelas que relataban diferentes historias. Todas estas series fueron fotografías en papel (10x15) blanco y negro, coloreadas a mano con lápices acuarelables y brillantinas. Cabe señalar que además de nuestras amigas, que colaboraron para las series fotográficas, las otras modelos somos nosotras mismas. Una de las series fue *El castigo de las comadres* que narra el destino de tres ninfas que caminan hacia la penitencia de los cepos; *violines de las comadres*.

*La Liberación*, como ya hemos mencionado, fue otra serie donde una ninfa está arrodillada vencida y atrapada en el cepo, violín de las comadres (unitario), pero una fauna la descubre se acerca y la libera. La ninfa en gratitud del acto la invita a los *Columpios del placer*. *La venganza de las comadres* secuencia la historia de tres ninfas, a modo de *tres gracias*, semidesnudas que comen uva en el pasto sin darse cuenta que desde lejos las observa acechante un fauno, que de repente salta hacia a ellas y las persigue, pero astutas ellas diseñan una estrategia para atraparlo y ponerle un cepo y capturarlo.

*La Reconciliación* muestra a una ninfa en los *Columpios del placer* disfrutando del balanceo, en eso la ataca el fauno sorpresivamente agarrándola desde atrás, pero ella



llevaba el *Corpiño antiagarrones* y, por eso, a él le da un golpe de corriente. Aprendida la lección, el fauno le regala una flor y ella lo invita a los columpios.



117. Foto 2 de la serie *El castigo de las comadres*.



118. Foto 3 de la serie *La Liberación*.



119. Foto 8 de la serie *La venganza de las comadres*.

La quinta serie *La Autoflagelación* se dispuso en formato de diapositiva, las que se podían ver a través de un visor con forma de corazón de piel sintética sostenido sobre un pedestal (1,50 m. aprox.). A las y los visitantes de la muestra se les invitó cual *vouyeur* autorizado/a a ver un total de seis visores que visualizan a una mujer semidesnuda apoyada en el violín de las comadres doble, mirando hacia el interior de la serie que seguía para ambos lados. Los cuatros visores centrales exhibían a la misma mujer desnuda tomando posiciones extremadamente incómodas y tortuosas dentro del cepo unitario, del violín de las comadres.

Dos performances fueron parte de la muestra, ambas se guiaron en acciones que recorrían la instalación a modo de invitación para las y los espectadores. Durante la inauguración (30 minutos aprox.) recorrí la instalación con una música incidental (una pieza de Meredith Monk) que iba incrementándose en volumen que duraba 12 minutos mientras me iba mezclando entre el público. El recorrido contempló la revisión de cada parte de la instalación como una persona más de las y los asistentes; pronto la gente se dio cuenta que algo sucedía y tomó distancia para ser espectadores/as pasivos/as de lo que ocurría. Cuando la música anunció un cambio, con cantos de niñas traviesas y burlescas, descubrí los *Columpios del placer*, los activaba, me subía a ellos, me columpiaba e invitaba a una mujer del público a acompañarme. Para nuestra sorpresa la primera invitada me rechazó, pero la segunda aceptó. Nos columpiamos y junto al término de la música se cerraba la acción. Posteriormente, reunimos a la concurrencia comentando de que se trataba el proyecto y se daba una demostración del *Corpiño antiagarrones*. Todos los sábados de marzo se hicieron demostraciones de las piezas que componían la instalación. La segunda performance se efectuó el último día de la muestra. En 15 minutos y con música de fondo (otra pieza de Meredith Monk) entré rápidamente en la sala, tomé a una mujer del público y la metí en el cepo *Violines de las comadres* doble donde también me inserté frente a ella. Posteriormente la saqué y llevé a los *Columpios del placer*.



120 y 121. Las fotografías son del día de inauguración de la muestra. La primera muestra los visores de diapositivas, la segunda el momento en que se invitó a una persona del público a probar el *Columpio del Placer*.



122. La fotografía registra parte de la performance del cierre de la muestra.

Otra performance que realizamos ese mismo año, fue *Santiago-Buenos Aires. Bitácora visual*. Con este nombre realizamos la performance de larga duración para asistir al VI Encuentro Corpólicas en las Américas. Formaciones de Raza y Género organizado por el Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, evento que tuvo como sede Buenos Aires y se llevó a cabo en junio del 2007. La acción la asumimos Jessica Torres y yo, y consistió en viajar por tierra

“haciendo dedo” o “de aventones” desde Santiago a Buenos Aires. El objetivo fue profundizar la línea de investigación sobre la violencia contra las mujeres poniendo a prueba los consejos y mitos en torno al autocuidado y las posibilidades de ser víctimas de violencia si una se “expone” a esta práctica viajera. Nuestra apuesta fue que no es necesaria esa pseudia “*exposición*” para ser violentadas, sino que esa probabilidad existe - o resulta más eventual encontrarla- en los espacios cotidianos como en la casa o en el tránsito del trabajo a la casa. Además queríamos demostrar que todo hombre no es un potencial violador. Igualmente tomamos medidas de protección. Dentro de ellas estaban el registro en video, que primeramente lo usamos como cámara escondida y cargábamos un electroshock, que por fortuna nunca tuvimos que usar. Los resultados quedaron grabado en un video que editamos del viaje.

Afortunadamente pudimos corroborar nuestras premisas y exponerlas a través de una conferencia performanceada que dimos en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. En la conferencia performanceada ironizamos con la figura de las académicas conferencistas, yo disfrazada de fauna y Jessica llevaba puesto el cepo: violín de las comadres. El texto que se leyó fue “*Cuerpo y mujer, violencia y placer (no piensen que esto se trata de sadomasoquismo, por favor) Tránsitos de Malignas Influencias*”<sup>512</sup>. La lectura de la conferencia tuvo varias intervenciones performáticas como, por ejemplo, cuando interviene Jessica con sus silencios abrumantes que decían explícitamente lo cansada que estaba por la tediosa lectura, la pérdida de las hojas del texto, el darle de beber agua a ella en el cepo. Otra intervención fue cuando se declamó, como consigna, la invitación a romper con todas las prótesis de censuras y autocensuras de nuestras mentalidades, o sea, nuestros cinturones de castidad. En ese momento salí de la mesa y en el escenario me saqué el cinturón de castidad que llevaba debajo del pantalón de fauna y también liberé a mi comadre del cepo y volvimos a la lectura. Además vimos el video del viaje y se hizo la demostración al público del corpiño antiagarrones. Un par de meses después de esta acción, nos enteramos de una noticia lamentable que ocurrió. En una performance similar al viaje que realizamos a dedo, dos artistas italianas pedían que los automovilistas les llevaran vestidas de novia, para viajar hasta la llamada Tierra Santa, en

---

<sup>512</sup> El texto que se leyó fue parte de un artículo del mismo nombre que publiqué en la revista electrónica cubana Arteamérica, en octubre 2006.

medio oriente. La acción no llegó a término y no corrieron la misma suerte que nosotras. Al separarse en Estambul, una de ellas, la performancera Pippa Bacca (Giuseppina Pasqualino di Marineo) fue violada y asesinada por un conductor que la llevó en su auto. Ellas recorrían Europa pidiendo "aventón" vestidas de novias con el objeto de llevar un mensaje de paz, en una alegoría del matrimonio entre diferentes pueblos y naciones. El cuerpo desnudo y sin vida de Pippa Bacca fue hallado el 11 de abril del 2008 a unos kilómetros de la ciudad. Ella había dejado de dar noticias el 31 de marzo<sup>513</sup>. Tras esta terrible noticia decidimos que nunca más nos plantearíamos hipótesis de trabajo tan frágiles.



123. Foto del registro de la conferencia performanceada en el microcine del Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2007.

Como el nombre del viejo *cha cha chaMe lo dijo Adela*<sup>514</sup>, se llamó la acción que realizamos como parte de la marcha por el Paseo Ahumada de Santiago organizada por el feminismo autónomo para conmemorar el 8 de marzo del 2008. La acción consistió en recibir a la marcha que llegó hasta la Plaza de Armas, específicamente, en la pileta de la plaza. Al público se incitó a cantar el estribillo de *Me lo dijo Adela...* que coreaba “*quien*

<sup>513</sup> Nota del periodista Rodrigo Sepúlveda en el diario *Las Últimas Noticias*, miércoles 16 de abril de 2008, Santiago de Chile, página 14. También ver en el blog que levantaron las propias artistas para seguir la acción <http://bridesontour.fotoup.net>

<sup>514</sup> Ver video en <http://www.malignasinfluencias.com/performance/adela.html>

*te lo dijo Teté*”, mientras una lavandera, Adela, que era Paula Moraga, en vez de lavar, ensuciaba la ropa con tierra y la colgaba en tendederos que instalamos entre los árboles de la plaza. Desde el tumulto aparecía otra lavandera, yo, que me presentaba como su amiga Teté, que interrumpía saludando a Adela, como una gran amiga. Así comenzaba un diálogo que mezclaba la vida privada, metaforizando la actualidad del país, especialmente, lo relativo a la violencia hacia las mujeres y los derechos reproductivos. Todos los diálogos parodiaban el dicho “*la ropa sucia se lava en casa*”. Pero estas lavanderas en vez de lavarla, la ensuciaban desde el centro del país, la gran casa, la plaza pública, en ombligo de la capital. En el transcurso de la conversación, Adela le pregunta por su marido a Teté, ella contesta que *está bien y que ahora ya no le pegaba, desde que le puso un cinturón de castidad, con el que ella hasta se sentía más protegida por si pudiera ser víctima de violación*. Adela sorprendida e indignada obliga a sacárselo y Teté se da cuenta de que su pareja la estaba maltratando y ella le dedica a su marido una canción con el ritmo de la ranchera *Ella*, más conocida como *Me cansé de rogarle*<sup>515</sup> que decía:

“Me canse de aguantarle,  
me canse de aguantarle  
que me sacara la cresta tupido y parejo...  
y con el llanto en los ojos  
me vi en un abismo profundo y seco como mi suerte...  
Él no pudo creerlo cuando vio .... Mi coraje  
Por que ya está escrito que esta tarde....  
Denuncio al cabrón”.

---

<sup>515</sup> Del cantautor mexicano José Alfredo Jiménez, ver más sobre este ícono de la música mexicana en [http://www.fundacionjoseguillermocarrillo.com/sitio/muspopular\\_jose\\_alfredo\\_jimenez.php](http://www.fundacionjoseguillermocarrillo.com/sitio/muspopular_jose_alfredo_jimenez.php)

Otra performance fue *Homenaje a las mujeres de la historia de Chile*, que realizamos al aceptar la invitación a mostrar un performance en el marco del lanzamiento del libro *Mujeres chilenas. Fragmentos para una historia* compilado por Sonia Montecino, en la casa central de la Universidad de Chile<sup>516</sup>. La acción fue realizada durante el cóctel en el patio Bello. Tocando un triángulo, Jessica Torres daba inicio a la acción vistiendo como maestra preceptora de principio de siglo XX. Ella leyó el artículo de Gabriela Mistral publicado en 1906 en el periódico *La Voz del Elqui*, llamado "*La Instrucción de la Mujer*". Tras su eufórica lectura, se puso un delantal de cocina y comenzó a barrer los pies de las y los espectadores. Posteriormente se arrancaba el delantal y tiraba la escoba. Al mismo tiempo, desde las profundidades del patio (bodegas subterráneas), salíamos Paula Moraga y yo, enfrentadas con el cepo *violín de las comadres* doble, dispositivo de tortura que tenía capturadas nuestras cabezas y manos. Me presenté vestida como una obrera o dueña de casa popular con delantal de quehaceres, mientras que Paula Moraga vestía una camisa de hospital psiquiátrico, encarnado a la locura. Subimos y nos ubicamos, haciéndonos espacio entre la gente que disfrutaba del cóctel. En el medio del patio nos quedamos girando hasta que Jessica llegó y abrió el cepo para liberarnos. Paso siguiente, declamé los Estatutos que conformaron los *Centros femeninos anticlericales y librepensadoras Belén de Sárraga* de Iquique (1913). Siete artículos que leí desde un pergamino hecho de toalla de papel absorbente. Tras la lectura de cada uno, fui cortándolos en el prepicado del papel pidiendo a diferentes personas del público que me lo colgasen en la ropa con pinzas de madera, más conocidos como *perritos de ropa*. A cambio, les obsequiaba un encintado (de los mismos que se entregan en diferentes ceremonias como bautizos, matrimonios o graduaciones) que tenían las lazadas amarradas a un pequeño uslero de madera que llevaba impreso nuestro homenaje.

Paralelamente, Paula, como la locura tras ser liberada del cepo recorrió el patio, descalza entre la gente, manchó sus pies con tierra de color rojo y se va a su recorrido,

---

<sup>516</sup> En este libro se incluye un artículo de mi autoría, ya citado anteriormente, llamado "*Belén de Sárraga y la influencia de su praxis política en la consolidación del movimiento de mujeres y feminista chileno*", que citamos anteriormente.

dejando sus huellas y llevando un ramo de flores, el que mecía como si fuera un bebé. Posteriormente, arrancaba las flores de los tallos para regalárselas al público.

Tras esas acciones simultáneas, nos reunimos y, tomadas del brazo, recogimos el cepo y lo depositamos en una alfombra de flores (tierra de hojas, diferentes flores, hojas secas y velas), que previamente al inicio de la performance habíamos instalamos al lado de la escalera del subterráneo desde donde emergimos. Le echamos sal al instrumento de tortura, le rociamos alcohol de quemar y lo encendimos con un fósforo. Mientras el cepo ardía, nos retiramos por la puerta principal de la casa central de la Universidad de Chile.







124, 125 y 126. Fotografía de la performance *Homenaje a las mujeres de la historia de Chile* presentada en casa central de la Universidad de Chile.

Creemos que el arte es un medio pedagógicamente efectivo para crear conciencia de un problema social y cultural tan antiguo como la violencia directa y simbólica. Entre los muchos desafíos que nos propusimos estaba el trabajar en pos de aunar la teoría y la práctica feminista desde el arte. ¿Cómo hacerlas caminar juntas?, ¿cómo performar un cambio cultural y político? Todavía no nos podemos responder cabalmente a estas interrogantes, pero creemos que este intento por ir performando nuestros discursos, nos dejó muy satisfechas.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Estas últimas palabras constituyen más que un cierre, una apertura. En primer lugar porque invita a desentrañar un campo poco estudiado y esboza un modelo teórico metodológico transdisciplinario que toma elementos de la teoría e historia del arte feminista, los estudios culturales latinoamericanos y la narrativa. Me propuse conocer, comprender y analizar la producción cultural y la praxis política de artistas visuales feministas latinoamericanas que en cuatro décadas de existencia, de este objeto cultural, han desarrollado una extensa producción político estética.

