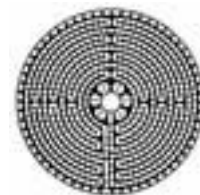




Universidad Autónoma De Zacatecas
"Francisco García Salinas"
Unidad Académica De Docencia Superior



Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas
Orientación en Filosofía e Historia de las ideas

EL CUERPO COMO UN TERRITORIO POLÍTICO
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO FEMINISTA

Para obtener el grado de:
Maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas.

Presenta:
Paloma Patricia Lizardo Briseño

Directora de tesis:
Dra. María Rita Vega Baeza

Zacatecas, Zac., septiembre, 2026

Agradecimientos

Agradezco en primera estancia, a la Secretaría de Ciencia Humanidades, Tecnología e Innovación (Secihti) por el apoyo económico y académico recibido. Pues por estos medios me fue posible completar mi formación académica y a su vez, este trabajo de investigación, lo cual no habría sido posible sin estos.

A la Unidad Académica de Docencia Superior, el programa y a todo el personal que labora en ella, por ofrecer una generosa asesoría, cordialidad y crear condiciones favorables para la enseñanza.

Asimismo, ofrezco mi más sincero agradecimiento y admiración a la Dra. María Rita Vega Baeza, mi directora de tesis, por su especializado y amigable acompañamiento, el cual estuvo lleno de dedicación, paciencia y profesionalismo. Su manera de enseñar y asesorar fue y será fuente de inspiración constante de motivación académica dentro de las humanidades y el arte, de manera constante. Le agradezco el tiempo invertido en esta investigación, así como en los seminarios, los cuales fueron esenciales para mi formación en el posgrado.

A los docentes que forman parte de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas porque con sus investigaciones, lecciones y reflexiones alientan a un diálogo que inspira el pensamiento crítico en diferentes ramas de la filosofía.

Y, por último, pero no menos importante, quiero agradecer a los miembros del jurado evaluador por aceptar ser partícipes de este proceso, por la inversión de su tiempo en ellos y por sus valiosas sugerencias y consideraciones a la discusión.

Dedicatorias

Quiero dedicar, así como agradecer personalmente a mi familia, especialmente a mi padre Gonzalo Lizardo por la compañía, el apoyo emocional en el proceso de mi investigación, así como fuera de la academia ya que, por él, tuve el valor de continuar mi educación.

A mi abuela Luz María Méndez quién me ha sostenido desde el amor, a su vez con su palabra, su testimonio, su análisis crítico he aprendido de la historia de las mujeres, la lucha y la ternura, a mi querida hermana Viridiana Lizardo Briseño quien es una mujer referente de admiración e inspiración, en lo personal y lo académico, le agradezco sus consejos, acompañamiento y su ejemplo, a Elizabeth E. Briseño quien con su resistencia, su amor y su palabra me vio crecer, me escuchó y me inspira, así como a mi sobrina Lilith E. Lizardo, por escucharme, por compartirme de su espíritu lleno de asombro, así como ayudarme a que las ideas de esta tesis fueran entendibles para generaciones más jóvenes.

Así como a mi red de amigas, Andrea Navarro, Paola Reyes, Nahui Hinojosa, Carolina Ramírez, a mi pareja Diana C. Márquez, que me nutrieron con su admirable lucha, creatividad, y palabra a construirme como investigadora, artista y como activista a diario, las llevo en cada letra que escribo. A su vez a querida mi colectiva feminista que ha sostenido en la autogestión y las actividades gratuitas, así como mujeres feministas de Zacatecas, América Latina, y del mundo que con nuestra fuerza, testimonios y existencias hemos construido un lugar en el mundo.

Resumen.....	9
Introducción.....	10
1. Genealogías del cuerpo de la mujer: concepto político en el pensamiento feminista. .	18
1.1 El cuerpo de la mujer en la filosofía y la ciencia.....	18
1.2 Violencia histórica sobre el cuerpo de las mujeres: la clase, la raza, la esclavitud y el racismo.....	23
1.3 El cuerpo como categoría política en el feminismo.....	25
1.4 La crítica feminista al concepto tradicional del arte.....	28
1.5 Arte feminista y activismo en el espacio público.....	37
2. Enfoque teórico desde el pensamiento crítico.....	41
El cuerpo como territorio:.....	41
aportes del feminismo decolonial.....	41
2.1 El cuerpo de la mujer como territorio en disputa en la época neoliberal.....	41
2.2 <i>Siluetas</i> de Ana Mendieta: el cuerpo autorreferente de las mujeres en el entorno privado.....	54
3. Enfoque crítico analítico. Prácticas artísticas contemporáneas feministas a partir del cuerpo político.....	76
3.1. El cuerpo en el arte contemporáneo feminista.....	76
3.2 Tracey Emin: de ser <i>Objeto</i> a ser <i>Sujeta</i>.....	79
Conclusiones.....	111
Bibliografía.....	116

Resumen

La investigación presente aborda a partir del análisis crítico, la filosofía y el feminismo la relación entre el activismo y las artes visuales contemporáneas en las cuales se nombra el cuerpo de la mujer autorreferencial y desde el testimonio colectivo. La premisa central del texto establece que el cuerpo de las mujeres no es solo una entidad biológica, sino que tiene una carga política la cual se había silenciado en beneficio de la dominación patriarcal de los cuerpos. Se identifica el cuerpo de la mujer como el primer territorio político en disputa del feminismo frente a las violencias estructurales e históricas.

En este análisis se toma de referencia principalmente la vida y producción artística de tres artistas Ana Mendieta, Tracey Emin y Mónica Mayer, las cuales con su trabajo fortalecieron el activismo de la lucha por los derechos de las mujeres, la digna representación de los cuerpos e identidades de las mujeres y se convirtieron de objeto a sujeto, creadoras de su propia identidad.

La tesis demuestra como las herramientas del arte contemporáneo (performance, la instalación, la participación del público y el videoarte) han ofrecido un terreno fértil para la construcción de redes de una resistencia para la lucha y el activismo.

Palabras clave:

Cuerpo, territorio, mujeres, feminismo radical, feminismo decolonial, arte contemporáneo feminista, historia, estética contrahegemónica.

Introducción

En esta investigación se involucra a la filosofía y al arte, desde la perspectiva del feminismo, especialmente desde el radical y el decolonial, y la obra de algunas artistas contemporáneas, principalmente Tracey Emin, Ana Mendieta y Mónica Mayer. Estas perspectivas feministas permiten un análisis crítico a la historia del cuerpo de las mujeres y a su concepción como un territorio en disputa. De ese modo, se muestra de qué manera las teorías filosóficas y las artes se han involucrado en la liberación de las mujeres, en su lucha por sus derechos y contra del extractivismo político que enfrentan.

Desde sus inicios, la teoría feminista ha cuestionado el papel que se le ha impuesto socialmente al cuerpo de las mujeres, pues se evidencia que las violencias misóginas y patriarcales comienzan desde que un cuerpo es considerado *femenino*, se le clasifica como lo otro y asimismo, se le oprime con determinadas cargas simbólicas establecidas por la jerarquía social. Esto es lo que el feminismo radical enuncia, cuando evidencia que todas las opresiones comienzan en el cuerpo: en cuanto se le asigna al sexo como femenino, se le imponen unos roles de género y unas jerarquías inamovibles para oprimirlo, y a su vez está lleno de contextos personales, como colectivos; es importante saber la diferencia y tener claras las violencias que se ejercen, así como que las características físicas no son determinantes para el funcionamiento intelectual, cultural o social, pero sí en materia de salud, reproducción y deportivo. El feminismo decolonial, por su parte, sostiene que la lucha por la liberación de las mujeres tiene que comenzar por reconquistar el propio territorio, es decir, el cuerpo, ya que el sistema compuesto por mecanismos de dominación, les ha negado a las mujeres ser dueñas de su propia existencia corpórea, tal como lo ha hecho el capitalismo con los recursos naturales y las poblaciones originarias.

Con estas herramientas filosóficas feministas es posible comprender cómo algunas mujeres artistas (como Ana Mendieta, Mónica Mayer o Tracey Emin) han buscado la liberación de sus cuerpos y de sus identidades creando una imagen y una representación de las distintas realidades femeninas, al margen de la visión opresora impuesta por el patriarcado. Y permiten valorar, además, de qué manera estas ideas, obras y exposiciones permitieron que el arte feminista contemporáneo lograra un lugar en el activismo.

Los cuerpos de las mujeres han estado presentes en las representaciones artísticas de todos los tiempos, desde las más primitivas hasta las más complejas intelectualmente, como las obras del Renacimiento que buscaron representar los cuerpos de forma académica, anatómicamente perfecta. Sin embargo, aunque los renacentistas pretendían expresar una imagen lo más cercana a la realidad —mediante teorías complejas y fórmulas específicas— representaban a las mujeres sin una identidad propia: como un objeto de la creación artística, con un propósito ajeno a ellas y a su propia realidad.