Sistematizamos e historiamos, parte de la producción y prácticas de artistas visuales feministas de algunos países de la región, tarea que requiere la incorporación de más investigadores/as que puedan hacer su aporte. Sin duda se necesitarán muchas más tesis, artículos, descubrimientos y activación de archivos personales de las artistas, y otros medios o caminos para lograr tener un panorama más completo, para que éste sea un campo intelectual consolidado, complejizado y legitimado. Concluimos que la producción cultural y las prácticas de las artistas visuales feministas son un fértil campo que estimula a ser desentrañado y que nos espera en los archivos privados de las artistas, desde las páginas webs y blogs de las mismas, entre otras fuentes. Sin duda, es una gran tarea que esta tesis, más que concluirla pretende dar un pie de inicio y un impulso convocante para definir un campo intelectual desde donde seguir historiando y analizando una práctica cultural y política que se viene manifestando desde la década del setenta hasta nuestros días, tanto como discurso reflexivo y acción crítica que ha funcionado como una protesta contra los privilegios culturales y políticos de la región.

A través de la búsqueda de la producción de las artistas visuales feministas los principales resultados nos dirigieron a las mexicanas que poseen una prolífera producción político estética y visual durante las décadas en que enmarcamos este estudio. Contamos actualmente con un catastro de noventa y tres artistas, de las cuales más de cincuenta son mexicanas. A pesar de ello, varias son las prominentes artistas feministas de otros países que destacamos, por ejemplo Clemencia Lucena que con una gráfica sagaz y fuertemente

irónica criticó a la sociedad colombiana de los años sesenta. O también la cubana Ana Mendieta, quien en los años setenta encarnó toda la hibridez de su cultura, de raíz afro e indoamericana, que constituyó una sola estructura en su obra. En los ochentas las argentinas se organizan para derribar los mitos sobre el cuerpo de las mujeres. Asimismo en los años noventa las *Mujeres Creando* pusieron cursiva incisiva en sus *grafiteadas* en las paredes de la altura de La Paz en Bolivia. Comenzó un nuevo siglo, y se siguió cuestionando la belleza heteronormativa que promueve la publicidad, en las calles de Buenos Aires con los stencils de intervención directa que llevaron a cabo *Mujeres Públicas*. La misma pasión callejera que plantan, hoy por hoy, las acciones de *Lobas Furiosas* en Bogotá o los asaltos pornoterroristas de Leonor Silvestri en el cono sur.

Las rebeldías de las artistas, la huella de la creación, literaria o plástica ha sido históricamente -y sigue siendo- un espacio autónomo de la creación feminista que merece ser cuidado, en un archivo, pero movilizad también por éste. Cuanto más fuerte es la censura, o la invisibilización de una práctica, más importante es el archivo. Estas masas de información son la única manera de dar prueba de las prácticas artísticas en extensión y tiene por ello una importancia estratégica ya que es la prueba de la existencia de un arte autónomo. Las evidencias de la actividad artística se consideran más importantes que la manifestación material de una producción singular. Debido a estas certezas es que la presente tesis abre un espacio para la construcción de un archivo sobre la práctica y la producción de artistas visuales feministas, porque esta investigación se entrega como un collage *artivista* y archivista que trabaja desde la memoria como una garantía de esta práctica híbrida detonada.

El arte feminista es un arte político de generación de conciencia y discurso contracultural y antihegemónico que posibilita trabajar con las obras, la experiencia de las artistas y sus archivos. Por ello, junto a Mónica Mayer nos hemos embarcado hace meses en organizar *Archiva*; acervo de obras de artistas visuales feministas mexicanas, primeramente, que organizamos en formato de ficha de obra y reseña de artista. Nuestro propósito es concebir una publicación, tanto digital como en papel, de este material el cual pensamos lanzarlo como una muestra irónica, sarcástica y paródica de la historia del arte mexicano y del canon, por ello nombramos la publicación como: “*Las cincuenta*

*obras maestras del arte feminista mexicano*”. A través de las figuras de la retórica, como lo son la ironía y el sarcasmo, y la sátira de la parodia seguimos erigiendo hoy, nuestras tácticas y estrategias de resistencia y subversión con el fin de visibilizar este objeto cultural, el cual particularmente en México es muy significativo. Esta publicación será presentada en la próxima feria internacional Zona MACO México Arte Contemporáneo que se realizará en abril de este año<sup>517</sup>. Esta es una primera iniciativa, que pretendemos seguir activando con otras acciones tales como un Encuentro Internacional de Artistas Visuales Feministas Latinoamericanas para el 2014, y una curatoría para una exposición de las artistas. Con todo ello, pensamos -con la idea derridiana- que los archivos no es sólo es pasado sino futuro, y desde esa visión planteamos el estudio de nuestro objeto de análisis como una apuesta transdisciplinar porque es lo único que asegura que se de un diálogo que sea enriquecedor para una práctica intelectual que, para el caso de esta tesis, implica al arte con una trama de relaciones culturales.

Otros de los axiomas que entrega esta investigación es que el arte feminista ha centrado su objetivo en cuestionar la representación de las identidades marginadas, en sacar a la luz las estructuras patriarcales impuestas, lo que supuso hacer de los actos artísticos una lucha política en favor de la visibilidad, la denuncia y la protesta por la igualdad respetando las diferencias. Esta transformación se ha centrado fundamentalmente en lo corporal. La construcción cultural del cuerpo, entendido como algo natural y depositario de las divisiones sociales entre los sexos, fue y ha sido el esquema a romper, por parte de muchas de las artistas feministas activistas. Para ello han buscado crear nuevos lugares de resistencia y fracturar los dualismos occidentales (masculino-femenino, sujeto-objeto, público-privado, activo-pasivo) donde la interrelación entre diferentes grupos fuese posible, donde se compartiesen experiencias y la reciprocidad fuese parte del proceso creativo. Es decir, buscaron transformar el discurso de la mirada estética vanguardista, al emplear el arte como una toma de conciencia política y social, tomando a la experiencia personal como una válida vía de formulación del análisis político, afirmando con ello que el arte puede ser social y estéticamente efectivo.

---

<sup>517</sup> <http://www.zonamaco.com/>

En la acción de poner el cuerpo desde el arte a una posición política, la performance es una de las prácticas más recurridas en la producción/acción del arte feminista, puesto que ofrece una forma maleable para artistas que se identifican estética o culturalmente contra el *mainstream* del arte occidental. En la vida cotidiana y el arte la praxis de las artistas feminista se ha expresado por medio de cuestionamientos de las divisiones entre la elite y lo popular, y la incorporación de formas populares como el rito, el espectáculo del cabaret o varietés, la comedia y el teatro popular. En rigor es una expresión político estética que desde lo performativo, como una cualidad de sus lenguajes, hace y dice al mismo tiempo, y a través de la performance encarna en muchas ocasiones el juego infantil que sentencia: *el que lo dice lo es*, pero en rigor sería *el o la que lo hace lo es* porque la performance feminista dice haciendo; no es la literalidad del habla sino la literalidad poética de las acciones.

Creemos que la importancia del arte feminista como pedagogía social, desde la performance, radica en dos acciones; por un lado, obliga a mostrarse, divulgarse no sólo como obra en sí, sino también como espacios generadores de reflexión crítica. Educar es liberar, y el arte feminista, especialmente desde la performance, como un instrumento de pedagogía liberadora, cuestiona las construcciones culturales a las que nos someten las normas sociales y culturales patriarcales.

Finalmente, desde lo personal y político, a modo de reflexión sobre mi producción en el arte feminista, puedo concluir que a diferencia de Mónica Mayer que, en la cita ya comentada en el corpus de esta tesis, nos dice que a partir de su experiencia en la educación de arte feminista, señaló: “mis ideas habían cambiado y empecé a plantear los procesos políticos y educativos como arte y al performance como intervención social más que un acto escénico”<sup>518</sup>. En particular en la vida me ha tocado un proceso inverso, pero de igual enriquecimiento para mis prácticas, pues trabajé los procesos políticos y educativos, primero; como un eje importante de mi praxis de acción social, luego incorporé el arte, y especialmente la performance, a la que tomo como un acto escénico de intervención social.

---

<sup>518</sup> Mónica Mayer: “*Arte y feminismo: entre la educación...*”. Ob.cit.

Para cerrar, podemos afirmar que para todas las prácticas concretas de las artistas que hemos nombrado en esta tesis, reconocemos que, desde sus praxis y sus producciones, son agenciadoras y generadoras de un movimiento, que aún falta por conocerse, para aunar experiencias, profundizar y complejizar. Podemos concluir que han promovido una política estética desafiante que nace desde sus vivencias, y muchas – especialmente algunas performanceras- han pasado a ser unas transgresoras en lo público, en el género y en la presencia.

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros

Acha, Juan: *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Galería de Arte Nacional, Serie Estudios, Caracas, 1984.

Alcázar, Josefina y Fuentes, Fernando: *Performance y arte acción en America Latina*. Ediciones Sin Nombre, eXTERESA, CITRU, México, 2005.

Aliaga, Juan Vicente: *Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Ed. Akal, Madrid, 2007.

-----: *Arte y Cuestiones de Género*. Ed. Nerea, San Sebastián, Guipúzcoa, 2004.

Amorós, Cèlia: *Feminismo y Filosofía*, Madrid. Ed. Síntesis, 2000.

Andújar, Andrea, D'Antonio, Karin, Gil Lozano, Fernanda y Rosa, María Laura: *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los '70 en la Argentina*. Ed. Luxemburg, Buenos Aires, 2009.

Antivilo, Julia y Vitale, Luis: *Belén de Sárraga. Precursora del feminismo hispanoamericano*. Ed. Cesoc, Santiago, 2000.

Araya, Alejandra y Valenzuela, Jaime: *América Colonial. Denominaciones, clasificaciones e identidades*. Ril Editores, Santiago, 2010.

Arfuch, Leonor: *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002.

Arpal, Jesús y Mendiola, Ignacio (editores): *Estudios sobre cuerpo, tecnología y cultura*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 2010.

Austin, J. L.: *Cómo hacer cosas con palabras*. (1955) Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) Escuela de Filosofía, Universidad Arcis.

Azpeitia, M., Barral, L., Díaz, E., González, Moreno, E. y Yago, T. (ed.): *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. Ed. Icaria, Barcelona, 2001.

Barbosa, Araceli: *Arte Feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. Editado por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2008.

Bartra, Eli: *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*. Ed. Icaria, Barcelona, 1994.

-----: *En busca de las diabras, Sobre arte popular y género*. Ed. Tava, Universidad Autónoma Metropolitana, División Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad Xochimilco, México, 1994.

Basaglia, Franca: *Mujer, locura y sociedad*. Universidad Autónoma de Puebla, México, 1983.

Baudrillard, Jean: *La sociedad de consumo*. Editorial Siglo XXI, Madrid, 2009.

Beauvoir, Simone de: *El segundo sexo*. Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1987.

Beatriz Guardia, Sara (compiladora): *Viajeras entre dos Mundos*. UFGD Editora, Brasil y Centro de Estudios de la Mujer en América Latina, Lima, 2012.

Blanco, Rosana: *Cuerpos disidentes del México imaginado. Cultura, género etnia y nación más allá del proyecto posrevolucionario*. Bonilla Artigas Editores, México, 2010.

Braidotti, Rosi: *Sujetos Nómades*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2000.

Bruner, Jerome: *La educación, puerta de la cultura*. Ed. Vida, Madrid, 1997.

Bonnel, E. y Hunt, Lynn (ed): *New direction in the study of society and culture*. University of California Press, 1999.

Bourdieu, Pierre: *Campo de poder campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Ed. Montessor, Buenos Aires, 2002.

-----: *La dominación masculina*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2000.

Bourriaud, Nicolás: *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008.



Boston Women's Health Book Collective: *Nuestros cuerpos, nuestras vidas*, Boston, New England Free Press, 1971.

Bozal, Valeriano: *Necesidad de ironía*. Ed. Visor, Madrid, 1999.

Brecht, Bertold: *Escritos sobre Teatro*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

Burke, Peter (ed.): *Formas de hacer historia*. Alianza Editorial, España, 1999.

Butler, Judith: *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2001.

-----: *El género en Disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*. Ed. Paidós, México, 2001.

-----: *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2002.

-----: *Lenguaje, poder e identidad*. Editorial Síntesis, Madrid, 2004.

Carro Fernández, Susana: *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Ediciones Trea. Asturias, España, 2010.

Cabrera, Miguel Ángel: *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad*. Ed. Frónesis, Madrid, 2001.

Cao, Marian L. F. (coord.): *Creación Artística y Mujeres. Recuperar la Memoria*. Ed. Narcea, Madrid, 2000.

Chartier, Roger: *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1999.

Chevalier, J.: *Diccionario de símbolos*. Ed. Herder, Barcelona, 1986.

Clark, Toby: *Arte y propaganda en el siglo XX*. Ed. Akal, Madrid, 2000.

Colombres, Adolfo: *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2005.

Cordero, Karen y Sáenz Inda (compiladoras): *Crítica Feminista en la Teoría y en la Historia del Arte*. Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, CONACULTA, México, 2007.

Cortés, José Miguel: *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1997.

Coordinadora de Disidencia Sexual: *Por un feminismo sin mujeres*. Ed. CUDS, Santiago, 2011.

Croce, Benedetto: *El Materialismo Histórico y la Filosofía*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

Curran, James, Morley, David y Walkerdine, Valerie (compiladores): *Estudios Culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de la identidad y el posmodernismo*. Ed. Paidós, Barcelona, 1998.

Danto, Arthur: *El cuerpo/El problema del cuerpo*. Ed. Síntesis, Madrid, 1999.

Deepwell, Katy (comp.): *Nueva Crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Ed. Cátedra, Madrid, 1998.

*Diotima: El perfume de la maestra (Laboratorios de la vida cotidiana)* editado por Icaria, en Barcelona, 1999.

Elías, Norbert: *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

-----: *La sociedad de los individuos. Ensayos*. Ediciones 62, Barcelona, 1991.

Mircea Eliade: *Tratado de Historia de las Religiones*. Ed. Cristiandad Madrid 2000.

-----: *El Mito del Eterno Retorno*. Alianza Editorial, Madrid, 2004.

Escobar, Ticio: *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008.

Espinosa, César y Zúñiga, Araceli: *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002.

Feher, Michel, Naddaff, Ramona y Tazi, Nadia: *Fragments para una Historia del cuerpo*. Tomos 1, 2 y 3. Ed Taurus, Madrid, 1991.

Foucault, Michel: *Vigilar y Castigar*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002.

-----: *La Arqueología del saber*. Ed. Siglo XXI, México, 2007.

-----: *Microfísica del poder*, La Piqueta, 1991.

-----: *Historia de la sexualidad*. Volúmenes I, (1977) II y III. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1987.

Fontán, Clara: *María Luisa Bemberg*. Centro Editor de América Latina e Instituto Nacional de Cinematografía, Buenos Aires, 1993.

Franco, Jean : *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Freire, Paulo: *Pedagogía de la autonomía: Saberes necesarios para la práctica educativa*. Ed. Siglo XXI, México, 2012.