Hablar del cuerpo de las mujeres es político desde el momento que cuestiona críticamente cómo se le ha representado: cómo ha sido visto y cómo se le ha cargado de cierta simbología. También es político cuando —a partir de la creación y teoría feminista— el cuerpo se vuelve sujeto, más allá de ser un objeto o un sujeto secundario. A pesar de que haya sido representado en el arte desde el inicio de las civilizaciones, a pesar de que la filosofía, la medicina o la historia han teorizado sobre el cuerpo de las mujeres, su concepción está sesgada por desigualdades estructurales, construidas por el patriarcado y el pensamiento masculino para su propia conveniencia.

Las mujeres son privadas de sus derechos por el simple hecho de nacer biológicamente con un cuerpo femenino, cargado de contenido teórico impuesto. Asociado a roles de género que lo desprestigian desde la no neutralidad, el cuerpo de las mujeres debe ser bello, sutil, suave, sumiso y pasivo, y ponerse al servicio de los demás. Se vuelve así un objeto incompleto, que sólo se complementa en función de los demás, especialmente los hombres, que tienen derecho a poseerlas tanto física como intelectualmente. De ese modo se vuelven un objeto, carente de identidad, sin otra función que la impuesta por la cultura y la sociedad.

Al ser representados desde la idealización, los cuerpos y las identidades femeninas se desvalorizaron, sin contar que a las mujeres se les despojó del derecho a la réplica, la crítica y la creación propia. No es casualidad que no exista la misma cantidad de mujeres artistas y teóricas que de hombres. Tampoco lo es que la mayoría de obras que representen mujeres lo hagan desde la desnudez, como personajes secundarios, madres santificadas o víctimas de violaciones o raptos forzados. Estos

hechos no hacen sino mostrar la campaña teórica, política y académica que sostiene a la ideología patriarcal, que funciona gracias al sometimiento estructurado de las mujeres.

Mientras que los hombres se representaban como héroes, personajes poderosos, artistas, intelectuales, teóricos, filósofos, las mujeres eran vistas como objetos que eran complementados sólo por la intervención de los creadores. Un objeto vacío esperando a ser significado por el sujeto creador. Reducidas al trabajo doméstico, su cuerpo fue usado como instrumento de trabajo reproductivo, mal asalariado, que debía soportar agresiones físicas e intelectuales, como la prohibición de recibir la educación o cultura que requerían. En las obras artísticas se les mostraba como un simple objeto decorativo, forzadas a ser musas, sin derecho a ser artistas.

Por ese motivo, la historia del arte, tal como existe hoy, es cuestionada desde muchas vertientes críticas, como el feminismo y el decolonialismo. Como referente de la lucha contra la segregación racial de los pueblos oprimidos por la esclavitud, las teorías decolonialistas evidenciaron las deplorables formas en que fueron representados los pueblos colonizados, de modo que ahora resulta inconcebible mirar con los mismos ojos el arte colonialista. Aunque en la actualidad sea evidente y reconocido el racismo de esas representaciones, en su momento fueron normalizadas, repetidas y alabadas.

Lo mismo pasa con el machismo en el arte, que está comenzando a volverse evidente y visible gracias al esfuerzo de las teorías feministas. Aun así, hay obras cuya violencia machista se sigue exhibiendo en los museos y enseñando en las aulas. El feminismo, por su parte, busca la reivindicación del cuerpo de las mujeres, para que no sea un impedimento, sino un medio de expresión y de acción política. Permite crear fuera de las concepciones religiosas misóginas, fuera de las concepciones eurocéntricas que condenan a los cuerpos no hegemónicos —como el de las mujeres racializadas, precarizadas o gordas— que son percibidos como no hermosos desde su perspectiva reduccionista.

De esa manera, el arte feminista construye una identidad desde el testimonio y la creación propia, que evidencia la complejidad de las existencias femeninas y toma su

contexto personal y geográfico de una manera crítica y activista que las incluye a ellas mismas, pero también a quienes las rodean o comparten historias de vida. En la creación feminista se practica el ejercicio de contar, de hacer evidente para romper y deconstruir, desde lo colectivo, cómo el cuerpo puede ser percibido de manera despectiva, así como la forma en la que se vuelve objeto de agresión. Al ser portador de simbologías colectivas, el cuerpo también posee contenidos personales, donde las heridas, las cicatrices, los padecimientos, enfermedades, lunares y marcas, manifiestan una experiencia individual, posesiva del yo como cuerpo.

En su ensayo “Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo” (2011), Judith Butler habla de la diferencia sexual como una mera materialización del cuerpo que refuerza dinámicas de poder. La materialización del cuerpo, como ella lo llama, contiene efectos artificiales sobre la construcción del cuerpo, ya que lo gobierna la norma cultural en el contexto de la heterosexualidad.

Una vinculación de este proceso de asumir un sexo con la cuestión de la identificación y con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuales y excluir y repudiar otras. Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son sujetos, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos (Butler: 2011, p. 59).

En este trabajo se cuestiona como existe, en la historia y en el arte, una distinción de los sexos que beneficia al patriarcado, al capital y al sistema neoliberal, mediante una opresión discursiva sistemática y estructural. Para analizar críticamente, desde la filosofía situada, los feminismos radical y decolonial, tomamos los aportes artísticos de las creadoras como Ana Mendieta, Tracey Emin y Mónica Mayer, para dar visibilidad a la conceptualización de un cuerpo y un territorio propio. Son mujeres artistas que se nombran feministas, que contribuyen con su obra a la liberación colectiva, que generan avances en la representación artística de las mujeres y en una teoría más justa. Artistas que generaron un camino, desde lo conceptual, y que impactaron en el plano teórico y crearon nuevos imaginarios que cambiarían luego con los aportes de otras creadoras.

Las artistas nombradas aquí son ejemplo veraz de resistencia, impulsoras del arte corporal en la medida que colocan, dentro de sus creaciones, a su propio cuerpo, con su nombre e identidad. Lo cual es un acto de rebeldía, ya que posicionarse a sí mismas dentro de sus obras fue algo que las mujeres tuvieron prohibido a lo largo de la historia del arte, y que ha inspirado a otras mujeres a seguir creando.

Al expresarse desde el testimonio propio, desde la participación colectiva e individual en diferentes trincheras, contextos y geografías, las artistas que se analizan en esta tesis fueron elegidas con la intención de integrar una visión amplia de los nuevos medios y del nuevo arte: el arte contemporáneo, multidisciplinario y feminista. Un arte cargado de contenido político que implica la búsqueda de una estética no hegemónica, y que crea piezas desde una perspectiva más realista, que represente a las mujeres y las incluya sin oprimirlas. Son artistas que abren un nuevo espacio creativo en donde su cuerpo no es pensado desde la idealización y el deseo masculino, sino que desde la mirada de las mujeres mismas. Un arte amable a su existencia, que reta a lo establecido para mostrar así, ante la academia artística, una nueva realidad que las libere simbólicamente y contribuya a la liberación feminista en otros ámbitos.

En el primer capítulo se hace un recuento general de las violencias sistemáticas que las mujeres han tenido que enfrentar dentro de diferentes disciplinas, como la filosofía, la medicina, el arte y la cotidianidad. Muchas de estas violencias existieron y fueron normales, y algunas de ellas siguen existiendo, aunque en menor grado: aunque se ha avanzado en materia de derechos, es obvio que no se han resuelto completamente. Estos antecedentes históricos son analizados desde la mirada crítica feminista, haciendo énfasis en los datos ignorados por la historia tradicional, que engrandece de manera intencionada los logros masculinos y minimiza las injusticias que padecen los grupos vulnerables, como las mujeres. Así lo demuestra Anna Caballé en *Breve historia de la misoginia* (2018), quien rescata, entre muchos otros, el testimonio de Christine de Pizan, quien escribía en 1405:

Me preguntaba cuáles podrían ser las razones que llevan a tantos hombres, clérigos y laicos, a vituperar a las mujeres, criticándolas bien de palabra bien en escritos y

tratados. No es que sea cosa de un hombre o dos, ni siquiera se trata de ese Mateolo, que nunca gozará de consideración porque su opúsculo no va más allá de la mofa, sino que no hay texto que esté exento de misoginia. Al contrario, filósofos, poetas, moralistas, todos —y la lista sería demasiado larga— parecen hablar con la misma voz para llegar a la conclusión de que la mujer, mala por esencia y naturaleza, siempre se inclina hacia el vicio. (Caballé: 2018, p.6).

Otra teórica importante en esta tesis es Carla Lonzi, cuyo libro *Escupamos sobre Hegel* (1981) es un manifiesto radical que cuestiona el propósito de la Historia tal como la conocemos, y la llama “Historio” por estar construida desde la versión del patriarcado. También se recurrirá a Linda Nochlin y su texto revolucionario *¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?* (1971), que destaca la participación de las mujeres en el arte y demuestra que su desarrollo fue frenado por construcciones estructurales que vedaron su crecimiento académico y su acceso a ciertos conocimientos específicos dentro de las escuelas. Demuestra así que el poco reconocimiento al trabajo de las mujeres se debió a estereotipos de género, lo cual evitó su participación en exposiciones, museos y libros de texto, al imponerles un trabajo forzado en el hogar.

Por su parte, Katy Hessel, en su libro *Historia del arte sin hombres* (2022), hace un recuento histórico de las mujeres en el arte, escribiendo sus vidas y recopilando testimonios que evidencian su resistencia personal y colectivas, así como su propuesta artística, académica y teórica. De ese modo, emprende una lectura crítica a *Historia del arte* (1950) de Ernst Gombrich, un libro que ha sido la referencia principal de los historiadores e investigadores artísticos, pero que excluye al arte contemporáneo, y rescata un número muy reducido de mujeres creadoras.

En el capítulo dos se plantea la idea del cuerpo como territorio desde el pensamiento crítico y del feminismo decolonial. Se explica cómo la mujer ha infantilizada para colocarla en una situación de tutela, limitando su autonomía y sus derechos. A través del concepto de dueñidad, se explica cómo el cuerpo de la mujer ha sido utilizado como maquinaria para reproducir la “mercancía humana”. La subrogación de los vientres femeninos, como forma de extractivismo colonial, no sólo explota su cuerpo, sino también lo que produce. Se explica, además, lo que Rita Segato llama

“el mandato de la masculinidad” —el sistema de jerarquías que los hombres establecen mediante la dominación de otros hombres y, sobre todo, de las mujeres—, así como las “pedagogías de la crueldad” que implementa el patriarcado para perpetuar su dominación. A partir de estos conceptos nos permiten un acercamiento más lúcido a la obra de Ana Mendieta (1948-1985), una artista cubana que empleó las herramientas del arte contemporáneo para vincular su propio cuerpo en relación con “la Diosa”, la madre tierra. Al contrario de la filosofía, que ve el cuerpo como una “prisión del alma”, Mendieta ve el cuerpo como un vínculo que nos conecta con el entorno físico, con la realidad: como un dispositivo para integrarse con el paisaje y la naturaleza de manera espiritual.

En el capítulo tres, desde un enfoque crítico, se exponen algunas prácticas artísticas feministas en torno al cuerpo político. Se expone cómo el auge del feminismo, en las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, permitió que las mujeres ocuparan una presencia cada vez más visible en el arte contemporáneo. Estas artistas han transformado la visión de lo artístico usando medios multidisciplinarios, y a su vez creando su propia obra donde se encontraban a sí mismas, hicieron visible la exclusión sistemática que atravesaban las mujeres de la historia del arte, como las que lograron pertenecer como artistas, aquellas llamadas musas y las que fueron olvidadas. Para esto se analizan las aportaciones de autoras como Carla Lonzi, Linda Nochlin y Silvia Federici, las cuales a su vez se acompañaron de la labor de las mujeres curadoras, museógrafas y críticas de arte.

El análisis crítico se enfoca en las principales piezas de Tracey Emin, como *My Bed* (1998), una instalación que se volvió indispensable en la Historia del Arte Contemporáneo y se caracteriza por dignificar el cuerpo femenino incluso cuando este es abyecto, indeseable y se encuentra fuera del atractivo hegemónico que la norma académica desea para la identidad femenina, es así como logra que la mujer esta nombrada aunque no este retratada literalmente en esta, logra que su cuerpo deje de ser un simple *objeto* de deseo y se convierta en *sujeta*: como una individua, un ser complejo lleno de contrastes y contradicciones. En un apartado especial se analiza el papel del arte contemporáneo feminista en México y en Latinoamérica, haciendo

énfasis en los proyectos colectivos que la mexicana Mónica Mayer ha impulsado en los espacios públicos.

En su conjunto, esta tesis quiere mostrar cómo la construcción de una identidad propia, justa y liberadora, ha sido posible gracias a las mujeres artistas que han opuesto su esfuerzo mental, físico y político frente a las dificultades sistemáticas atribuidas al género, por las cuales aún estamos atravesadas. Al mostrar los peligros reales que enfrenta nuestra integridad —como la persecución, la violencia ejercida a las activistas o la desvalorización académica— estas mujeres siguieron investigando, creando y escribiendo. Por otra parte, esta tesis se enfoca en un número limitado de mujeres que han aprovechado política y estéticamente las herramientas del arte contemporáneo, al tiempo que lo han enriquecido con su discurso y su experiencia. Esta tesis pretende formar parte de esa lucha que unas y otras emprendieron, una lucha que aún sigue y que seguirá después.

1. Genealogías del cuerpo de la mujer: concepto político en el pensamiento feminista

1.1 El cuerpo de la mujer en la filosofía y la ciencia

En la filosofía el cuerpo ha sido teorizado en diversas épocas y desde muchas ramas, desde los socráticos hasta los posmodernos, aunque debemos presuponer que, cuando se habla del cuerpo del *hombre*, se incluye también el de las mujeres. Que se escriba “hombre” para referirse a todas las personas sin especificar que lo hace, es una demostración concreta, aunque sutil, de que no está refiriéndose a las mujeres.

Se puede pensar que “hombres” en plural incluye a las mujeres hasta que la filosofía separa conceptualmente a la mujer. En cuanto se hacen teorías sobre su existencia, su cuerpo, su mente y su alma, las “mujeres” se separan del plural

“hombres”. En algunos de los casos, como trata de una filosofía más moderna, la diferencia entre ambos plurales enfatiza la diferencia sexual y fuera de esa materia ambos plurales son equivalentes, aunque no para todos los filósofos.

La diferencia sexual, esto es, las características que distinguen a las mujeres de los hombres, fue uno de los problemas filosóficos de la Grecia arcaica y clásica. Los presocráticos, desde los pitagóricos hasta Demócrito, generaron teorías fisiológicas, psicológicas y éticas para ensayar explicaciones al respecto de tal tópico. La “naturaleza” de las mujeres y de los hombres es una de las preocupaciones del Sócrates que protagoniza los escritos de Platón y Jenofonte (Federici, 2018, p.28).

Lo interesante del tema de la diferenciación es que va más allá de lo sexual. Empieza ahí, en el cuerpo: en la diferencia biológica de los humanos al nacer. Desde este momento el cuerpo tiene una carga social y, por consecuencia, una carga política. Los filósofos ignoraron la existencia de las mujeres en la filosofía porque, según su opinión, había temas más importantes y relevantes, pero también porque así mantenían los privilegios que les permitían, justamente, hacer filosofía. Por eso, cuando nombran a las mujeres, lo hacen para justificar su desfavorable posición social, reforzando su papel secundario, relegándolas al cuidado y al trabajo del hogar.

Si la existencia del alma de las mujeres es un tema separado al cuestionamiento del alma de los hombres, podemos considerar que cuando se utiliza el plural general *hombres* como seres pensantes y complejos, no se incluye a las *mujeres*. Según la teoría de Simone De Beauvoir, expuesta en *El segundo sexo*, se ha entendido el cuerpo de la mujer como *lo otro* a partir del hombre, es decir, se le ha estudiado en función del pensamiento patriarcal.

Este sesgo a favor del *hombre por defecto* se remonta como mínimo a los antiguos griegos, quienes iniciaron la tendencia de ver el cuerpo femenino como un cuerpo “masculino mutilado” (gracias, Aristóteles). La hembra humana era el macho “vuelto hacia dentro”. Los ovarios eran los testículos femeninos (no se les dio un nombre propio hasta el siglo XVII) y el útero, el escroto femenino. La razón por la que estaban dentro del cuerpo en lugar de colgar (como en los seres humanos típicos) se debía a una

deficiencia de “calor vital”. El cuerpo masculino era un ideal que las mujeres no habían podido alcanzar. (Criado-Pérez, p. 205).

Los pensadores de la antigua Grecia, cuando condenan al cuerpo como la prisión del alma, no conocen la experiencia estar en un cuerpo de mujer, y cuando se teoriza sobre el cuerpo de la mujer se hace desde la relación directa con los cuerpos masculinos, la cual es una perspectiva reduccionista de la realidad, donde cada centímetro de carne es objeto de persecución, trabajo forzado, desvalorización: un cuerpo percibido como un objeto para el servicio.