García, Laura: *Desbordamientos de una periferia femenina*. Editado por Sociedad Dokins para las nuevas prácticas artísticas, A. C., México, 2007.

García Canclini, Néstor: *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Ed. Siglo XXI, México, 1993.

-----: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Grijalbo, México, 1989.

-----: *La sociedad sin relato. Antropología estética de la inmanencia.* Katz Editores, Buenos Aires, 2010.

Galindo, María y Paredes, Julieta: *Éticas y estéticas...feministas. Piel, Pan y sangre.* Ediciones Mujeres Creando, La Paz, 1999.

Gargallo, Francesca: *Las ideas feministas latinoamericanas.* Ed. Desde Abajo, Bogotá, 2004.

Giunta, Andrea: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los 60'.* Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001.

Gómez-Peña, Guillermo: *El Mexterminator. Antropología inversa de un performer postmexicano.* Ed. Océano, México, 2002.

-----: *Dangerous Border Crossers.* Ed. Routledge, London and New York, 2000.

-----: *Warrior for Gringostroika.* Douglas Keiller, Associate Editor, Canada, 1993.

Gramsci, Antonio: *Los intelectuales y la organización de la cultura.* Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1972.

Gray, Ann: *Research practice for cultural studies. Ethnographic methods and lived cultures.* Ed. SAGE Publications, Londres, 2003.

Grobet, Lourdes: *Espectacular de Lucha Libre.* Ed Trilce, CONACULTA, México, 2005.

-----*Lourdes Grobet.* Editado por CONACULTA, Centro de la Imagen, Universidad de Alicante, Turner y Difusión Cultural UNAM, México, España, 2005.

Grosenick, Uta: *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI.* Ed. Taschen, Madrid, 2003.

Guevara, Ivonne y Shiva, Vandana: *Ecofeminismo.* Zed Books, Londres, 1993.

Ivonne Guevara: *Las mujeres indígenas y el patriarcado: conflictos y dilemas de los estudiantes y mujeres que trabajan.* Ed. Concept, Nueva Delhi, 1980.

-----: *El pueblo y el mundo: Mi vida, nuestro tiempo*. North Melbourne, Spinifex Press, 2011.

-----: *Los fabricantes de encaje: las amas de casa indias Narsapur producir para el mercado mundial*. Ed. Zed Books, Londres, 1982.

-----: *El patriarcado y la acumulación a escala mundial: las mujeres en la división internacional del trabajo*. Ed. Zed Books, Londres 1999.

Guevara, Ivone y Bennholdt-Thomsen, Verónica: *La Perspectiva de Subsistencia: Más allá de la economía globalizada*. Ed. Zed Books, Londres, 2000.

Guevara, Ivone y Sittirak, Sinith: *Las Hijas de Desarrollo: Mujeres en un entorno cambiante*. Ed. Zed Books, Londres, 1998.

Guash, Ana María: *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*. Ed. CENDEAC, Murcia, 2007.

Hadjinicolaou, Nicos: *La Historia del Arte y la lucha de clases*. Siglo XXI Editores, México, 1974.

Haraway, Donna: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ed. Cátedra, Madrid, 1991.

Hauser, Arnold: *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Tomos I, II y III. Ed. Guadarrama, Madrid, 1969.

Hernández, Carmen: *Desde el cuerpo: alegorías de los femenino, una visión del arte contemporáneo*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 2006.

Iriarte, María Elvira y Ortega, Eliana (comp.): *Espejos que dejan ver. Mujeres en las artes visuales latinoamericanas*. Isis Internacional, Santiago de Chile, 2002.

Jasso, Karla: *Arte, tecnología y feminismo. Nuevas figuraciones simbólicas*. Universidad Iberoamericana, México, 2008.

- Jiménez, Ana Victoria y Reyes, Francisca: *Sembradoras de futuros. Memoria de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas*. Ediciones de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas, México, 2000.
- Jodorowsky, Alejandro: *Antología pánica*. Editado por Joaquín Mortiz, México, 1996.
- Kauffman, Linda: *Malas y perversas. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Ed. Cátedra, Universitat de Valencia, Madrid, 2000.
- Kirby, Michael: *Estética y arte de vanguardia*. Ed. Pleamar, Buenos Aires, 1976.
- Koedt, Anne: *The myth of vaginal orgasm*. New England Free Press, Boston, 1970.
- Kosik, Karel: *Dialéctica de lo concreto. Estudio sobre los problemas del hombre y el mundo*. Editorial Grijalbo, 1967.
- Lander, Edgardo (comp.): *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Ed. CLACSO, 2003.
- Lauretis, Teresita de: *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Ed. Cátedra, Madrid, 1992.
- Le Breton, David: *La sociología del cuerpo*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.
- : *Antropología del cuerpo y modernidad*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.
- Llopis, María: *El posporno, era eso*. Ed. Melusina, España, 2010.
- Longoni, Ana y Metsman, Mariano: *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68' argentino*. Ed. El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2000.
- Lozano, Jorge (comp.): *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*. Ed. Cátedra, Madrid, 1986.
- Lozano, Rian: *Práctica culturales anormales. Un ensayo alter-mundializador*. Ed. PUEG, UNAM, México, 2010.

Lucena, Clemencia: *La revolución, el arte y la mujer*. Editorial Bandera Roja, Bogotá 1984.

Lukács, Georg: *Estética I: La peculiaridad de lo estético*. Editorial Grijalbo, Barcelona, 1966.

Maldonado, Tomás: *¿Qué es un intelectual? Aventuras y desventuras de un rol*. Ed. Paidós, Barcelona, 1998.

Man, Paul de: *La Ideología Estética*. Ed. Cátedra, Madrid, 1998.

Martín Barbero, Jesús: *De los medios a las mediatizaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ed. G. Gili, México, 1991.

Martínez, Noemí y Cao, Marián L. F.: *Pintando el mundo. Diccionario de artistas latinoamericanas y españolas*. Ed. Horas y HORAS, Madrid, 2000.

Martínez-Collado, Ana: *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. CENDEAC, Murcia, España, 2008.

Mato, Daniel: *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Ed. CLACSO, 2001.

Mauss, Marcel: *Sociología y Antropología*. Ed. Tecnos, Madrid, 1979.

Mayayo, Patricia: *Historia de mujeres, historias del arte*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2003.

Mayer, Mónica: *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México*. Ed. CONACULTA, AVJ, México, 2004.

-----: *Sí somos muchas... y no somos machas: textos sobre mujeres artistas*. Ediciones al Vapor y Pinto mi raya, México, 2001.

Mirzoeff, Nicholas (ed.): *The Visual Culture Reader*, Ed. Routledge, Londres, 2002.

-----: *Una Introducción a la cultura visual*. Ed. Paidós, Barcelona, 2003.

Monasterios, Elizabeth (editora): *No pudieron con nosotras; El desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando*. Plural Editores, La Paz, 2006.

Montecino, Sonia (Compiladora): *Mujeres Chilenas. Fragmentos de una Historia*. Editorial Catalonia y el Programa de Género de la UNESCO, Santiago, 2008.

Mosquera, Gerardo: *Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, Nueva York, 2000.

Neustadt, Robert: *CADA día: La creación de un arte social*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2001.

Patiño, Víctor Manuel: *Historia de la Cultura Material en la América Equinoccial (Tomo 7) Vida Erótica y Costumbres Higiénicas*.  
[http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/equinoccial\\_7\\_higiene-eros/indice.html](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/equinoccial_7_higiene-eros/indice.html)

Paredes, Julieta: *Grafiteadas*, Ediciones Mujeres Creando, La Paz, 1999.

Pescatelo, Ann: *Hembra y macho en Latinoamérica: Ensayos*. Ed. Diana. México, 1977.

Pollock, Griselda: *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Londres y Nueva York. Routledge, 1988.

-----: *Killing Men and Dying Women*. Traducción Laura Trafí, sin editar, Barcelona, 2005.

Porzecanski, Teresa: *El cuerpo y sus espejos. Estudios antropológicos-culturales*. Ed. Planeta, Montevideo, 2008.

Preciado, Beatriz: *Manifiesto Contra-sexual. Prácticas subversivas de Identidad Sexual*. Ed. Opera Prima, Madrid, 2002.

-----: *Testo Yonqui*. Ed. Espasa Madrid, 2008.

Puleo, A., Segura, C., y Cavana, M.L (coord.): *Mujeres y ecología: historia, pensamiento y sociedad*. Ed. Laya, Madrid, 2005.



- Rancière, Jacques: *El espectador emancipado*. Ed. Manantial, Buenos Aires, 2010.
- Reckitt, Helena y Phelan, Peggy: *Art and Feminism*. Ed. Phaidon, New York, 2001.
- Retamal, Julio (coord.): *Estudios Coloniales*, UNAB, Santiago, 2002.
- Richard, Nelly, Oyarzún, Pablo y Zaldívar, Claudia: *Arte y Política*. Ediciones Universidad Arcis, Universidad de Chile y Consejo Nacional de la Artes, Santiago, 2005.
- Richard, Nelly: *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas*. Francisco Zegers Editor S. A., Santiago, 1989.
- : *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2007.
- Rico, Arturo: *Las fronteras del cuerpo. Crítica a la corporeidad*. Ed. Joaquín Mortiz, S. A. De C.V., México, 1990.
- Rojo, Ana: *Mujer y política*. Ediciones del Departamento Ecuménico de Investigaciones, Costa Rica, 1985.
- Robinson, Hilary (editora): *FEMINISM-ART-THEORY*. Blackwell Publishing, Reino Unido, 2001.
- Ruido, María: *Ana Mendieta. Arte Hoy*. Ed. Nerea, Guipúzcoa, 2002.
- Sardar, Ziauddin y Van Loon, Boris: *Estudios Culturales*. Ed. Paidós, Barcelona, 2005.
- Sauret, Teresa (coordinadora): *Historia de Arte y Mujeres*. Ed. Atenea. Estudios sobre la Mujer, Universidad de Málaga, 1995.
- Serrano, Amparo: *Mujeres en el Arte. Espejo y Realidad*. Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 2000.
- Serrano, Eduardo: *Arte colombiano contemporáneo: certámenes y exposiciones colectivas 1971-1998*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, 1999.

Serret, Estela: *El género y lo simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina*. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2001.

Sevilla, Isidoro de: *Etimologías*. Madrid, 1951.

Shilling, Chris: *The Body and social Theory*. SAGE, London, 1990.

Taylor, Diana y Fuentes, Marcela: *Estudios Avanzados del Performance*. Ed. FCE, México, 2011.

Tepichin, Ana María, Tinat, Karine y Gutiérrez, Luzelena (coordinadoras): *Los grandes problemas de México. VIII. Relaciones de Género*. Ediciones del Colegio de México, 2010.

Torrens, Valentín: *Pedagogía de la performance. Programas de cursos y talleres*. Beca Ramón Acín 2007. Diputación de Huesca, España.

Trías, Eugenio: *Tratado de la pasión*. Ed. Mondadori de Bolsillo, Madrid, 1988.

Vandana, Shiva y Mies, María: *La praxis del ecofeminismo- Biotecnología, consumo, reproducción*. Icaria Editorial. Colección Antrazyt, nº 128, Barcelona, 1998.

Vandana, Shiva: *Abrazar la vida: mujer, ecología y desarrollo*, Editorial Horas y Horas, 1995.

-----: *Biopiratería el saqueo de la naturaleza y del conocimiento*. Editorial Icaria, 2001.

-----: *Cosecha robada: el secuestro del suministro mundial de alimentos*. Ediciones Paidós, 2003.

-----: *Las guerras del agua: privatización, contaminación y lucro. Siglo XXI Editores*, 2004. *India dividida. Asedio a la diversidad y a la democracia*. Editorial Popular, 2005.

-----: *Manifiesto para una democracia de la tierra: justicia, sostenibilidad y paz*. Ediciones Paidós, 2006.

-----: *Las nuevas guerras de la globalización. Semillas, agua y formas de vida.* Editorial Popular, 2007.

-----: *Monocultivos de la mente.* Editorial Fineo, 2008.

Simmel, George: *La cultura femenina, en Cultura Femenina.* Ed. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946.

Tibol, Raquel: *Ser y Ver. Mujeres en las Artes Visuales.* Ed. Plaza&Janés, México, 2002.

-----: *Frida Kahlo, una vida abierta.* Ed. Casis, México, 1983.

Turner, Bryan: *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social.* Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

Turner, Victor: *From Ritual to Theatre.* Performing Arts Journal Publications, New York, 1982.

Traba, Marta: *Mirar en América.* Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2005.

VV.AA: *Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación.* Ed. Labris, Barcelona, 1995.

VV.AA.: *Estudios Postcoloniales: Ensayos Fundamentales.* Ed. Traficantes de Sueños, Madrid, 2008.

VVAA: *Historia de las Mentalidades: Homenaje a Georges Duby.* Universidad de Chile, Santiago, 2000.

VVAA: *Interdisciplina, escuela y arte,* editado por CONACULTA CENART, México, 2004.

Valencia, Sayak: *Capitalismo Gore.* Ed. Melusina, Madrid, 2010.

Violi, Patricia: *El infinito singular.* Ediciones Cátedra. Instituto de la Mujer, Madrid, 1991.

Vitale, Luis: *Historia Social Comparada de los Pueblos de América Latina. Tomo III. Del Nacionalismo al Neoliberalismo (1900-1990).* Ed. Atelí, Punta Arenas, Chile, 1998.

Williams, Raymond: *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Ed. Paidós, Barcelona, 1980.

Wittig, Monique: *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Ed. GALES, España, 1992.

Zamora, Lorena: *El desnudo femenino. Una visión de lo propio*. CONACULTA, México, 2002.

-----: *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*: Editado por CENIDIAP y CONACULTA, México, 2007.

## **Tesis**

Alcázar, Josefina: *“Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo y reflexividad”*. Tesis para obtener el grado de Doctora en Sociología. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Antivilo, Julia: *“Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías, Arte feminista latinoamericano. México 1970-1980”*. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Centro de Estudios Culturales, Universidad de Chile, Santiago, 2006.

Eguiluz, Natalia: *“Y sin embargo se mueven... Producción de Arte hegemónico feminista y su función social en México (2000-2009)”*. Tesis para optar al grado de Maestra en Estudios de la Mujer, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad Xochimilco, Universidad Autónoma de Metropolitana, México.

Gaubeca, Itxasné: *Representaciones de las mujeres en obras paradigmáticas del arte vanguardia del siglo XX*. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios de Género y Cultura, mención Ciencias Sociales. Universidad de Chile, 2005.

Gutiérrez, Ángela: *“Hacia la recuperación y sanación corporal: elaboración de violencias basadas en arte acción/arte creativas”*. Tesis para optar al grado de Magíster

en Estudios de Género, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios de Género, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2012.

Guzmán, Anvy: *Entre amor y color. Mujeres en la plástica Mexicana*. Tesis para optar al grado de Maestra en Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, 2005.