En el mejor de los casos, cuando una mujer tiene el privilegio de estar en resistencia contra lo establecido, basa su existencia en buscar su validación, en demostrar constantemente que es un ser capaz y razonable. A la mujer se le ha negado todo derecho a la existencia fuera del entorno privado, es decir en los ámbitos fuera de la crianza y el hogar. Se le han cuestionado todas sus capacidades, e incluso el tener derechos humanos, el decidir sobre su propia autonomía, sobre su cuerpo, así como su pertenencia al colectivo y su participación en la esfera pública.

La primera opresión comienza en el cuerpo. El hecho de nacer en el segundo sexo, uno asociado con la identidad de mujer, restringe sus opciones en el sistema manejado por el patriarcado y por el capital. Una de sus pocas opciones es comprobar constantemente tu validez dentro de tal sistema, en lo intelectual o racional, o bien ejercer tus responsabilidades de hembra y de mujer: maternar y cuidar el hogar.

Se ha privado al cuerpo de la mujer de su libertad y de su individualidad, tanto física como intelectual. Aparte de ser una prisión del alma, su cuerpo es prisionero de la sociedad: un cuerpo sin nombrar que fue marginado para permitirle pensar a los hombres. Mientras ellos soñaban o hacían filosofía, las mujeres cuidaban de sus casas. Su presencia era borrada, les robaban sus ideas, y se les enseñaba que su mayor logro era estar junto a un gran hombre. Se les hacía creer, además, que era preferible estar al lado de cualquier hombre antes que estar solas, o ser sujetas de su propia historia. Su vida como individuo carecía de sentido, perpetuando así la subordinación de sus cuerpos y de sus mentes.

Nombrar y teorizar el cuerpo de la mujer ha sido, para el feminismo, uno de los principales temas a tratar. Es de esperarse que las mujeres tengamos un deseo de justicia a partir desde nuestra realidad física: una realidad que siempre ha sido un tema tangible de nuestra existencia, que necesita ser nombrado por las mismas mujeres para así reivindicarlo, para poder así lograr la libertad de nuestro cuerpo, para volverlo propio. Aunque las feministas hemos escrito miles de palabras sobre el asunto, estudiando el tema hasta el cansancio, sigue siendo un campo nuevo de conocimiento para el pensamiento crítico y para la filosofía. Y aunque estos escritos y estudios parecen quedarse dentro del mismo círculo —gran parte de la academia los sigue excluyendo porque se niega a aceptar sus errores—, han contribuido a generar importantes antecedentes para estudios posteriores.

Solo se ha cubierto una parte del complejo retrato de las mujeres, realizado por ellas mismas, a partir de su realidad objetiva y política. La filosofía y el arte en sus múltiples disciplinas han sido un territorio muy amplio por habitar. Ahí, las mujeres y en específico las feministas, se han dedicado a generar canales de forma activa para que se siga construyendo ese retrato que la historia nos debe. Es por esto que nombrar la presencia, la vivencia y el testimonio de las mujeres desde su propia teoría, su propia filosofía y su propio arte, tiene un contenido político en cada una de sus acciones. Es político porque la existencia de las mujeres, por sí misma, es una persistente resistencia en un mundo patriarcal. Es político cómo transitan por las calles, cómo se comportan en privado, cómo se construyen a sí mismas, cómo se dirigen a otras y conviven en colectivo, pues para disfrutar las pequeñas libertades que ahora tenemos hubo antes una mujer desobediente, una mujer que puso el cuerpo para que otra pudiera realizar estas prácticas sin repercusiones violentas.

Las mujeres deben ejercer una fuerza extra en sus acciones porque tienen la obligación de demostrar, ante el sistema patriarcal, que merecen cada una de sus posiciones. Este esfuerzo extra, en comparación con el de los hombres, tiene que ser constante ante la puesta en duda de sus capacidades y ante los trabajos forzados que se les ha asignado al nacer. Se tiene que cumplir con la exigencia social del hogar, con la maternidad, las emociones, comportamiento, la belleza y el funcionamiento

capitalista ante el dolor que produce la menstruación, y al mismo tiempo ocultarlo para que no se le atribuya como debilidad.

Se trata de un viaje colectivo de liberación que es al mismo tiempo individual y personal. Existen heroínas que han conseguido esta victoria parcial, sin embargo, no es hasta que la mayoría la hayamos conseguido que la podríamos llamar real. Mientras las mujeres de la academia se esmeran con su estudio también tienen que crear espacios donde se puedan discutir, analizar y difundir sus conocimientos. Para que ellas mismas, como otras, tengan la oportunidad de compartir, sin la discriminación biológica a la que están designadas desde su nacimiento.

1.2 Violencia histórica sobre el cuerpo de las mujeres: la clase, la raza, la esclavitud y el racismo

El cuerpo biológico de una mujer ha sido representado incontables veces a lo largo del tiempo tanto en el arte como en la ciencia. Ante ese hecho hay dos cosas importantes que deben destacarse. En primer lugar, que en el arte se lo representa desde la mirada de los hombres, quienes siempre lo perciben como *lo otro*, es decir, como un objeto de consumo. En segundo lugar, que en la medicina y la ciencia el cuerpo biológico de la mujer ha sido representado con menos frecuencia.

Cuando cuerpo femenino ha sido estudiado, se ha desdeñado mucha información y mucha investigación que es necesaria para entender su funcionamiento y sus propias características. Pues aunque hay muchas similitudes entre los humanos, las diferencias biológicas como hembra y macho son bastantes, y se ha descubierto que hay muchas más de las que pensamos. Diferencias que radican más allá de los órganos sexuales, como antes se pensaba, esto ha demostrado el poco conocimiento que tenemos del cuerpo de las mujeres, y la poca importancia que se le ha dado.

Existen vacíos importantes en el conocimiento del cuerpo femenino, sobre todo en áreas como la medicina, la biología y la anatomía. Todo esto lo nombra Caroline Criado-Pérez en su libro, *La mujer invisible* (2019), en donde hace un recuento histórico de como a la mujer se le ha menospreciado de las investigaciones médicas y anatómicas. Se asume que los estudios sobre los hombres pueden aplicarse completamente a las mujeres, las cuales son consideradas como lo otro, como lo anormal. Así lo dice Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*: “Cuando se menciona a las mujeres, se las presenta como una variación del ser humano estándar” (Citada por Criado-Pérez, p. 205), como si la diferencia entre ambos sexos fuera atípica.

Esta actitud ha tenido consecuencias directas en la forma en que se investiga y se trata a las mujeres en los sistemas de salud, poniendo incluso su vida en riesgo. Del mismo modo, autoras como Sandra Harding y Londa Schiebinger demuestran que no existe la presunta objetividad científica, es decir, que no hay neutralidad científica, sino

que siempre ha sido parcial respecto a las diferencias de sexo y de género en la producción del conocimiento.

Nombrar el cuerpo femenino es político cuando se hace desde la misma experiencia de las mujeres, así como a través el pensamiento crítico, que pone en juicio como se ha construido el conocimiento sin una consideración de representación real y justa de éste, pues ha sido parcialmente ignorado, invalidado e incluso desconocido en muchos sentidos. Pues claro que, en la ciencia tanto como en las humanidades y las artes, está representada la mujer desde una mirada sesgada, construida desde la ignorancia, la suposición, la violencia y la misoginia.

En la historia de la genealogía encontramos un claro ejemplo de la violencia y misoginia que implica el conocimiento del cuerpo de las mujeres. Se trata no sólo de una violencia misógina, sino también racial y de clase. Así lo expone Deirdre Cooper Owens en su libro *La esclavitud médica: raza, género y los orígenes de la ginecología estadounidense* (2019), en donde hace un estudio exhaustivo sobre la violencia que padecieron las mujeres negras estadounidenses en nombre de la medicina.

Durante el siglo XIX, en Estados Unidos de América, la esclavitud era una práctica común, donde los cuerpos de las personas negras eran comercializados, sus cuerpos eran valuados monetariamente a partir de su edad, de si era madre, si era fuerte, o si estaba saludable. En el caso específico de las mujeres, una vez que eran compradas, podían ser utilizadas para cualquier cosa, para lo que dispusiera su amo, desde el trabajo doméstico hasta el abuso sexual o la crianza de hijos ajenos. Esto lo aprovechó el médico James Marion Sims, quien compró once mujeres negras, de las cuales sólo se conoce el nombre de tres: Anarcha, Betsey y Lucy. Todas ellas fueron sometidas a operaciones experimentales sin anestesia. Mientras sus auxiliares de la supuesta investigación inmovilizaban a las mujeres con las piernas abiertas, se les introducían instrumentos, se les hacían cirugías para que después siguieran su labor como amas de casa, en el campo o como nodrizas.

Algunas de las prácticas que Sims desarrolló, a partir de la experimentación en mujeres esclavizadas, son usadas regularmente todavía, pero la verdad de su racismo y de sus prácticas con orígenes inhumanos está saliendo poco a poco a la luz. En abril

del año 2018, se hicieron debates en torno a la figura de J. Marion Sims cuando se tomó la decisión de retirar una estatua suya del Central Park de Nueva York (Sowemimo: 2021). Puede decirse, como Lonzi lo hace, que la historia tradicional no es neutra, sino que tiene como objetivo reconocer los logros de los varones. Así ocurre con James Marion Sims, quien es llamado padre de la ginecología moderna y reconocido como un respetable científico, cuando su práctica no fue ni respetable, ni ética, y aunque es valioso mucho del conocimiento obtenido en sus crueles experimentos, no existía la necesidad de realizarlos de la manera que lo hizo.

Los médicos modernos, como es natural, ya no se refieren a las mujeres como hombres mutilados, pero perdura la representación del cuerpo masculino como *el* cuerpo humano y un amplio desconocimiento sobre los cuerpos de las mujeres. La importancia que le dan al bienestar de las mujeres no es prioritaria, ni equivalente a la de los hombres. Es el caso del Síndrome de Ovario Poliquístico (SOP), que afecta a muchísimas mujeres en todos los aspectos de su vida, desde la forma en que menstrúan hasta su dolor físico, sus cambios hormonales, sus problemas intestinales, su grasa corporal y sus cambios de humor. Aun así, hay más estudios y soluciones comprobadas para la calvicie masculina que para el SOP: no se han desarrollado medicamentos específicos, su tratamiento sigue siendo hormonal y resulta altamente intrusivo en la salud de quienes lo toman (Huddleston: 2022).

1.3 El cuerpo como categoría política en el feminismo

El cuerpo está empapado de contenido político, pues está sujeto a una serie de normas y expectativas impuestas por la sociedad, las cuales Simone de Beauvoir, sostiene que determinan un rol específico de las mujeres en sociedad, es decir, que son socializadas como mujeres, lo cual es una identidad impuesta que determina el comportamiento, la apariencia y la forma en que se deben desarrollar aquellas personas con sexo femenino, las cuales son relegadas a ser lo otro a lo masculino. De Beauvoir sostiene

que estas normas no son naturales ni inevitables, sino construcciones sociales que reflejan y perpetúan relaciones de poder desiguales entre hombres y mujeres.

Las mujeres son desplazadas a ser la otredad de los hombres, sin que se les conceda importancia o individualización. Desde su nacimiento, a causa de su cuerpo, se les imponen más exigencias sociales, se les obliga a ser delicadas y pasivas mientras que los hombres son fuertes y activos, lo cual refuerza la idea de la inferioridad de las mujeres y justifica su subordinación en la sociedad.

Simone de Beauvoir argumenta que el cuerpo de las mujeres ha sido utilizado históricamente como un medio para controlarlas y limitar su autonomía. Un ejemplo de esto, son las restricciones alrededor de la vestimenta, en la cual se diferencian los sujetos que la pueden portar, así mismo las normas que dictan cómo deben lucir sus cuerpos físicamente para pertenecer socialmente, los cuales son medios para ejercer control sobre ellas y reforzar las estructuras de poder patriarcales. Un cuerpo blanco, delgado, aprobado por la hegemonía es mejor recibido por la colectividad a diferencia de uno disidente como el que es racializado o de mayor peso. Para De Beauvoir, el cuerpo de las mujeres es político porque a partir de él se sostienen muchas relaciones de poder entre hombres y mujeres, y porque las normas y expectativas que lo rodean reflejan y perpetúan las desigualdades como las de género en la sociedad.

Las mujeres somos percibidas primero como un cuerpo para el consumo, luego como la *otredad* del hombre. Después, si tenemos suerte o “privilegios”, podemos ser consideradas como personas, como parte de la identidad colectiva y, por último, como individuos. Desde el consumo somos carne, un objeto que pertenece a alguien, con obligaciones estéticas, laborales y de comportamiento que son impuestas desde nuestro nacimiento. Ajenas a la libertad, las mujeres tenemos un cuerpo sexuado y biológicamente discriminado, que está condenado a estándares de género que, al mismo tiempo, están atravesados por la raza y por la clase.

Beauvoir, en su importante obra *El segundo sexo*, pone en tela de juicio cómo es que la mujer ha sido oprimida siendo esta la creadora de vida. Nombra como se nos niega nuestra conexión con la naturaleza desde el lenguaje, desde que se nos niega ser llamadas *hembras*, pero ellos sí pueden llamarse *machos*, negando la animalidad

de nuestro ser, la censura de nuestro instinto, de nuestro olor, de nuestro posicionamiento. Según De Beauvoir, esta opresión es violenta, no solo desde la biología o la naturaleza, sino que también se presenta armada para la guerra. Para ello, ha utilizado la biología de las mujeres mismas como una forma de oprimirlas con fines bélicos. De hecho, las mujeres tienen que criar hijas e hijos que los hombres luego se encargan de explotar hasta la muerte, o bien, para mandarlas y mandarlos directamente a morir a la guerra.

En este contexto, habría que cuestionarse cuando el arte visual se vuelve político. El artista varón, como lo dice Virginia Wolf, se interesa en la figura de la modelo por la luz que refleja su piel, es decir, por su belleza material, no por su individualidad o su contexto personal. En épocas de esplendor, cuando las sociedades no se encuentran en crisis, el artista varón puede servir al estado y al pueblo ofreciéndole obras bellas, pero ¿qué pasa cuando se vive en guerra? El arte es lo menos necesario, tanto para el pueblo como para el estado. Si no hay recursos para comprarlo, ni tiempo para admirarlo, lo mejor sería que se abandonaran los instrumentos artísticos y que las habilidades manuales sirvieran para la medicina, el cultivo o la guerra.

Lo que sucede con las mujeres artistas es que siempre son expuestas a la crisis. Sometidas en su mayoría al trabajo doméstico, sin recursos ni tiempo, tienen que aplicar una resistencia parecida. Al ser las mujeres y las artistas pertenecientes a la comunidad y depender de esta, buscan una forma de hacerse escuchar dentro de la aportación colectiva, y al mismo tiempo desprenderse de la dependencia impuesta por los hombres y el Estado que son quienes las violentan. La práctica feminista dentro del contexto artístico puede volverse un arma de dos filos. Para los feminismos, por un lado, parece haber problemas más urgentes que las prácticas artísticas, su constitución y los modos en que se narra y participa en la construcción de nuestra subjetividad, como ocurre con la propia historia del arte. Por otro, pareciera que la historia androcéntrica del arte sigue sin prestar demasiada atención a los debates del arte feminista, ni a las incidencias políticas que estas indagaciones y representaciones han tenido sobre la propia disciplina (Gutiérrez: 2015, p. 65).

A estas alturas, es casi de sentido común afirmar que los análisis teóricos feministas en el arte, tanto como las prácticas de intervenciones artísticas, han ganado terreno en los últimos cuarenta años en el mundo cultural occidental a partir del ya canónico texto de Linda Nochlin, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (2001). Un ensayo donde indagaba en torno a las condiciones sociales e históricas en la constitución del campo del arte y de las posibilidades de acceso a las prácticas artísticas que limitaron el desarrollo y la producción de artistas mujeres, no por su “esencialidad” femenina sino por su educación histórica y social.

La deconstrucción de la mujer como objeto inspirador del genio masculino y la búsqueda de una afirmación de otras representaciones en torno de lo femenino, fueron algunos de los primeros abordajes del movimiento artístico feminista durante los años 70, aunque continúa siendo una de sus líneas de intervención también en la actualidad (Gutiérrez: 2015, p. 65).

1.4 La crítica feminista al concepto tradicional del arte

El arte contemporáneo entendido como el periodo artístico posterior al arte *moderno*, lo podemos ubicar históricamente desde los años setenta hasta la actualidad. Aunque este se proponga desde una línea temporal histórica, el *arte contemporáneo* no solamente una continuación del *moderno*, sino que se define a partir de sus características como por el contenido, el estilo, la forma en que se expone y se crea, pues se trata de una ruptura con las ideas y valores que se encontraban en el arte hasta ese momento.

No depende sólo por la línea temporal ya que se puede comenzar a identificar su creación intelectual en piezas anteriores a las conceptualizaciones de este como Arte Contemporáneo tal cual. Es así como en el emblemático mingitorio intervenido y expuesto como una escultura, como lo es *La fuente* de Marcel Duchamp se encuentran las bases conceptuales y disruptivas que lo conceptualizan como movimiento.

De la misma manera vemos que se inspira por movimientos, como el Dadaísmo, en el sentido de la improvisación y la búsqueda de nuevas técnicas. Estas bases en conjunción con otras que se inspiran en la artesanía, la tradición decolonial, el uso de objetos previamente hechos o encontrados son las cuales contribuyeron a cuestionar los propósitos, contenidos y formas que proponía el arte tradicional¹ y así mismo buscar alternativas creativas disruptivas que posteriormente serían reappropriadas en la conceptualización de nuevas formas de concebir el arte. Así es como estas corrientes, que, a pesar de ser anteriores cronológicamente, inspiraron a darle enfoque a la *idea*, el *concepto* y la provocación, por encima de valores como la técnica o la estética.