Méndez, Judith Lorena: *De vuelta al presente (reflexión y análisis en torno a los procesos del arte contemporáneo)*. Tesis para optar al Grado de Maestra en Artes Visuales, con orientación en: Pintura. Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela de Artes Plásticas, México, 2005.

Rosa, María Laura: *“Fuera de discurso. El arte feminista de la Segunda Ola en Buenos Aires”*. Tesis Doctoral en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

Salomone, Alicia: *“Subjetividad femenina y experiencia moderna en la escritura de Alfonsina Storni”*. Tesis Doctoral en Literatura con mención en Literatura Chilena e Hispanoamericana. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2004.

Sastre, Paz: *“Archivos y territorios; los paisajes mediales, la geoestética y los comunes”*. Tesis doctoral dirigida por Francisco García. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II, Facultad de Ciencias de la Información. Madrid, 2010.

### ***Artículos de revistas impresas y digitales y periódicos***

Alcaide, Esperanza: *“La ironía, recurso argumentativo en el discurso político”*, en Revista Rilce 20.2, Publicaciones Universidad de Navarra, 2004.

Álvarez Virreira, Helen: *“Mujeres Creando, feminismo de acciones concretas”*, en <http://www.mujerescreando.org/>

Antivilo, Julia: *“El cinturón de castidad en América Latina. Control colonial sobre el cuerpo femenino”*, en Revista Cyber Humanitatis, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 2004.

-----*“Aproximaciones teórico-performativa a la prohibición del placer y el autoplacer femenino”* en Revista de Teatralidades y Cultura Visual Karpa, verano 2010, College of Arts & Letters, California State University, Los Ángeles, Estados Unidos.

Araya, Alejandra: *“La pureza del cuerpo y la carne: el cuerpo de las mujeres en el imaginario político de la sociedad colonial”*, en Revista de Historia Social y de las Mentalidades, Vol. 1, N° 8, Historia Social del Género. Nuevas Perspectivas, Nuevos Enfoques, Universidad de Santiago, 2004.

Blache, Martha: *“Folclor y cultura popular”*, *Revista de Investigaciones Folclóricas*, Instituto e Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, N° 3, diciembre, 1988.

Camps, Sibila: *“Mitominas en el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Las mujeres con humor”*, Diario El Clarín, Buenos Aires, viernes 14 de noviembre de 1986.

Cimet, Esther: *“Las cuatro muertes de Ana Mendieta: paradojas del performance”*, en la revista electrónica *Panoramas*, en sitio [www.panoramas.org.mx](http://www.panoramas.org.mx).

Curiel, Ochy: *“Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista”*, *Nómadas*, núm. 26, abril, 2007, Universidad Central, Bogotá.

Espinoza Vera, Marcia: *“El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas en América Latina”*, en Rev. Cultura Digital y Vida Cotidiana en Iberoamérica. Una revisión crítica más allá de la comunicación. N° 73, agosto-octubre, 2010.

Gargallo, Francesca: *“El Arte en primera persona, colectiva de Mónica Mayer”*, en [www.pintomiraya.com.mx](http://www.pintomiraya.com.mx)

Gómez-Peña, Guillermo: *“En defensa del arte del performance”*, en Horizontes Antropológicos, vol. 11 N° 24, Porto Alegre, Julio/Diciembre, 2005.

García-Pabón Leonardo: *“Sensibilidades callejeras: el trabajo estético y político de Mujeres Creando”*, en Revista de la Crítica Literaria Latinoamericana, Año XXIX, 58, 2003.

Güémez Pineda, Miguel: *“La concepción del cuerpo humano, la maternidad y el dolor entre mujeres mayas yucatecas”*, Mesoamérica, núm. 39, CIRMA, Guatemala, 2000.

Hornillo, Elena y Sarasola, José Luis: *“El interés emergente por la narrativa como método en el ámbito socioeducativo. El caso de las historias de vida”*, en Rev. Portularia Nº 3, Universidad de Huelva, 2003.

Howe, Linda S.: *“Ana Mendieta: el arte y la vida efímero; la imagen permanente”*, en la Revista Electrónica cubana *Arte América*.

Lagarde, Marcela: *“Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas”*, en Rev. CENDOC – CIDHAL, Sexualidad, febrero, 2001.

Mac Masters, Merry: *“La Fiesta de Quince Años Vista por la Clase Media Intelectual”*, Diario El Nacional, Ciudad de México, DF, jueves 10 de agosto de 1984.

Mandel, Claudia: *“Cuerpo femenino, humor y resistencia”* en la Revista de Teatralidades y Cultura Visual Karpa, Nº 3.2, verano 2010, College of Arts & Letters, California State University, Los Ángeles, Estados Unidos.

Mato, Daniel: *“Estudios y otras prácticas latinoamericanas en Cultura y poder. Crítica de la idea de Estudios Culturales Latinoamericanos y propuestas para la visibilización de un campo, transdisciplinario, crítico y contextualmente referido”*, en Rev. Venezolana de Economía y Ciencias Sociales, 2001, Vol. 7 Nº 3 (sept-dic).

Mayer, Mónica: *“Hacia un neoposmodernismo transposfeminista”*, Diario El Universal, Lunes 12 de septiembre de 1988.

Moscona, Miriam: *“Como garbanzos de a libra”* en FEM, Vol. IX, Núm. 33, México, abril-mayo, 1984.

Pech, Cinthia: “*Arte activista/arte político: reflexiones en torno al trabajo del colectivo La Lleca con adolescentes varones en situación de reclusión*” en Rev. Arte y Política de Identidad, 2010, Vol. 3, Murcia.

Restrepo, Luis Fernando: “*Voces heroicas y cadáveres exquisitos: la estatización del otro y del dolor en la épica colonial*”, en Revista Universidad Pontificia Bolivariana 142, Vol. 46, Medellín, Colombia, 1997.

Richard, Nelly: “*Feminismo, experiencia y representación*”, en Revista Iberoamericana, Vol. LXII, Números 176-177, Julio-Diciembre, 1996.

Taylor, Diana: “*Hacia una definición de performance*”, en <http://performancelogia.blogspot.mx/2007/08/hacia-una-definicin-de-performance.html>

### ***Catálogos de arte***

Becerra, Yennyferth, Novoa, Soledad y Saavedra, Ana María: Catálogo de la muestra y seminario *Handle with care. Mujeres artistas en Chile 1995-2005*, que se realizó en el Museo de Arte contemporáneo, Universidad de Chile, 2008.

Catálogo *Arte de acción. 1960-1990*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1999.

Franco, Jean : *El empeño latinoamericano*. Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, Santiago, junio 1998.

Foppa, Alaíde: “*Pintoras/escultoras/grabadoras/fotógrafas/tejedoras/ceramistas*”. Catálogo de la exposición, Noviembre 1977.

Henaro, Sol: “*NO GRUPO*”. Catálogo de la muestra del mismo nombre, Museo de Arte Moderno, 2011.

Lara, Magali: “*De la misma, la misma habitación*”, catálogo de obra, Galería Los Talleres, Coyoacán, México, mayo 1984.



-----: “*La infiel. Obra reciente*”, catálogo de obra, Museo Carrillo Gil, México, mayo-junio de 1986.

López, Yolanda M.: *Works: 1975-1978*. Mandeville Center for the Arts, La Jolla, California, december, 1978.

Lucena, Clemencia, exposición *Los que son*, presentada en la Galería Marta Traba. Mayo 3- 16, Bogotá, 1968.

Ramírez, Marcela (coordinadora de la muestra): “*¿Cabellos largos, Ideas Cortas?*”. Catálogo del ciclo de eventos acerca de la mujer, febrero de 1984.

Folleto de la exposición *¿Cabellos Largos, ideas cortas?*, realizado en el Instituto Anglo Americano de la Ciudad de México, entre el 21 de febrero y el 29 de marzo de 1984.

Ramos, María Elena: *María Teresa Hincapié: una cosa es una cosa*. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1990.

Rippey, Carla: “*De su álbum... inciertas confesiones*”, catálogo de obra, Museo de Arte Moderno, México, 15 de agosto al 28 de octubre de 1985.

Rosa, María Laura: “*Transitando por los pliegues y las sombras*”. Catálogo de la exposición *La Batalla de los Géneros*, Centro Gallego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2007.

### ***Conferencias y ponencias***

Alcázar, Josefina: “*Mujeres y performance. El cuerpo como soporte*”, ponencia ante el Meeting of the Latin American Studies Association, Washington DC., septiembre 6 al 8 de 2001.

Antivilo, Julia: “*Aphrodisia. El uso del placer como una categoría política feminista*”, conferencia performanceada presentada en VII Encuentro Ciudadanías en Escena. Entradas y salidas de los derechos culturales, organizado por el Instituto Hemisférico de

Performance de la Universidad de Nueva York, el evento se realizó en la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, entre el 21 al 30 de agosto.

Arango Rodríguez, Selen: *“Pedagogía feminista: una lectura desde la crítica cultural feminista”*. Ponencia presentada en el IX Simposio Internacional Educación y Cultura en Iberoamérica. Universidad de Ciencias Pedagógicas “Juan Marinello Vidaurreta”, Matanzas, Cuba, 20-24 marzo, 2012.

Arakistain, Xavier: *“Voces feministas. Montehermoso 2008-2011”*, Conferencia Magistral en Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, Ciudad de México, DF, 23 de mayo de 2012.

Bustamante, Maris: Conferencia Magistral *“La Tradición de los Performanceros. Protoperformances”*, presentada en el evento llamado *Perfomagia 2006*, realizado en la Escuela de San Carlos el 19 de mayo de 2006.

-----: *“Feminismos: Si...artistas feministas”*, ponencia expuesta en Mesa Redonda, Centro Nacional de las Artes, 12 de octubre del 2005.

Derrida, Jacques: *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Conferencia pronunciada en Londres el 5 de junio de 1994 en el coloquio internacional titulado: *Memory: The Question of Archives*. en la Société internationale d’Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse, del Freud Museum y del Courtauld Institute of Art. Ver en [marbue.xoom.it/martinm/PUG/Maldearchivo.pdf](http://marbue.xoom.it/martinm/PUG/Maldearchivo.pdf).

Francesca Gargallo: *“1968. El arte de las mujeres”*, ponencia presentada en la Jornada por los 40 años de 1968, Universidad de Cali, Colombia, mayo de 2008.

Maffía, Diana: *“Los aportes del feminismo al conocimiento y a la política”* presentada en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM, México, DF., 8 de febrero, 2012.

Martín-Barbero, Jesús: *“Visibilidad política de la violencia y visualidades estéticas de su cotidianidad”*, conferencia presentada en Cambridge, 2005.

Mayer, Mónica: “*El documento y la acción. La documentación artística parte fundamental de la acción política*”, ponencia presentada en la III Mesa de Debate, *Arte feminista como acción política efectiva*, Centro Cultural España, México, 17 de mayo 2012.

Rosa, María Laura: “*La creación artística y el feminismo en Argentina, situación histórica y procesos actuales*”, ponencia presentada en el Seminario Arte y Feminismos. El Continuum de una Relación Fecunda que se presentó dentro de la Feria de Arte Expotrastienda, Buenos Aires, 19 y 20 de octubre, 2009.

-----: “*El acto de perpetuar el presente. Femimundo de María Luisa Bemberg y la construcción del ángel del hogar*”, ponencia presentada en las III Jornadas de Historia, Género y Política en los 70’, organizado por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y el Museo Roca, 22, 23 y 24 de septiembre, Buenos Aires, 2010.

Traba, Marta: “*Relaciones actuales entre arte popular y arte culto*”, ponencia presentada en *La dicotomía entre arte culto y arte popular, Coloquio Internacional de Zacatecas*, México, UNAM, 1979.

## **ANEXOS**

## CATASTRO DE ARTISTAS FEMINISTAS

PAÍS	NOMBRE DE LA ARTISTA O COLECTIVO	DISCIPLINA O ÁMBITO DE ACCIÓN	TEMÁTICAS QUE ABORDAN PRINCIPALMENTE EN SUS OBRAS	SITIOS DE INTERNET
1. México	Mónica Mayer	Pintora, dibujante, instaladora, performancera y crítica de arte	Autobiografía, maternidad, activismo feminista, violencia contra las mujeres.	<a href="http://www.pintomiraya.com">www.pintomiraya.com</a>
2. México	Maris Bustamante	Performancera y diseñadora.	Sexualidad, erotismo, maternidad.	<a href="http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artistas&amp;id=54">http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artistas&amp;id=54</a>
3. México	Magali Lara	Dibujante, pintora, escenógrafa, grabadora y también trabaja el video, la animación, la cerámica.	Sexualidad, trabajo doméstico, infancia, autobiografía, la casa, los objetos cotidianos domésticos	<a href="http://www.magalilara.com.mx/index.php">http://www.magalilara.com.mx/index.php</a>
4. México	Pola Weiss =	Videasta y danza performances	Autobiografía, cotidianeidad, ciudad y mujer	<a href="http://www.polaweiss.mx/">http://www.polaweiss.mx/</a>
5. México	Lourdes Grobet	Fotógrafa, pintora, performancera, hacedora de objetos de arte, videasta e instaladora	Sexo, violencia, maternidad, lucha libre	<a href="http://www.lourdesgrobet.com/index2.htm">http://www.lourdesgrobet.com/index2.htm</a>
6. México	Rosalba Huerta	Pintora y fotógrafa	La casa, lo cotidiano	
7. México	Mónica Castillo	Fotógrafa, pintora e instaladora	Mitos de la cotidianeidad, la familia, instituciones sociales y religiosas a través de una mirada escatológica y de lo fantástico	<a href="http://www.latinamericanart.com/es/artistas/monica-castillo/biografia.html">http://www.latinamericanart.com/es/artistas/monica-castillo/biografia.html</a>
8. México	Lucila Santiago	Pintora	Sexualidad, autobiografía	<a href="http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=artista&amp;table_id=4138">http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=artista&amp;table_id=4138</a>
9. México	Ana Victoria Jiménez	Fotógrafa y editora de libros de mujeres y archivera del movimiento de	Trabajo doméstico, biografías de mujeres, mujeres trabajadoras urbanas	<a href="http://archivoavj.com/">http://archivoavj.com/</a>