El arte contemporáneo se caracteriza por la interdisciplinariedad: una mezcla de técnicas y lenguajes artísticos que rompen los límites tradicionales de la pintura, la escultura, el grabado, así como las artes escénicas, cuando las entrelaza convirtiéndolas en soportes experimentales que se fueron fortaleciendo.

Este enfoque permitió el surgimiento de formas innovadoras como la instalación, el *Land art*, el performance y el videoarte, entre otros, que desafiaron las nociones de permanencia, espacio y autoría. Son producto de como los artistas fusionan las disciplinas conocidas para crear nuevas, para así fortalecer sus discursos, volverlos más atractivos ante una sociedad que cada vez se volvía más diversa, y más conectada de manera universal. Lo universal busca pertenencia, es así como las mujeres que fueron rechazadas históricamente de las técnicas académicas buscan alternativas creativas.

La instalación, por ejemplo, transformó el concepto de la obra de arte como objeto en sí mismo para convertirla en una experiencia inmersiva; el *Land art* llevó el arte fuera de los museos y lo integró en la naturaleza, mientras que el performance exploró la temporalidad y el cuerpo como un medio artístico.

El arte contemporáneo a su vez, se puede considerar un reflejo claro de la posmodernidad, pues más allá de ser un periodo artístico, suele estar compuesto por

¹El concepto de "*arte tradicional*" define las prácticas artísticas que históricamente se han vinculado a las academias, aquellas que eran validadas por las mismas, y están centradas en la técnica, el virtuosismo y la representación, las cuales están en contraste con las aproximaciones conceptuales y disruptivas del arte contemporáneo. Larry Shiner, en concreto, explora cómo las definiciones de arte han evolucionado desde el enfoque académico hacia formas más conceptuales y críticas (Shiner: 2004).

una fuerte crítica al pensamiento moderno y sus ideales de progreso, razón y la universalidad, que está en realidad formada por concepciones eurocéntricas.

A diferencia de las narrativas optimistas que el arte y el pensamiento moderno contenían, el arte contemporáneo no busca engrandecer los poderes jerárquicos económicos o del gobierno, tampoco dar esperanza, ni alentar al trabajo, sino que pone en crisis estas ideas, encaminándolas hacia un tinte revolucionario o bien de denuncia, el cual se abre hacia la pluralidad, la fragmentación y la diversidad de voces, ya que ahora las y los artistas no eran reducidos a los académicos, o personas con altos privilegios sino que otros grupos sociales comenzaron a involucrarse más en la creación. En este contexto, la filosofía posmoderna, con figuras como Jean-François Lyotard, Jacques Derrida y Michel Foucault, juegan un papel crucial en la comprensión y la construcción intelectual del arte contemporáneo, ya que ambos comparten su interés por cuestionar las grandes narrativas establecidas, las jerarquías del conocimiento dentro de las academias, como los espacios expositivos y los sistemas de poder dentro del arte, pero también de la sociedad.

A través de conceptos como la deconstrucción, el descentramiento del sujeto y el análisis del discurso, la filosofía posmoderna no solo ha influido en el pensamiento crítico que subyace al arte contemporáneo, sino que también ha sido una herramienta para expandir su alcance conceptual. El vínculo entre ambos se evidencia cuando el arte contemporáneo se aparta del objeto artístico como una creación autónoma y lo reconceptualiza como una práctica cultural que interactúa directamente con su contexto social, político y filosófico.

Por su carácter crítico, el arte contemporáneo se vincula profundamente con las problemáticas que lo atraviesan en su tiempo, este comunicado con las noticias, los eventos políticos, sociales y ecológicos. Se nombran las guerras, los movimientos civiles, como la creciente conciencia sobre el cambio climático y las luchas feministas, lo cotidiano, la violencia, lo personal y de nuevo lo político. Los artistas contemporáneos realizan constantemente el ejercicio de responder a su entorno, enfrentando a la realidad próxima compartida, con obras que desafían al espectador, plantean preguntas y generan debates, involucrándolo. Este giro hacia lo político y conceptual

ha consolidado al arte contemporáneo como un espacio de resistencia y transformación constante, donde las ideas, los personajes y los materiales son más que simples elementos y toman protagonismo.

Desde este carácter crítico y entrando en materia del feminismo, Carla Lonzi nombra como *Historio del arte*² a lo que conocemos como Historia del arte tradicional, que más bien es un registro patriarcal temporal, es decir, esa visión histórica que excluye sistemáticamente a las mujeres. La cual desconoce importantes mujeres que existieron y ejercieron en el ámbito artístico a pesar de las dificultades estructurales sociales y profesionales creadoras, teóricas e intelectuales, así como su reconocimiento de su trabajo en el desarrollo de investigaciones críticas, en la creación de espacios expositivos o incluso como protagonistas de los diversos movimientos artísticos.

Las causas de esta exclusión que fue sostenida por siglos y que aún existe para las mujeres en la historia del arte son múltiples y aunque varían en medida y forma según la época y el contexto personal y geopolítico que habitan, comparten raíces en las desigualdades estructurales del patriarcado³. Entre estas limitaciones destacan la imposición del trabajo doméstico obligatorio, la prohibición del acceso al conocimiento académico, la limitación de temas y técnicas permitidas a las mujeres, la falta de

² El 'historio' es un término creado por Carla Lonzi, una filósofa, crítica de arte y escritora feminista italiana, influyente en la teoría del arte contemporáneo y en el pensamiento feminista radical. En su libro *Escupamos sobre Hegel*, describe de qué manera la cultura, las ideologías y la representación de los hechos ha sido históricamente dominada por una perspectiva patriarcal, que incluye únicamente a los hombres y niega la perspectiva y existencia de las mujeres dentro de esta construcción: a esa visión histórica que Lonzi denomina *historio*. (Lonzi: 2006.)

³ Estas desigualdades estructurales incluyen las formas sistemáticas de discriminación y opresión que se arraigan profundamente en las instituciones sociales, políticas, económicas y culturales, y que perpetúan la dominación masculina sobre las mujeres y otros géneros. Estas desigualdades no solo se manifiestan en la violencia directa o en la discriminación explícita, sino también en las normas, roles y expectativas que limitan las oportunidades y los derechos de las mujeres, manteniendo un orden social desigual. Según Simone de Beauvoir, el patriarcado configura la existencia femenina dentro de roles preestablecidos que subordinan a las mujeres a los intereses masculinos (Beauvoir: 2009). Bell Hooks, por su parte, señala que el patriarcado crea una estructura jerárquica que favorece la opresión de las mujeres en diversos niveles de la sociedad (Hooks: 2017).

representación en los espacios de exhibición y publicación, así como el plagio o el anonimato forzado.

Aunque existieron mujeres que nombraron estas desigualdades en sus obras, y textos, estas violencias estructurales comenzaron a ser cuestionadas abiertamente y colectivamente con fuerza en los años setenta, durante la segunda ola del feminismo. Este periodo fue crucial, pues marcó un cambio profundo en la forma de entender la participación de las mujeres en el arte. En los años setenta, el movimiento feminista experimentó una expansión significativa en todos los campos, pero se reflejó de manera destacada en el ámbito artístico. Durante esta década, el feminismo alcanzó un punto altísimo en participación y en el ojo público lo cual, por consecuencia del trabajo colectivo, abrió nuevas puertas para que las mujeres cuestionaran las estructuras de poder y las normas establecidas, no solo en la sociedad, sino también en el mundo del arte.

Las mujeres artistas, que antes habían sido históricamente excluidas del reconocimiento, la educación institucional y de la producción artística, empezaron a desafiar, a volverse más numerosas, más activas, y más visibles. De manera audaz, se involucraron dentro del mundo del arte, rompiendo las convenciones del arte tradicional, negando pertenecer a este solamente en papeles pasivos o decorativos; estas mujeres tomaron una posición confrontativa como sujetas y creadoras de su propia identidad y creación.