		mujeres y feminista mexicano	y campesinas	
10. México	Yolanda Andrade	Fotógrafa	cultura popular	<a href="http://fpmeyer.com/china/yandrade/indexsp.html">http://fpmeyer.com/china/yandrade/indexsp.html</a>
11. México (de origen cubano)	Hilda Campillo	Gráfica		<a href="http://www.pintomiraya.com/pmr/proyectos-digitales-28/29-grafica-periferica">http://www.pintomiraya.com/pmr/proyectos-digitales-28/29-grafica-periferica</a>
12. México	Yan María Yaoyotl Castro	Pintora, dibujante y organizadora de exposiciones de arte de mujeres y archivera.	Violencia, amor lésbico. Rescate de genealogías feministas	<a href="http://yanmaria-yaoyotl.blogspot.mx/2010/12/publicaciones-yan-maria-yaoyotl.html">http://yanmaria-yaoyotl.blogspot.mx/2010/12/publicaciones-yan-maria-yaoyotl.html</a>
13. México	Patricia Torres	Pintora y dibujante	Cotidianeidad, lo doméstico y cuerpo	<a href="http://www.proceso.com.mx/?p=240372">http://www.proceso.com.mx/?p=240372</a>
14. México	Leticia Ocharán =	Pintora, grabadora y muralista	Sexualidad, mujer-naturaleza	<a href="http://www.leticiaocharan.org/biografia_leticiaocharan.html">http://www.leticiaocharan.org/biografia_leticiaocharan.html</a>
15. México	Nunik Sauret	Grabadora, pintora y dibujante	Sexualidad, mujer-naturaleza	<a href="http://www.museodemujeres.com/matriz/artistas/sauret_nunik.htm">http://www.museodemujeres.com/matriz/artistas/sauret_nunik.htm</a>
16. México	Laïta	Pintora, muralista y realiza obras de arte ambiental	Sexualidad, mujer-naturaleza	<a href="http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/192/2/2006137P45.pdf">http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/192/2/2006137P45.pdf</a>
17. México	Roselle Faure	Fotógrafa	Retratos de mujeres urbanas y campesinas	<a href="http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/192/2/2006137P45.pdf">http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/192/2/2006137P45.pdf</a>
18. México	Guadalupe Sánchez	Animación y cine	Maternidad, identidad	<a href="http://www.cinetecanacional.net/ficha.php?cvePel=8140">http://www.cinetecanacional.net/ficha.php?cvePel=8140</a>
19. México	Guadalupe García	Performancera	Cosmogonía indígena, mujer-naturaleza, frontera	<a href="http://www.revista.escaener.cl/node/6180">http://www.revista.escaener.cl/node/6180</a>
20. México	Herlinda Sánchez	Pintora	Mujer-naturaleza, retrato de mujeres	<a href="http://blogs.enap.unam.mx/academicos/herlinda_sanchezlaurel/?page_id=2">http://blogs.enap.unam.mx/academicos/herlinda_sanchezlaurel/?page_id=2</a>
21. México	Susana Campos	Pintora y grabadora	Sexualidad, mujer-naturaleza	<a href="http://elsitiocuautla.wordpress.com/salon-de-la-plastica-mexicana/">http://elsitiocuautla.wordpress.com/salon-de-la-plastica-mexicana/</a>
22. México	Carla Rippey	Pintora, dibujante, grabadora y fotógrafa	Autobiografía, memoria	<a href="http://carla-rippy.blogspot.com/">http://carla-rippy.blogspot.com/</a>
23. México	Noemí Ramírez	Escultora	Sexualidad, violencia	
24. México	Rowena Morales	Pintora, dibujante y	Sexualidad,	<a href="http://www.arts-">http://www.arts-</a>

		creadora de cartas visuales (mezclas de pinturas, textos, fotografías y diversos materiales) e instaladora	erotismo, placer, trabajo doméstico, casa, labores de aguja, la cotidianidad	history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=907
25. México	Ilse Grandwohl	Pintora	Trabajo doméstico	
26. México	María Brumm	Pintora	Trabajo doméstico	
27. México	Herminia Dosal	Fotógrafa	Violencia contra las mujeres, mujeres en la ciudad	
28. México	Graciela Iturbide	Fotógrafa	Indígenas, mujer-tierra, sexualidad, cotidianidad,	<a href="http://www.museodemujeres.com/matriz/artistas/iturbide_graciela.htm">http://www.museodemujeres.com/matriz/artistas/iturbide_graciela.htm</a>
29. México	Lorena Wolfffer	Performancera	Violencia contra las mujeres, familias diversas	<a href="http://www.lorenawolfffer.net/dossier/00home.html">http://www.lorenawolfffer.net/dossier/00home.html</a>
30. México	Las Sucias	Performances, arte objeto, etc.	creadoras de las antimuecas, como crítica a los cánones belleza, y del culto a la Virgen de las Panochas.	<a href="http://lassuciasomos.blogspot.com/">http://lassuciasomos.blogspot.com/</a>
31. México	Laura García	Performances	trabajo sexual, doméstico, etc.	<a href="http://www.museodemujeres.com/matriz/artistas/garcia_laura.html">http://www.museodemujeres.com/matriz/artistas/garcia_laura.html</a>
32. México	Pilar Rodríguez	Videasta, poeta visual	Migración, frontera	<a href="http://anarcafilms.blogspot.com/">http://anarcafilms.blogspot.com/</a>
33. México	Lorena Méndez	Performancera	matrimonio, cárcel, violencia contra las mujeres, frontera	<a href="http://www.museodemujeres.com/matriz/artistas/mendez_lorena.html">http://www.museodemujeres.com/matriz/artistas/mendez_lorena.html</a>
34. México	Elizabeth Ross	Performancera y videasta	Ritualidad, rescate de la tradición indígena	<a href="http://elizabethrossmx.com/">http://elizabethrossmx.com/</a>
35. México	Taller Arte y Género (TAG) dirigido por Mónica Mayer 2010-2011 Integrantes: Adriana Raggi, Las Sucias, Liz Misterio, Fabiola Aguilar, Adriana Calatayud, Bruno	pintura, fotografías, performances	Identidad y género, rescate de archivos	<a href="http://www.pintomiraya.com">www.pintomiraya.com</a>

	Bresani y Julia Antivilo			
36. México	Taller de Activismo y Arte feminista 2012, dirigido por Mónica Mayer sus integrantes son Mirna Roldán, Liliana Marín, Lyliana Chávez, Liz Misterio, Josefina Alcázar, Elizabeth Casasola, Julia Antivilo	Performances	Maternidad, activismo feminista	<a href="https://www.facebook.com/groups/322301371165634/?fref=ts">https://www.facebook.com/groups/322301371165634/?fref=ts</a>
37. México	Teresa Serrano	Pintura, instalación, fotografía y videoarte.	Género, maternidad, cultura popular mexicana	<a href="http://www.arts-history.mx/pieza_mes/index.php?id_pieza=0111201193141">http://www.arts-history.mx/pieza_mes/index.php?id_pieza=0111201193141</a>
38. México	Sayak Valencia	Filósofa y performancera transfeminista	Sexualidad disidente	<a href="http://sayakvalencia.blogspot.com/">http://sayakvalencia.blogspot.com/</a>
39. México	Andrea Ferreyra	Performance y fotoperformance	Cultura popular mexicana	<a href="http://www.museodemujeres.com/matriz/artistas/ferreyra_andrea.html">http://www.museodemujeres.com/matriz/artistas/ferreyra_andrea.html</a>
40. México	María Ezcurra	Performance	Lo doméstico	<a href="http://www.museodemujeres.com/matriz/artistas/maria_ezcurra.html">http://www.museodemujeres.com/matriz/artistas/maria_ezcurra.html</a>
41. México	Inda Sáenz	Pintora	Memoria, identidad, genealogías de mujeres artistas	<a href="http://indasaenz.blogspot.mx/">http://indasaenz.blogspot.mx/</a>
42. México	Lorena Orozco	Performancera	Género, identidad	<a href="http://www.museodemujeres.com/matriz/artistas/orozco_lorena.html">http://www.museodemujeres.com/matriz/artistas/orozco_lorena.html</a>
43. México	Madre Araña	Performance	Lo cotidiano y sus violencias, la belleza y sus cánones	<a href="http://colectivomadrearana.blogspot.com">http://colectivomadrearana.blogspot.com</a>
44. México	Producciones y Milagros	Arte y activismo, fotografía archivo activismo feminista	Registro de activismo feminista	<a href="http://www.produccionesyMilagros.blogspot.mx/">http://www.produccionesyMilagros.blogspot.mx/</a>
45. México	Erika Trejo	Performance	Violencia contra las mujeres, cuerpo, identidad de género	<a href="http://eriktrejo.tumblr.com/">http://eriktrejo.tumblr.com/</a>



46. México	Niña Yared	Performance		<a href="http://www.yhared.com">http://www.yhared.com</a>
47. México	Meras efímeras	colectivo lésbico independiente integrado por Artemisa Téllez, Chichis Glam e Islandia dedicado a organizar fiestas	Sexualidad, ironía, parodia	
48. México	Gladys Villegas	Gráfica digital, pintura	Memoria, genealogías de mujeres artistas	<a href="http://gladysvillegasm.wordpress.com/">gladysvillegasm.wordpress.com/</a>
49. México	Las Burlesquimeras: Institutrices de Belleza Universal Grupo formado por Islandia, Chichis Glam, Glitter, Riberqueen, Lupe Tequila, Gabina Estrella y Old Ma Femme	Performance burlesque, cabaret	Sexualidad, ironía, parodia	<a href="https://www.facebook.com/pages/Burlesquimeras-institutrices-de-belleza-universal/141243130629">https://www.facebook.com/pages/Burlesquimeras-institutrices-de-belleza-universal/141243130629</a>
50. México	Carol Borja	Instalación, la performance, el video, la fotografía y el arte sonoro.	Género, cuerpo, aborto.	<a href="http://www.carolborja.com">www.carolborja.com</a>
51. México	María Eugenia Chellet	Performance, collage, fotomontajes, instalación, arte objeto	Sexualidad, cuerpo, cánones de la belleza	<a href="http://divachellet.blogspot.mx/">http://divachellet.blogspot.mx/</a>
52. Cuba/EEU U	Ana Mendieta	performancera	Ritualidad aframericana, violencia contra las mujeres, identidad de género	<a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Ana_Mendieta">http://en.wikipedia.org/wiki/Ana_Mendieta</a>
53. Cuba	Magdalena Campos	pintura, instalación, performance	Raíces afroamericanas, identidad de género	<a href="http://www.smfa.edu/facultymodule/view/id/79/src/@random4a83044d9a8b2/">http://www.smfa.edu/facultymodule/view/id/79/src/@random4a83044d9a8b2/</a>
54. Bolivia	Mujeres Creando integrado por María Galindo, Julieta Paredes, Julieta Ojeda, y	Performanceras, grafiteras, radio, tv, activismo	Identidad, género, sexualidad, violencia contra las mujeres, feminismo comunitario	<a href="http://www.mujerescreando.org/">http://www.mujerescreando.org/</a>

	otras. Actualmente se mantienen María Galindo y Julieta Ojeda			
55. Bolivia	Alejandra Dorado	Pintura, gráfica digital, fotografía y performance	Violencia contra las mujeres, sexualidad,	<a href="http://alejandradorado.blogspot.com/">http://alejandradorado.blogspot.com/</a>
56. Chile	Malignas Influencias 2004-2009 Integrantes Jessica Torres, Zaida González, Paula Moraga y Julia Antivilo	Fotografía, instalación y performances	Sexualidad, placer, violencia contra las mujeres	<a href="http://www.malignasinfluencias.com">www.malignasinfluencias.com</a>
57. Chile	Las Choras del Puerto	Performances y gráfica digital	Sexualidad, contingencia política, aborto	<a href="http://www.laschorasdelpuerto.blogspot.com/">http://www.laschorasdelpuerto.blogspot.com/</a>
58. Chile	Las Mafaldas	Artivistas	Sexualidad, lesbianismo, género	<a href="http://colectivalesbicalasmafaldas.blogspot.com/">http://colectivalesbicalasmafaldas.blogspot.com/</a>
59. Chile	Elizabeth Neira	Poeta, gestora cultural y editorial y performancera	Sexualidad, política nacional,	<a href="http://videoseineira.blogspot.com">http://videoseineira.blogspot.com</a>
60. Chile	Cecilia Barriga	videasta y cineasta	Feminismo, género	<a href="http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=16">http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=16</a>
61. Chile	Paz Errázuriz	Fotógrafa	Cotidianidad, locura, retratos	<a href="http://www.pazerrazuriz.cl/">http://www.pazerrazuriz.cl/</a>
62. Chile	Verónica Quense	videasta	Feminismo, violencia contra las mujeres	<a href="http://www.veronicaquense.cl/">http://www.veronicaquense.cl/</a>
63. Chile	Marcela Trujillo	comic y pintura	Cotidianidad, empoderamiento de las mujeres	<a href="http://www.marcelatrujillo.cl/">http://www.marcelatrujillo.cl/</a>
64. Chile	Karina Cocq	Ilustradora	Mundo infantil, género	<a href="http://www.karinacocq.com/">http://www.karinacocq.com/</a>
65. Chile	Constanza Álvarez	Performancera	Contrasexualidad, postporno,	<a href="http://missogina.perroordo.cl/registro-segundo-taller-placeres-artesanalesdildotecnia/">http://missogina.perroordo.cl/registro-segundo-taller-placeres-artesanalesdildotecnia/</a>
66. Chile	Vivian Dran	Performancera y gestora cultural	Memoria	<a href="http://viviandran.blogspot.com/">http://viviandran.blogspot.com/</a>
67. Chile	Irina La Loca	performancera	Postporno, cabaret	<a href="http://www.theclinic.cl/2012/12/06/a-mi-familia-le-gustaria-que-">http://www.theclinic.cl/2012/12/06/a-mi-familia-le-gustaria-que-</a>

				trabajara-en-sqp/ <a href="http://www.ceciliavicuna.org/en_slideshow.htm">http://www.ceciliavicuna.org/en_slideshow.htm</a>
68. Chile	Cecilia Vicuña	Instalación, fotografía videos, performance.	Género, ritualidad	
69. Chile	Colectiva Rita Lazo: integrado por Leonor Silvestri, Julia Antivilo, Paulina Villacura, Jessica Sagredo, Vivian Álvarez, Carolina De María, Leonor Espinoza y Paulina González	Performances	Contrasexualidad normativa, postporno, apoyo al movimiento estudiantil secundario	<a href="http://www.colectivaritalazo.blogspot.com">www.colectivaritalazo.blogspot.com</a>
70. Chile	Las prestamistas del cuerpo (María Basura)	performances	Sexualidad, género, posporno	<a href="https://www.facebook.com/pages/LS-Prestamistas-DEL-Cuerpo/436995776313572">https://www.facebook.com/pages/LS-Prestamistas-DEL-Cuerpo/436995776313572</a>
71. Chile	La CUDS	Performances	Disidencia sexual, aborto	<a href="http://www.cuds.cl/">http://www.cuds.cl/</a>
72. Chile	Claudia Rodríguez	Teatro y performance	Activismo travesti y transexual	<a href="https://www.facebook.com/Claudiaanisrodriguezsilva/info">https://www.facebook.com/Claudiaanisrodriguezsilva/info</a>
73. Chile	Ivaginario colectivo	Performance	Violencia contra las mujeres, derechos sexuales y reproductivos	<a href="http://ivaginariocolectivo.wordpress.com/2012/05/">http://ivaginariocolectivo.wordpress.com/2012/05/</a>
74. Argentina	Liliana Maresca	Performance	Cuerpo, sexualidad	
75. Argentina	Monique Alstchult	Escultura e instalación, gestora cultural	Cuerpo, sexualidad, género	
76. Argentina	Mujeres Públicas	Artistas, gráfica (afiches, stencil, etc), instalación, performances	Violencia contra las mujeres, derechos sexuales y reproductivo, lesbianismo	<a href="http://www.mujerespublicas.com.ar/">http://www.mujerespublicas.com.ar/</a>
77. Argentina	María Luisa Bemberg	Cine y cine documental	Genealogías de mujeres rebeldes, crítica a los estereotipos femeninos y al sexismo	<a href="http://www.marialuisabemberg.com/">http://www.marialuisabemberg.com/</a>
78. Argentina	Ilse Fuskova	Performance,	Sexualidad	

		fotoperformance		
79. Argentina	Leonor Silvestri	Performance, poesía	Pornoterrorismo, contrasexualidad normativa	<a href="http://luddismosexual.blogspot.com/">http://luddismosexual.blogspot.com/</a>
80. Argentina	Diana Raznovich	Performance, Humor gráfico	Estereotipos femeninos, crítica a los mercados de la estética y la dietética	<a href="http://dianaraznovich.blogspot.com/">http://dianaraznovich.blogspot.com/</a>
81. Argentina	Grupo Feminista de Denuncia	Performance	Contra las violaciones	
82. Argentina/Brasil	Marian Pessah	Fotógrafa, escritora, activista	Registro del movimiento feminista	<a href="http://www.flickr.com/photos/marianapessah/">http://www.flickr.com/photos/marianapessah/</a>
83. Brasil	Lygia Clark	Performance, instalación	Arte terapia, cuerpo relacional	<a href="http://www.lygiac Clark.org.br/defaultING.asp">http://www.lygiac Clark.org.br/defaultING.asp</a>
84. Brasil	Lygia Pape	Video, dibujo, pintura, grabado, fotografía, instalación	Subjetividad, ciudad, sexualidad	<a href="http://www.lygiapape.org.br/">http://www.lygiapape.org.br/</a>
85. Perú	María María Acha	Gráfica digital, fotomontajes	Memoria, genealogía de la historia de las mujeres	<a href="http://www.antimuseo.org/mariamaria/">http://www.antimuseo.org/mariamaria/</a>
86. Colombia	Patricia Ariza	performances masivas	Violencia, paz	<a href="http://es.wikipedia.org/wiki/Patricia_Ariza">http://es.wikipedia.org/wiki/Patricia_Ariza</a>
87. Colombia	Colectivo Zunga	performances, videos	Sexualidad, género	<a href="http://colectivozunga.blogspot.mx/">http://colectivozunga.blogspot.mx/</a>
88. Colombia	María Teresa Hincapié	Performance	Lo cotidiano, género	<a href="http://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Teresa_Hincapi%C3%A9">http://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Teresa_Hincapi%C3%A9</a>
89. Colombia	Clemencia Lucena	Dibujo, acuarelas, pintura	Crítica a los cánones de la belleza y a la burguesía	<a href="http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/dibujo/dibujo25.htm">http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/dibujo/dibujo25.htm</a>
90. Colombia	Feliza Bursztyn	Escultura cinética e instalación	Crítica a los estereotipos de las mujeres	<a href="http://es.wikipedia.org/wiki/Feliza_Bursztyn">http://es.wikipedia.org/wiki/Feliza_Bursztyn</a>
91. Colombia	Nadia Granados, La Fulminante	performances y videos performances	Sexualidad libertaria, anticapitalismo	<a href="http://www.lafulminante.com/">http://www.lafulminante.com/</a>
92. Colombia	Lobas Furiosas Susan Herrera, Luz Mary Seta, Alanis Ramírez, Andrea Barragán, Gia Marie Barón,	Performance, gráfica digital, stencil y activismo	Contrasexualidad normativa, género	<a href="http://lobasfuriosas.blogspot.com/">http://lobasfuriosas.blogspot.com/</a>

	Mónica Eraso, Ángela Robles			
93. Colombia	Pipina Flandes	Performance y video-performance, radio y activismo	Contrasexualidad normativa, género	<a href="https://www.facebook.com/PininaFlandes?fref=ts">https://www.facebook.com/PininaFlandes?fref=ts</a>

SELECCIÓN DE DOCUMENTOS DEL ARTE FEMINISTA MEXICANO



Panfleto para convocar a al protesta, Ciudad de México, 1971, Archivo Ana Victoria Jiménez.

PROGRAMA

Primer día (sábado 15)

11:00 a 14:00 hrs.  
*Conferencia sobre la historia del arte de las mujeres.*  
 ¿Por qué las mujeres no han sido reconocidas en la historia del arte, qué formas artísticas tradicionales y no tradicionales han utilizado?  
 Sesión con transparencias  
 Discusión

14:00 a 16:00 hrs.  
 Comida  
 Exposición con obras de las participantes.

16:00 a 20:00 hrs.  
*La experiencia personal de la artista como productora de arte.*  
 Ejercicios para artistas visuales y escritoras; técnicas para crear imágenes.  
 Discusión

20:00 hrs.  
 Talleres de discusión

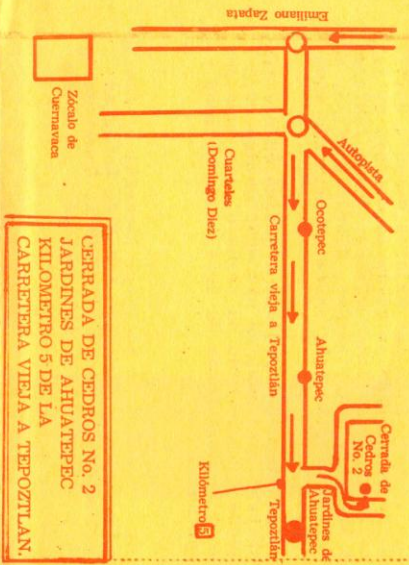
Segundo día (domingo 16)

10:00 a 13:00 hrs.  
*La acción artística y política de las mujeres de los diferentes grupos. La creación de grupos y comunidades feministas.*  
 Proyección de transparencias

13:00 a 14:00 hrs.  
 Comida

14:00 a 17:00 hrs.  
*La crítica de arte feminista\**  
 Crítica de apoyo a cada mujer y demanda de un trabajo de calidad como elementos de creación. La importancia de hacer público nuestro trabajo.  
 Discusión de los trabajos de las artistas mexicanas y de Los Angeles

\* Para esta sesión se solicita a las participantes lleven transparencias y de no contar con ellas, una muestra de su trabajo.



CERRADA DE CEDROS No. 2  
 JARDINES DE AHUATEPEC  
 KILOMETRO 5 DE LA  
 CARRETERA VIEJA A TEPOZTLÁN.

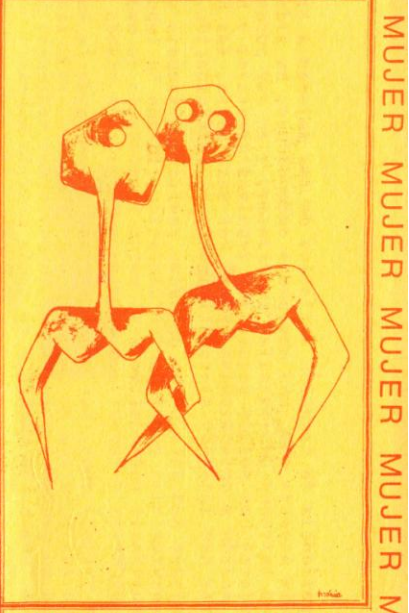


Para las compañeras que carecen de medio de transporte propio.  
 salida: Sábado 15 a las 9:30 hrs. en Sanborn's San Angel.  
 regreso: Domingo 16 a las 19:00 hrs. mismo lugar.  
 \$ 400.00 incluye alimentos y albergue (llevar sleeping)

Para mayores informes:  
 Lilia Mayer: 568-16-75.

# FEMINISMO MUJER Y ARTE

FEMINISMO FEMINIS



ARTE ARTE ARTE

Sabado 15 y Domingo 16  
 Diciembre de 1979.  
 Cuernavaca, Morelos.

MUJER MUJER MUJER MUJER MU

La experiencia de creación artística de las mujeres a través de la historia muestra que, con muy pocas excepciones, ha sido dominada por los patrones patriarcales imperantes, y en muy pocas ocasiones las mujeres han podido seguir sus impulsos creativos y han limitado su acción a determinadas áreas. Por otra parte, las historias del arte han ignorado sistemáticamente su participación.

Las mujeres han estado muy ocupadas realizando trabajo no asalariado y encarceladas en el ámbito doméstico, lo que ha imposibilitado la convivencia entre ellas y el mutuo intercambio de experiencias, para encontrar o seguir sus propios y verdaderos afanes creativos.

En los últimos años, por todas partes, ha emergido la energía creativa de las mujeres, no como artistas aisladas, sino realizando su trabajo en grupos o colectivos, en todos los terrenos. Las alternativas actuales son muchas y se están creando nuevas.

Uno de estos esfuerzos por crear grupos de artistas lo llevaron a cabo varias mujeres en el año de 1973 en la ciudad de Los Angeles, al fundar el primer centro de arte para las mujeres (Women's Building), cuya finalidad es preservar y desarrollar la cultura de las mujeres; trabajando en talleres, impartiendo clases, dando conferencias en las más diversas áreas: artes visuales, diseño gráfico, artesanías, teatro, música, fotografía, literatura, realizando investigaciones.

Esta ocasión en que nos visitan compañeras que estudian en ese centro, entre ellas una feminista mexicana, es una oportunidad para que artistas que hayan hecho público o no su trabajo, así como mujeres que desean explorar cualquier forma de arte, nos reunamos y hablemos de nuestras experiencias.

*En la convivencia deseáramos:*

*Discutir la importancia de recuperar la historia (nuestra historia), por lo general olvidada, en el arte, haciendo que éste hable de nuestras inquietudes, problemas y visiones del futuro. Hacer un intercambio de experiencias y conocimientos como artistas y feministas.*

*Conocer qué hacen las mujeres del Women's Building, qué investigaciones sobre arte realizan y cómo las orientan y, por otro lado, saber qué inquietudes y cuáles tendencias mueven a las artistas mujeres de nuestro país.*

*Saber qué formas de arte feminista existen que funcionen como instrumentos políticos.*

*Descubrir, a partir del planteamiento feminista de "lo personal es político", qué queremos decir con ello al hacer arte, de qué manera nuestros sentimientos y medios artísticos se plasman en trabajos que involucren a la mujer en la problemática de nuestra sociedad.*

*Conocer el trabajo de las artistas del WB y compartir el trabajo de las mujeres mexicanas.*

*Tener un espacio para hablar, exponer o leer el trabajo realizado; discutir por qué muchas mujeres no lo hacemos público.*

*Finalmente, vivir una experiencia de convivencia de mujeres de las más diversas ideas y tendencias artísticas.*

Exterior e interior del tríptico que invitaba al Encuentro Feminismo, Mujer y Arte realizado los días 16 y 17 de diciembre de 1979.





# MUESTRA COLECTIVA FEMINISTA

del 12 al 21 de septiembre, 1978

INAUGURACION 7:30 P. M.

GALERIA CONTRASTE

Insurgentes Sur 32 (media cuadra de Reforma)

Tel. 591-13-96

Rosalba Huerta

Mayra Núñez

Magali Lara

Ana Victoria Jiménez

Yolanda Andrade

Concepción Lozada

Mónica Mayer

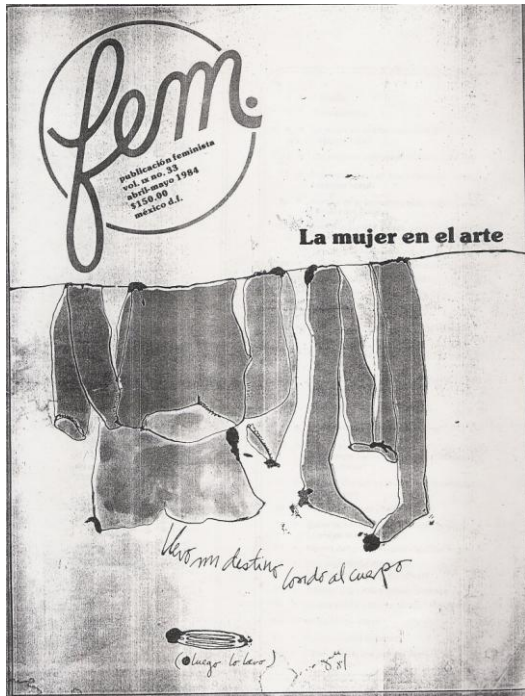
Hilda Rodríguez

Jackie

Esperanza Balderas

Carolia Paniagua

Invitación de la Muestra Colectiva Feminista, Ciudad de México, 1978. Archivo Ana Victoria Jiménez.



Portada de Revista Fem, Ciudad de México, 1984.



Portada del proyecto memora que promueve la activación del Archivo de Ana Victoria Jiménez, Ciudad de México, 2011.

## SELECCIÓN DE DOCUMENTOS DEL ARTE FEMINISTA ARGENTINO

### ESPECTACULOS

(del 7 al 30 de noviembre, todos los viernes, sábados y domingos  
a las 17.45, 18.45 y 19.45 horas, en el escenario del Patio de los Tilos)

Viernes	7:	Ana Luisa Stok: LAS MUSAS (Texto de Daniela Gutierrez)
Sábado	8:	Ana Deutsch (Danza)
Viernes	14:	Patricia Savastano en LA BARRAGANA, de Emeterio Cerro (Teatro)
Sábado	15	Beatriz Aragor: ROMPECABEZAS (Puzzle), composición musical sobre poemas de Irene Gruss (Teatro musical)
Domingo	16	Susy Evans (Performance)
Viernes	21	Mabel Silvera (Danza)
Sábado	22	Margarita Bali (Danza)
Domingo	23	Silvia Vladimírsky (Danza)
Viernes	28	Beby Pereyra Gez: RECITAL DE POESIA FEMENINA, puesta en escena de Angélica Fader
Sábado	29	Ana Kamien (Danza)
Domingo	30	Todos los conjuntos

En otros espacios de la muestra

Sábado	15	María Teresa Stok (Performance) Patio de los Naranjos
Domingo	30	CANTAR DE CLERECIA (Grupo musical) Espacio de Pandora

Viernes, Sábados y Domingos a las 19.15: ORQUESTA DE SEÑORITAS  
Composición, dirección e instrumentos: Nora Bologna (Carpa)

Jueves a Domingo: Silvia Estrin en EL MITO DEL TELEFONO. Texto y  
dirección de Diana Raznovich (Performance)

Viernes y Domingos: LA JULIETADA de Angélica Fader (Representación  
circulante) con Achával, Alemann, Di, Echegaray,  
Garvié, Mediano y Savastano (Performance)

Martes a domingo: OID MORTALES EL GRITO SAGRADO (Performance) En el laberinto

Martes a domingo: Videos de Rosa Brill, Monique Altschul, Narcisa Hirsch,  
Mabel Maio, etc.