Este periodo se caracterizó por la participación y representación femenina replanteada en las artes visuales, cuando fueron ellas mismas quienes construyeron y encarnaron su identidad más genuina. Así podemos ver un giro radical hacia la manera en que era concebido el cuerpo femenino, cuando este se entiende como un objeto de discusión política y cuestionamiento. Este movimiento feminista en el arte tuvo un desarrollo primordial y con mucha fuerza en Estados Unidos de América. Donde artistas como Judy Chicago, Miriam Schapiro, Ana Mendieta (de quien hablaremos más a detalle más adelante) y las colectivas como *Guerrilla Girls*, comenzaron a crear obras que no solo abordaban las cuestiones de género, sino también las estructuras de poder que habían invisibilizado el trabajo de las mujeres artistas a lo largo de la historia desde

sus propias visiones, estilos y enfoques. El arte feminista de los setenta que ellas crearon se caracterizó por una experimentación con nuevos medios, soportes, materiales y formatos, como la *performance*, el arte conceptual, el videoarte, la intervención de espacios públicos, el uso de elementos cotidianos, entre otros, los cuales permitieron a estas las mujeres crear obras más interactivas y subversivas y a su vez, darles a las espectadoras nuevas formas de relacionarse e identificarse dentro de las obras.

Las artistas feministas no sólo querían tener su nombre y ser reconocidas en la historia, sino que buscaban expandir el mensaje que llamaba a la liberación a las mujeres en distintos espacios, que las espectadoras encontraran elementos familiares y contextos identificables para ellas. Esto toma fuerza cuando se nombra el concepto de "lo personal es político", que se consolida en los movimientos feministas de la época, y posteriormente se trasladó al arte. El cual pretende describir como las experiencias individuales y colectivas de las mujeres, como lo puede ser el testimonio son un contenedor de discurso, que al ser nombrado otorga características dentro del discurso de crítica, identidad y política. Estas experiencias personales son a su vez colectivas y fueron tomadas como puntos de partida para identificar la opresión, el control del cuerpo y las representaciones en los medios, lo cotidiano y el arte.

Este momento clave en los años setenta no solo cambió la percepción de las mujeres como artistas, sino que también desafiaba las normas y roles establecidos sobre la feminidad y la masculinidad, abriendo la puerta a una nueva forma de entender la práctica artística y su relación con la política.

El ensayo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, de Linda Nochlin,⁴ fue un parteaguas en este debate, ya era de los primeros ensayos en contener estos temas de manera tan contundente, tanto así que sigue siendo un referente

⁴ Linda Nochlin (1931-2017) fue una influyente historiadora del arte y una figura decisiva en el desarrollo del arte feminista. A lo largo de su carrera, Nochlin se dedicó a desentrañar las dinámicas de poder en el arte y la cultura, y fue una de las primeras en poner en evidencia cómo las jerarquías de género afectaban tanto la producción artística como su historia. Además de su trabajo sobre las mujeres en el arte, Nochlin escribió sobre temas como la representación, la política y la crítica cultural, dejando un legado fundamental en el estudio del arte feminista.

indispensable para los estudios feministas en el arte desde entonces. En este expuso como las diferencia del reconocimiento, el número de artistas y las barreras se deben a el género y a violencias estructurales y ya que el reconocimiento histórico no se fundamenta en la falta de talento o de creatividad de las mujeres, pues existen mujeres con la técnica, la capacidad creativa y la importancia histórica equivalente a la de los hombres más reconocidos por los registros oficiales.

Estas diferencias se deben a las estructuras sociales, económicas y educativas las que impiden el acceso de las mujeres a los mismos recursos y oportunidades que los hombres en el campo del arte, como la educación, el tiempo libre, los espacios expositivos y la difusión artística. La ausencia de mujeres entre los "grandes nombres" del arte tiene que ver con la discriminación de género que ha existido tanto en la academia como en la cotidianidad. Nochlin argumenta que estas barreras no solo han restringido las oportunidades de las mujeres, sino que también moldean la percepción de sus contribuciones, invisibilizándolas en las narrativas oficiales del arte. Por su parte, en *Historia del arte sin nombres*, Hessel explica que, mientras los grandes maestros del Renacimiento estaban haciendo historia, las mujeres eran relegadas a desarrollar actividades menos demandantes e intelectuales en el arte:

Mientras que los niños más pobres tenían la posibilidad de convertirse en aprendices, la mayoría de las artistas eran hijas de artistas o de nobles ricos que animaban en sus carreras. Como alternativa, y solo si recibían una buena educación, podían ingresar en un convento, donde las actividades básicas eran copiar textos y adornar manuscritos (Hessel: 2022, p. 17).

Sin embargo, la resistencia nunca se detuvo. Siempre han existido mujeres artistas en cada uno de los periodos artísticos y geografías, sólo que no han sido reconocidas en la medida que lo son sus colegas hombres. Aunque existen mujeres artistas muy destacadas, son pocas y no se les reconoce en la misma medida que los varones. Cuando se habla de *artistas mujeres*, es fácil recordar nombres como el de Artemisia Gentileschi (1593–1653), Frida Kahlo (1907–1954) o Georgia O'Keeffe (1887

–1986), pero la mayoría de las personas (aquellas que no están especializadas en el arte) tendrán dificultades para recordar a otras artistas.

De este modo, el movimiento feminista, al tomar fuerza en los años setenta, cuestionó de manera explícita la prolongada exclusión de las mujeres en los diferentes espacios sociales, así como en el terreno del arte. Cuando las mujeres se unieron para desarrollar investigaciones de arte con perspectiva feminista, crearon nuevos espacios museográficos, y utilizaron nuevas estrategias hacerse escuchar, por lo que el arte contemporáneo se volvió una fuerte herramienta.

En este periodo contemporáneo aumentó como nunca antes la presencia de las mujeres. Esta producción artística, hecha por mujeres, aborda temas feministas, como una acción coherente, motivada por el carácter de la época, donde a los movimientos sociales y políticos tomaron una renovada fuerza. El arte contemporáneo, en su carácter político, conceptual y crítico, ofreció un terreno fértil para que las artistas exploraran cuestiones de género, identidad, cuerpo y poder desde una perspectiva feminista.

Aunque no todo arte contemporáneo hecho por mujeres es feminista, en ese contexto surgen figuras y colectivos que transformaron en su totalidad el panorama artístico y formaron bases fuertes para la nueva rama del arte, el feminista. Encontramos referentes como *Guerrilla Girls*, quienes de forma colectiva y anónima emplearon el arte, la intervención callejera y otros recursos para denunciar la desigualdad de género en las instituciones culturales, mientras que, en México, Polvo de Gallina Negra utilizó el performance, la acción en medios de comunicación como la televisión y la intervención pública para visibilizar las luchas feministas en un contexto local y de Latinoamérica. Por otro lado, estaban las investigadoras e historiadoras como Rozsika Parker y Griselda Pollock con su investigación *Maestras antiguas: Mujeres, arte e ideología*, quienes se dedicaron a recolectar y documentaron la historia de las mujeres en el arte, reescribiendo narrativas y rescatando nombres olvidados o ignorados. Estos esfuerzos colectivos de mujeres resilientes, no solo enriquecieron el arte contemporáneo, sino que desafiaron y transformaron el sistema que había marginado a las mujeres durante siglos.

Volviendo a la producción artística de los setenta, era recurrente que las artistas comenzaran a explorar el cuerpo, especialmente su propio cuerpo como un medio y como un tema central de su obra. Utilizándolo para retar las narrativas, medios y formas tradicionales, creando nuevas formas de representación, en las cuales se identificarán, y también incomodarán de distintas formas. Este enfoque las conectaba directamente con las ideas feministas, ya que desde su producción apostaban por la autonomía corporal y el derecho a decidir sobre sus propios cuerpos, como se veían, como los mostraban y a su vez como los intervenían. Se crearon obras que siguen siendo vigentes en esta década, las cuales expresaron las preocupaciones personales de las mujeres y abordaron problemáticas universales como decidir sobre los cuerpos, la autonomía, la crítica a el patriarcado, la opresión y la desigualdad de género, las cuales marcaron un antes y un después en la historia del arte.

Dentro del arte contemporáneo, el cuerpo se ha convertido en una herramienta fundamental para el feminismo, como un medio para expresar experiencias personales y sociales, y como un espacio de resistencia frente a las narrativas dominantes. Obras como *Interior Scroll* de Carolee Schneemann, en la que el cuerpo femenino es a la vez un lienzo y un manifiesto (Rivera: 2016), o las fotografías conceptuales de Cindy Sherman, que exploran la construcción de identidades y los estereotipos de género, muestran cómo puede utilizarse el cuerpo político para hablar de la opresión, la identidad y el empoderamiento. Estas prácticas desafían la mirada masculina que dominaban la representación artística, y ofrecen perspectivas críticas disruptivas sobre el rol de las mujeres en la sociedad.

1.5 Arte feminista y activismo en el espacio público

Como ya se dijo, la filosofía occidental ha definido, desde la Antigüedad, al hombre y a la mujer como un binomio de contrarios (Sotoca 2022, 17). Esta afirmación ha permitido que las mujeres sean relegadas y encerradas en sus hogares, sin más opción que trabajar en las tareas domésticas, pariendo, criando, y dedicando su existencia al

servicio del hombre. Esta es una realidad documentada desde hace siglos, incluso en el arte. Como afirman Duby y Perrot, citados por Sotoca:

La división entre la esfera doméstica y la esfera pública incansablemente repetida, terminará por dar la impresión de tener, también ella, un fundamento natural, y hay quienes la confunden con excesiva rapidez con las categorías de lo femenino y lo masculino (Sotoca: 2022, p. 24).