Agradecemos a Teresa Parodi LAS CAUTIVAS (Versión grabada)  
compuesta para MITOMINAS 1.

De martes a viernes, antes de cada taller, a las 18.00 horas, se pasará  
un concierto de 30 minutos de música compuesta por mujeres, desde la  
Edad Media a nuestros días. Obras seleccionadas y grabadas por Edgardo  
Kleiman, a quien agradecemos la colaboración.

Hoja 1 del catálogo de la muestra MITOMINAS 1, con la programación de la exposición,  
Buenos Aires, 1986.

# Mitominas, esa delirante mirada sobre las leyendas

Con mucha frescura  
80 mujeres dan  
nueva y graciosa  
vida a los  
antiguos mitos

Mitominas I (una exposición integral que hasta el 30 se puede disfrutar en el Paseo de la Recoleta, Junín 1930) es el trabajo emprendido por ochenta mujeres con el propósito de reinterpretar los mitos femeninos.

Dicho así no parece gran cosa. Pero la muestra, cuya preparación alcanzó un año de trabajo, es una espléndida manera de celebrar esa reinterpretación.

¿Cómo surgió esta empresa? Angélica Gorodischer, escritora rosarina, lo cuenta de esta manera: "En la primera reunión nos dedicamos a comer exquisitos y a tratar de definir qué es el mito. Lo primero nos levantó muchísimo el ánimo, lo segundo dio por resultado eso que llamamos Manifiesto de las Mitominas".

Entre bocado y bocado, entonces, fueron surgiendo algunas maneras de contar viejas historias. Penélope, por ejemplo, aparece en la versión mitomínica junto a un viejo teléfono. "Es que espera el llamado de un presumible Ulises", explica Silvia Estrin, quien además realiza una pequeña actuación. Detrás aparece el teléfono, esa deidad contemporánea, representado en la figura de Frankenstein.

En toda la muestra, que incluye conferencias, mesas redondas y espectáculos se da la versión clásica de los mitos y la fresca y graciosa de las Mitominas.

En la sala donde aparece el aparato que inventó Graham Bell, dice con letra pequeña: "Por si usted no tiene uno, se trata de un aparato para hablar a larga distancia".

Lo que se han propuesto estas mujeres es hablar de los mitos, pero desde la óptica de la modernidad. En palabras de Gorodischer consiste en cuestionarse,



Marcela Sola y Monique Altschul; con la deidad contemporánea, Silvia Estrin

(Foto de Oscar Piñero)

por ejemplo, "por qué Yocasta ha de ahorcarse en un marasmo de culpa y horror, en vez de decir sensatamente «Y bueno, me quitaron a mi hijo en cuanto nació, así que ahora que me ha sido devuelto como marido y amante, no es cuestión de andar con sutilezas genealógicas, total ya hemos tenido cuatro chicos, nos llevamos bien, y Tebas va a andar mejor con nosotros que sin nosotros; vámonos a la reunión de gabinete y dejémonos de pavadas»".

Una versión de esta experiencia, redactada por una de las protagonistas,

aparecerá el próximo domingo en la Revista LA NACIÓN.

"Es que aquí no damos respuestas -amplia Monique Altschul, alma mater de Mitominas I-, sino que planteamos preguntas". Por lo menos enigmas hay y vienen de la mano del oráculo que entrega a cada visitante una profecía. "La interpretación no estaba incluida -cuentan Marcela Sola y Daniela Gutiérrez-, pero un día vino un señor a pedirnos explicaciones y de ahí en más nos convertimos en pitonisas".

¿Y por qué minas? Responde Gorodischer: "Si para el (inexistente) compadrito; si para el (fenecido) macrô, la palabra mina es despectiva, para nosotras es graciosa, abarcativa, cariñosa, expresiva, macanudísima". ¿Y por qué I? "Porque esperamos que éste sea sólo el principio", responden a coro parte de las ochenta mujeres.

Además del mencionado espacio de Penélope, el visitante puede encontrar el árbol de la vida, Eva y el paraíso, los jardines de Démeter y Afrodita, los mitos latinoamericanos, el espacio de Pandora (en una de cuyas partes aparece un televisor que vuelca cosméticos y afeites), además de las Musas, que deambulan por toda la muestra.

La exposición incluye obras de teatro. Una de ellas es La Julietada, de Emeterio Cerro, uno de los pocos minotauros que integran Mitominas I.

"Las mujeres nos hacen sentir historias -opina Cerro-, y yo he tratado de plasmar parte de ellas en esta obra. Y pese a ser uno de los pocos hombres del grupo, no hay en esta muestra un enfrentamiento de sexos. Más bien todos hemos coincidido en un punto: el humor".

Una última y obligada pregunta: ¿no resultó un tanto difícil que ochenta mujeres se pusieran de acuerdo? Responde Monique Altschul: "No somos un grupo homogéneo; no tenemos las mismas opiniones ni la misma ideología. Por otra parte, todo argentino trabajando junto a otro es problemático. Pero Mitominas demuestra que algo se puede hacer". Tiene razón.

Artículo de prensa sobre Mitominas 1, La Nación Buenos Aires, 19 de noviembre de 1986.



Instalación *La vagina dentada*, Mitominas 1. Detalle de la instalación *Cristo autotransfundido* de Liliana Maresca, Mitominas 2.

Entre el 4 y el 27 de noviembre de 1988 un grupo numeroso de mujeres concursó al Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, cada una aportando su experiencia, su idea o su conocimiento para tratar los mitos de la sangre. Fue un acontecimiento multidisciplinario con una pluralidad de discursos; participaron aproximadamente 250 artistas y profesionales, mujeres en su gran mayoría. La idea y dirección perteneció a *Monique Altschul*, quien contó con la colaboración de varias coordinadoras para preparar el evento: *Hebe Molinuevo* (mesas redondas y talleres), *María Pausa* (cine y video), *Anna-Lisa Marjack* (espectáculos), *Liliana Mizrahi*, *Alicia Paz* y *Marceia Solá* (literatura), *Daniel Gutiérrez* (prensa), *Beba Branunstein* (diseño gráfico).

Las propuestas plásticas incluían instalaciones, pinturas, grabados, fotografías, esculturas, un tríptico y un móvil que combinaban temas científicos y míticos como la fertilización "in vitro", el SIDA, la violencia, el vampirismo, mitos indígenas y del extranjero.

De martes a viernes tuvieron lugar los talleres donde se discutieron temas como la adopción, el parto, la sexualidad, la "sangre azul, sangre proletaria, sangre judía". Hubo también un taller plástico ("Historietas sangrientas"), talleres psicodramáticos ("Tuyo es mi corazón", sobre la dependencia afectiva, y "Vampirismo", acerca de sus formas actuales) y talleres literarios "Los mitos de sangre en la literatura", "La escritura del diario íntimo intensivo".

La literatura ocupó un espacio insólito: el que representaba el conflicto para la mujer que escribe, el interminable trabajo doméstico. Poemas y cuentos escritos en hojas de papel en blanco – como símbolo de las sábanas – estaban tendidos con broches de la sogá. Cualquier persona interesada en conseguir una o más obras sólo tenía que solicitar una fotocopia.

Los sábados y domingos fueron los días de las mesas redondas en que se trataron los temas de la locura, la ética y la ciencia, la drogadicción, la publicidad, la escritura y el feminismo, el terror fuera y dentro del cine, la maternidad, la adolescencia: cuerpo y sexo, la violencia social (mujeres golpeadas, niños maltratados, violación sexual).

Hubo espectáculos de todo tipo: actuaciones, teatro, pantomima, danza, música y diariamente se pudo ver cine o video.

L. F.

*Feminaria, nov. 88*

Nota de prensa de *Mitominas 2*, en Revista *Feminaria*, Buenos Aires, 1988. Ambas fotos de prensa facilitadas por la historiadora del arte, María Laura Rosa.

# Comunidad Heterosexual Argentina

Por favor responda el siguiente cuestionario

(marcar con una cruz)

1. ¿Usted está o estuvo en pareja? si  no   
 con un hombre       con una mujer
2. ¿Es usted heterosexual? si  no   
¿Cómo se dio cuenta? .....
3. ¿Cuál cree que es la causa de su heterosexualidad?  
 ideológica                                       económica  
 genética     religiosa  
 psicológica                                         otra
4. ¿Cree que su heterosexualidad tiene cura? si  no
5. ¿Su familia sabe que usted es heterosexual? si  no
6. ¿Lo saben en su trabajo? si  no   
¿Teme que la/o despidan? si  no
7. ¿Qué haría si su hija le dice que es heterosexual?  
 la echaría de su casa  
 la rebautizaría  
 otros
8. ¿Usted aceptaría que la maestra de su hijo sea heterosexual? si  no
9. ¿Qué opina de que los/as heterosexuales adopten? .....
10. ¿Es usted heterosexual porque sus experiencias con personas del mismo sexo la/o han decepcionado? si  no
11. ¿Usted considera su heterosexualidad como una etapa de su vida? si  no
12. ¿Alguna vez fue discriminada/o por su condición heterosexual? si  no
13. ¿Usted discrimina a las/os heterosexuales? si  no
14. ¿Usted cree que las/os heterosexuales deben tener los mismos derechos que las/os homosexuales? si  no

Encuesta diseñada y aplicada en la ciudad de Buenos Aires (2006) por la colectivo *Mujeres Públicas*.

SELECCIÓN DE DOCUMENTOS DEL ARTE FEMINISTA COLOMBIANO



Nota de prensa publicada en el catálogo de la exposición póstuma *Demostraciones* de las artistas Bursztyn y Salcedo, Fundación Gilberto Alzate 8 de junio al 13 de julio del 2007. Las piezas escultóricas cinéticas de la artista Feliza Bursztyn llamada *Las Históricas*,(1967)tenían la particularidad que al acercarse el público se movían histriónicamente.



Otra pieza de la artista colombiana llamada *Cama* (1974) también tenía movimiento y estaba realizada con chatarras, al igual que la pieza anteriormente comentada.

### **Cronología de parte de la obra de María Teresa Hincapié**

[1980-81] “En los metros subterráneos de México D.F. hacíamos, contra la ley, *performancias, happenings, teatro guerrilla*. Acciones breves para intervenir espacios públicos y obtener un poco de *lana* para sobrevivir. María Teresa interpretaba un mendigo con bombín, de la aristocracia de Vladimiro y Estregón, de “Esperando a Godot”. Yo interpretaba otro mendigo tocando una armónica. Mientras Vladimiro pasaba el sombrero, Estragón recitaba los versos de Brecht: “ahora, gracias a este poquito de música, el cielo les parecerá a todos más hermoso y la tierra más fecunda. Y su vida se alargará, y se perdonarán a sí mismos y a sus vecinos, gracias a este poquito de sonido”. (Monsalve, rev. Teatros p. 7 )

1980-83 *Historias del Silencio*. Grupo Acto Latino, dirección Juan Monsalve (estrenada en el IV Coloquio de Teatro en Zacatecas México) (presentada en Queretáro, Teatro El Galeón; Teatro de Ciudad de México; Festival Nacional de Teatro de Bogotá; Teatro Colsubsidio; Teatro Le Soleil, París; Bellas Artes, Cúcuta entre otros. [Monsalve. Revista Teatros].

1982-83. Viaje con Juan Mosalve, de investigación teatral a Europa, India, Indonesia y Japón.

1982-83. *La danza de los cambios*. [Francia, Bogotá, Calcuta]



1983. Pedro y el Lobo, de Prokofiev. Grupo Acto Latino con la orquesta sinfónica de juvenil de Bogotá.

1983. Asiste al festival y seminario Internacional de Danza Tradicional y Teatro Moderno y clásico de la India. Calcuta, India. Presentaron la *Danza de los Cambios*.

1984. Interpreta a Yocasta en *Edipo Rey*. Dirección Juan Monsalve.

1985 Interpreta un caracter masculino, Yang en Lunario. Festival Internacional de Teatro de Manizales; Teatro Colsubsidio, Bogotá

1985. Ondina. [Festival de Teatro de Manizales]

1986. Versión dancística de Ondina. Álvaro Restrepo.

1986. Interpreta a García Lorca en *Desde la huerta de los mudos*. Álvaro Restrepo.

1987. Parquedades, escenas de parque para una actriz, video y música. José Alejandro Restrepo. Teatro la Candelaria, Universidad Nacional y Manizales.

1987. *Si esto fuera un principio de infinito*. Teatro Cuba.

1988. Participa de Magdalena Proyect. Dinamarca.

1989. Performance *Vitrina*. Encuentro latinoamericano de teatro popular.

1989. Performance *Punto de Fuga*. Museo de arte de la Universidad Nacional de Colombia; Escuela de Bellas Artes de Manizales.

1989. *Punto de Fuga*. En el marco del festival internacional de teatro de Manizales.

1989 *Naturaleza muerta en una espacio muerto*. Universidad Tadeo Lozano.

1990. Performance *Una cosa es una cosa*. XXIII Salón Nacional de Artistas. Bogotá. Primer premio.

1990 Agosto. *Una cosa es una cosa*. Museo de Bellas Artes de Caracas.

1990 *Una cosa es una cosa*. Museo de Arte Moderno, Bucaramanga

1991. Performance *Corporal- Incorporal*. Galería Gaula. Bogotá.

1991. Participa en Miami en el VI Festival de Teatro Hispano.

1991. Participa en la IV Bienal de la Habana.

1991. Performance *Estiramiento de Amor*. Universidad Jorge Tadeo Lozano

1991. *Estiramiento de Amor*. Festival Internacional de Teatro de Manizales.

1991. Participa en el Simposio de Identidad Artística y Cultural en Latino América en Sao Paulo.

1991. Participa en la II Bienal de Bogotá con su performance *Vitrina*. Mención de honor.
1992. Participa en la exposición Arte América en la Biblioteca Luís Ángel Arango con la performance *Esta tierra es mi cuerpo*.
- 1992 junio. Contemporary art of Colombia. Queens Museum of Art, Nueva York
1992. Performance *Depositadla en la tierra y que de su cuerpo inmaculado y blanco nazcan un día las violetas*, en la exposición Un marco por la tierra. (Exposición itinerante)
1992. Presenta en la galería Valenzuela y Klenner, la performance *Impregnaciones*.
1993. Con José Alejandro Restrepo presenta *Intempestivas*, con música Santiago Zuluaga.
1994. *Hacia lo sagrado*. Investigación teórica y práctica. Museo de Arte Moderno Bucaramanga.
1995. Performance *Viaje al fondo del alma, hacia lo sagrado*. Caminata de 21 días de Bogotá a San Agustín.
1995. Performance *Caminar es sagrado*. Centro Colombo Americano, Medellín.
1995. Performance *Caminar es sagrado*. Galería la Oficina, Medellín.
1995. Performance *Corporal-Incorporal*. Ex Teresa, Arte Actual, México D.F.
1995. Performance *Hacia los Huicholes, por mi raza hablará mi espíritu*. Sierra Nayarita.
1995. Performance *Pamparius pamparius*. Museo de Chopo, México D.F.
1995. Performance *Tu eres santo*. Museo de Arte Moderno de Bogotá.
1995. Performance *Vigilia y oración por la tierra a causa de las pruebas nucleares en Francia*. Barranquilla.
1995. Proyecto conjunto con los estudios de Bellas Artes de Barranquilla, limpieza Playa de Sabanilla. Barranquilla
1995. Septiembre. Propuesta de sobrevivencia, con estudiantes del proyecto de grado de artes plástica de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín.
1995. La Aldea. Propuesta artística con estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto Departamental de Cali.
1995. La Aldea, con participación de artista de Venezuela, México y Colombia. Salón regional de Artistas de Bogotá.
1996. Presenta *Una cosa es una cosa* en la XXIII Bienal de Sao Paulo.

1996. Presenta en el XXXVI Salón Nacional de Artistas; la *performance Divina Proporción*, obra con que vuelve a ganar el Primer Premio.
1996. Participa en el premio Luís Caballero, con el proyecto *Hacia lo Sagrado*.
1996. Obtiene la Orden de Gran Caballero de la Gobernación de Antioquia.
1997. Performance *Verde que te quiero verde*. V Bienal de Bogotá.
1997. Participa en el V Festival de Performance del Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México.
1998. Obra *Imágenes silenciosas*. Teatro Libélula Dorada.
1998. Festival Internacional de Performance. Japón.
1999. Festival Internacional de performance. Japón
2000. Performance *Dulce compañía*. Galería Valenzuela y Klenner. Bogotá.
2000. Performance *Sueños de Flor* en Astanze e Segreti. Milán
2000. *Una cosa es una cosa* en Stanze e Segreti. Milán
2000. Performance *Esta que esta acatras*. Museo de arte Bolivariano, Santamaría; Galería Valenzuela y Klenner, Bogotá.
2001. *Una cosa es una cosa* en el Museo Reina Sofía, Madrid.
2001. Performance *Divina Proporción* en la exposición *De adversidades vivimos*. Museo de Arte Moderno de París.
2001. Performance *El espacio inexistente*. 1 Bienal de Valencia, España.
2002. Performance *Dulce compañía*. Museo de Arte en la Universidad Nacional de Colombia.
- 2002 Gana beca del Ministerio de Cultura para proyecto en Sierra Nevada de Santa Marta, para la performance *El espacio se mueve despacio*.
2003. Performance *El espacio se mueve despacio*. Galería Valenzuela y Klenner.
2004. Performance *El espacio se mueve despacio*. XXXIX Salón Nacional de Artistas. Mención de honor.
- 2004 Exposición *Otras Miradas*. Chile
2004. Performance *Qué locura*. Festival Internacional de Performance, Montreal.
- 2004 Performance *Registros*. Galería Valenzuela y Klenner.
2005. Taller Peregrinos Urbanos, Un lugar en el mundo. Tunja

2005. Peregrinos Urbanos. Alianza Colombo Francesa. Bogotá.

2005 *Una cosa es una cosa*. Galería Al cuadrado.

2005 Participa de la Bienal de Venecia.

2006. Participa de la Bienal de Sao Paulo.

2008. Muere el 18 de enero.

### Arte & Ritual

Por María Margarita García  
Es un espacio ritual, la luz de 144  
velas que ilumina el ambiente, el sonido  
del viento en sus canales, sus cañi-  
lidos y su armonía son símbolos  
de paz. Allí, al fondo, al lado de la  
escritura, María Teresa Hincapié  
está en oración. Su meditación  
trasciende las barreras de su cuerpo  
y de los muros de la edificación.  
Se respira el oxígeno de un lugar  
sagrado. Ella ha convertido el arte  
en un ritual.

María Teresa Hincapié ha impreso  
sus propias reglas. Va contra la  
corriente, lucha contra el consu-  
mismo, invita a la gente a leer, a  
pensar, a reflexionar. Rutinada de  
gestos dentro de los que se encuen-  
tran algunos de filosofía oriental,  
reses de grado sobre arte, discusio-  
nes y hasta enciclopedias, ha dedi-  
cado estos días a estudiar, a orar, a  
pedir.



El arte es un rito porque para poder hacer arte, el hombre tiene que habilitarse en un estado primordial en comunicación con Dios y con el universo.

*El pasado sábado, María Teresa Hincapié se instaló en el Museo de Arte Moderno. Desde entonces, la artista ha estado en ayuno, en oración y en período de estudio que le ha dado las bases para comenzar su 'performance' Tú eres Santo donde expresa la espiritualidad perdida en estos tiempos en los que todo se trabaja y se observa a través de la fragmentación*

# Orar, una acción por el arte

*Siete días de soledad, de amor, de oración, de reflexión. Siete días en trance para acercarse a la espiritualidad profunda. Y sólo tres para crear frente al público y compartir con él como si estuviera en un lugar sagrado*

Desde el sábado ingresó al Museo de Arte Moderno llena de vida diaria para lograr darle unidad a todo lo que la rodea y para dar una buena dosis de espiritualidad al mundo.

Con una visión clara de las cosas, María Teresa Hincapié se ha dedicado al teatro y a las artes. Hace veinticinco años, cuando se desplazaba por las calles de Bogotá, cuando admiraba la versatilidad del Teatro Odm de Dinamarca y asistía a algunos de sus talleres, ya tenía en su mente esa visión transparente de lo que es el arte. Cuando hacía parte del grupo de teatro Acto Latino, de Bogotá, fundado en los comienzos de los años sesenta con Juan Monsalve, ella echaba una mirada a lo ritual. En esa época hacía su trabajo a la luz de las técnicas orientales e investigaba.

Esa idea del ritual, de la meditación, de mirar las cosas con otros ojos, la llevó hace más de una década a Europa y a Oriente. Quería investigar las técnicas del teatro. Con esa visión se introdujo en la obra *Edipo Rey* de Sófocles, dirigida por Juan Monsalve. Luego hizo el monólogo *Unlino* que dejó un poco loco al público que poco en-

tendió los múltiples lenguajes secundarios que manejaba.

María Teresa Hincapié ha ido con paso seguro por el campo de las artes, porque es una mujer coherente con sus ideas. Por eso sus creaciones han llamado la atención no sólo del público sino de los jurados. Fue la primera artista que se llevó un premio en el Salón Nacional por un performance.

Ella, a través del uso de lo natural, de la luz del día y de la noche, del ayuno, ha entrado en un estado religioso. Así ha habitado el espacio, ha estudiado, ha orado por la ecología del universo para que vuelva a renacer.

Ella ha demostrado que el arte es la acción. Por eso ha dispuesto a los visitantes a entrar en trances diferentes. Así ha logrado fijar la atención de todos para advertir que hay otras formas de vivir.

Con el azafraán, las velas, las velas, las frases tomadas de libros religiosos y sagrados, de textos y de publicaciones científicas, ella refuerza su visión de la unidad.



Para María Teresa Hincapié, "sin el verde del pasto no habrá luz ni vida".

**El arte es rito**  
-¿Qué relación hay entre el arte y el ritual?  
-El arte es rito.  
-¿Por qué el arte es un rito?  
-El arte es un rito porque...

Artículo sobre la muestra *Tu eres santo* de María Teresa Hincapié de diario La Prensa, 13 de julio 1995.

LA EDUCACIÓN HETEROSEXISTA,  
ES EL APRENDIZAJE HOMOFÓBICO



**LOBAS FURIOSAS**

No Soy Tu Esclava,  
Así Haya Sido Educada Para  
Atender Bestias.



**LOBAS FURIOSAS**

No Más Conquistadores,  
Mi Cuerpo Es Mi Territorio Y  
Yo Libro Mi Propia Batalla.

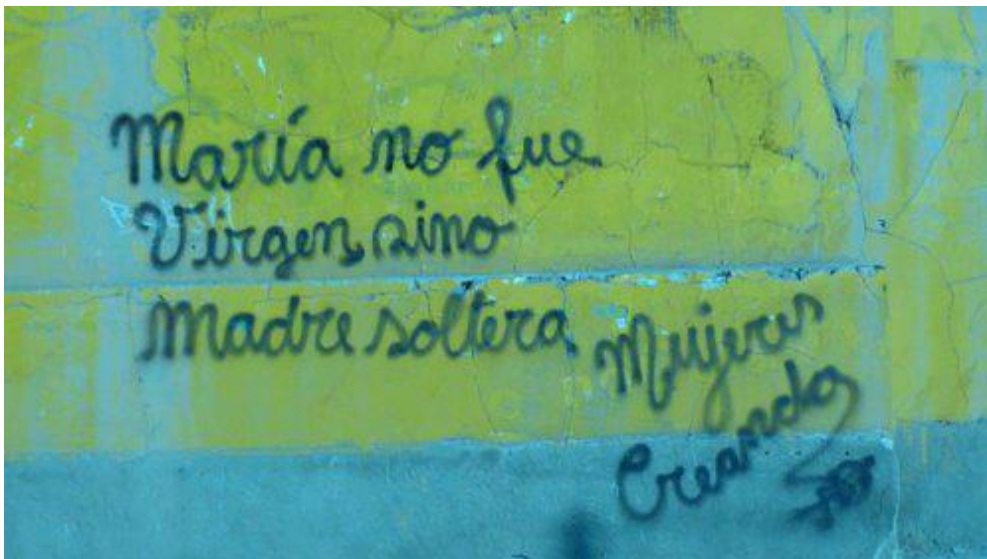


**LOBAS FURIOSAS**



Gráficas y stencil de *Lobas Furiosas*, y foto de la colectiva en Plaza Bolívar, Bogotá, 2012.

SELECCIÓN DE DOCUMENTOS DEL ARTE FEMINISTA BOLIVIANO.



Graffiti de Mujeres Creando en las paredes de La Paz, Bolivia.



*Mujeres Creando, La Paz 2012 en Protesta por el Día de la Madre.*





Evo tiene celos de la belleza de nuestra ekeka

La Ekeka, Alasita 2012

junto a la del 2011, la que representa a Evo Morales con escoba y bolsa de feria



trampa para empleadoras  
elaborada por Victoria Mamani  
del programa  
soy trabajadora  
del hogar...

Mujeres Creando, texto del programa de radio Soy Trabajadora del hogar.



"Carta 3, la templanza".  
 Collage digital, impresión sobre canvas  
 2003

*Alejandra Dorado*



"Anatomía del nacimiento"  
Libro objeto; tela, transfer, sangre y objetos.  
2000

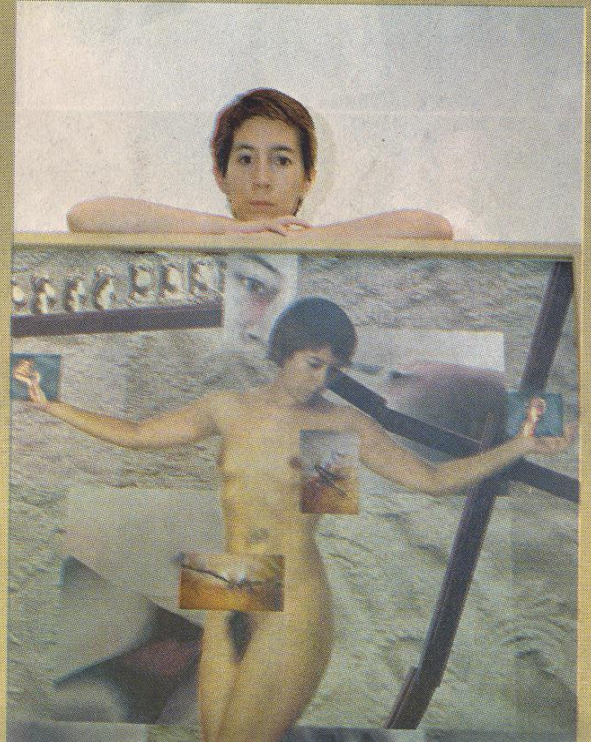
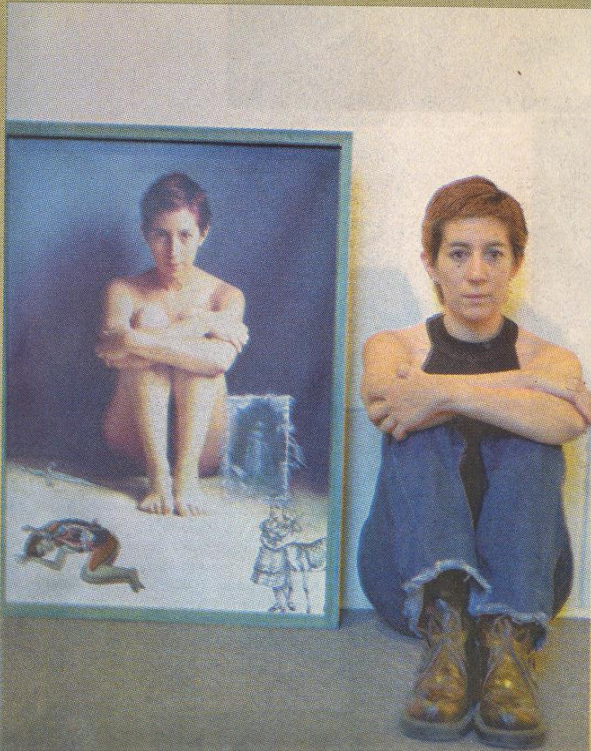
*Alejandra Dorado*

exposición

TEXTO | CLAUDIA EID  
FOTOS | RODOLFO GOITIA

# La imagen de Alejandra Dorado

**ARTE** | El pasado 11 de abril se inauguró en el Centro Patiño de Cochabamba la muestra "La imagen amable de mí misma" de la artista plástica Alejandra Dorado.



**SELECCIÓN DE DOCUMENTOS DEL ARTE FEMINISTA CHILENO.**



*La Coordinadora Universitaria de Disidencia Sexual (CUDS) en su campaña *Dona por un Aborto Ilegal*, Santiago, 2012*



*Irina La Loca*, fue el rostro de uno de los videos promocionales de la *CUDS* para la *Campaña Dona por un aborto ilegal* ver en [http://www.dailymotion.com/video/xrp745\\_42-frases-tipicas-en-contra-del-aborto\\_news#.UVG7KFtvz1U](http://www.dailymotion.com/video/xrp745_42-frases-tipicas-en-contra-del-aborto_news#.UVG7KFtvz1U)



*Irina La Loca*, foto portada de entrevista en el periódico *The Clinic*, ver en <http://www.theclinic.cl/etiqueta/irina-la-loca/>



*Las Prestamistas del cuerpo, en Performance, Santiago 2012*



*Elizabeth Neira, foto de la performance "Nunca salí del horroroso Chile" Parte 3, Santiago 2009.*



*Elizabeth Neira, performance, "El Dictador que todos llevamos dentro" parte 2, Santiago, Feria de San Joaquín, 2011.*