De esa división, surge la necesidad política de las artistas feministas por salir a la calle y crear en el espacio público. Hay que entender de dónde venimos y comprender que la realidad actual está alejada de la realidad histórica, aunque todavía cargue con las problemáticas del pasado. Desde la Antigua Grecia, las mujeres debían de permanecer en su casa, o sea que tenían vedado el acceso a lo público y a lo político. Es irónico y digno de análisis que la cultura donde surgió la democracia, las leyes y la filosofía de Occidente, no reconociera a las mujeres como ciudadanas. Desde entonces se les encierra en la esfera privada, a partir de un conjunto de creencias falsas que las condicionaban desde la entraña y normas arbitrarias que regían su comportamiento y las obligaban a ser “buenas mujeres” —amas de hogar, madres cuidadoras, serviciales, sonrientes, silenciadas, sumisas, sin derecho a quejarse—, al tiempo que las alejaban de la esfera política, a causa del rol de género que le impuso el sistema.

A partir de la Ilustración, la mujer adquirió el derecho a la ciudadanía. Aun así, las pocas que podían trabajar fuera de su hogar —en otras casas, en fábricas textiles, en comercios u hospitales—, conservaban sus “responsabilidades dentro de su propio hogar, lo que las obligaba a realizar jornadas dobles, pues. En este aspecto, sería un error analizar la historia de las mujeres sin atender la diferencia de clases. Si bien es cierto que la mujer se queda siempre en la esfera de lo doméstico, la ideología burguesa genera la figura del “ama de casa”. Este término ha servido para someter tanto a las burguesas como a las proletarias. Así lo escribe Olivia Blanco Corujo, no sin ironía: “se les impedirá a las mujeres que gobiernen el mundo, pero se les concederá —como consuelo— que impere sobre sus criadas” (Sotoca, p. 29).

Influido por la segunda ola del movimiento feminista, el arte integró con fuerza el feminismo como concepto filosófico y político a partir de los años setenta del siglo XX (Giunta 2014). Este movimiento de arte feminista tuvo un auge en los ochenta y ha resistido, con altas y bajas, hasta la actualidad. Tal como lo explica Helena Sotoca, la segunda ola del feminismo estuvo impulsada por las luchas sociales de los años setenta, como la lucha por el derecho al aborto, que se legalizó en Reino Unido en 1968, antes de que siguieran su ejemplo Estados Unidos, Francia, España e Italia. A partir de entonces, las mujeres redoblaron su esfuerzo en busca de la equidad laboral y profesional. Así consiguieron, en 1972, que se decretara la Ley de Igualdad de Derechos Civiles en Estados Unidos. Desde entonces el feminismo se consolidó como un movimiento global y, a partir del pensamiento crítico, se le empezó a nombrar como un posicionamiento de las mujeres contra el patriarcado, por lo cual fue puesto en tela de juicio, tanto en la filosofía como en la política y el arte.

En ese contexto, a partir de que las mujeres ganaron cierta autonomía económica, profesional y reproductiva, buscaron también una mayor visibilidad en los espacios culturales y artísticos, los cuales habían tenido vedados históricamente. Por eso afirma Katy Hessel, en su libro *Historia del arte sin hombres*, que los setenta fueron una década explosiva. En esa década se presentó un cambio significativo para las mujeres, en todos los aspectos, pero más específicamente en el arte. Desde entonces se manifestaron como curadoras, como investigadoras, como artistas visuales, *performncers*, escritoras y críticas. Si bien la entrada de las mujeres al sistema artístico aún era desigual, su participación empezó a crecer, sobre todo porque ellas mismas se organizaron colectivamente y generaron espacios propios donde compartieron sus obras y sus posturas políticas. Espacios de mujeres, hechos por ellas y para ellas, que en muchos casos les permitieron sostenerse económicamente.

Este modelo de mujeres trabajando en colectivo se repitió en diversos contextos geográficos: desde el Comité *Ad Hoc* de Mujeres Artistas, el grupo *A.I.R.*, la galería *Just Above* en Nueva York, hasta *Polvo de Gallina Negra* en México —del cual hablaremos más adelante, entre otros grupos de Londres, Berlín y Buenos Aires. Estos colectivos femeninos usaron su trabajo para desestabilizar los discursos dominantes del arte,

tanto en forma como en contenido. Sin embargo, no todas las mujeres artistas se identificaban explícitamente como feministas, ni su obra necesariamente lo era. Las categorías de "artista mujer" y "feminismo" eran amplias, múltiples, incluso conflictivas. Algunas artistas preferían trabajar desde otros discursos, o evitaban la política por completo. Aun así, en todos los géneros del arte —desde el abstracto hasta el pop art— hubo mujeres que se nombraron feministas y usaron su disciplina como herramienta crítica. Su arte no sólo expresaba lo personal, sino que lo inscribía en un proyecto político disruptivo.

Por eso es fundamental diferenciar entre las artistas que se asumían feministas y aquellas que no lo hacían. Las obras que hacen referencia explícita a temas de género, violencia, cuerpo o sexualidad desde una postura feminista tienen una carga política específica que incomoda a las instituciones, al público, a la crítica. Pero precisamente por eso son tan potentes. Porque lograron sacar el discurso feminista del campo teórico y llevarlo a la experiencia cotidiana, desde lo estético, lo afectivo y lo provocador hasta los espacios públicos y políticos.

2. Enfoque teórico desde el pensamiento crítico.

El cuerpo como territorio: aportes del feminismo decolonial

2.1 El cuerpo de la mujer como territorio en disputa en la época neoliberal

Las mujeres hemos tenido que luchar por cada uno de nuestros derechos, sobre todo en contextos de dominación colonial como en el caso de América Latina. Este territorio fue conquistado por países europeos que, en busca de bienes materiales, impusieron su lengua, su cultura y sus tradiciones, y se propusieron borrar o domesticar lo que consideraban incorrecto: es decir, la otredad, donde se incluye tanto a los pueblos prehispánicos como a las mujeres. Para las feministas *decoloniales* (aquellas que desmantelan las jerarquías de poder, saber y ser impuestas por el colonialismo⁵) el cuerpo es un territorio por el que se lucha en una batalla que aún no hemos vencido. El cuerpo no solo es una entidad biológica, es el primer territorio de resistencia. Aunque, por lógica, el cuerpo pertenece a quien lo habita y su autonomía debería ser intrínseca, el cuerpo de las mujeres se encuentra en constante disputa, en pugna histórica contra el dominio patriarcal que se ha encargado de cosificarlo como una mercancía y que despoja a las mujeres de sus derechos, su individualidad y su libertad.

El cuerpo de las mujeres nunca ha sido de ellas mismas, lo que vivimos en la actualidad es lo más cercano a la autonomía corporal que hemos tenido jamás. En el contexto de México 2026, y según el Instituto Nacional para el Federalismo y Desarrollo Municipal (INAFED, 2019) señala en el Artículo 4º de la Constitución Mexicana que las

⁵ Véase: Segato, R. L. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros. Lonzi, C. (2006). *Escupamos sobre Hegel*. Madrid: Ediciones Cátedra. Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario: Crítica feminista al marxismo*. Madrid: Traficantes de Sueños. Cruz Hernández, D. T. y Bayón Jiménez, M. (Coords.)(2020). *Cuerpos, territorios y feminismos: Copilación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas políticas*. Bajo Tierra Ediciones; Libertad Bajo Palabra; Abya-Yala.

mujeres son iguales a los varones ante la ley, es decir que tienen la posibilidad legal de construir una carrera académica, laboral, votar, decidir casarse o permanecer solteras, tener propiedades, como cualquier hombre en el país, incluso en algunos Estados⁶ pueden tomar la decisión de interrumpir su embarazo, un derecho corporal específico de las mujeres y personas gestantes por el cual las colectivos feministas han luchado por conseguir por décadas. Sin embargo, estos derechos y posibilidades son la realidad tangible para algunas, no de para todas. Asimismo, para aquellas que sí las tienen al alcance, siguen estando atravesadas las violencias patriarcales.

El patriarcado, al igual que el capitalismo neoliberal, considera a las mujeres como un producto. Desde su perspectiva la mujer es una mercancía, cosificada para que el hombre la puede poseer, ordenar, comerciar y destruir. Contra todos los derechos humanos básicos, esta práctica se sigue reproduciendo. Aunque las mujeres, ante la ley, son iguales a los hombres, no todas las mujeres, en la práctica, gozan de esta igualdad que promete el sistema.

Las mujeres son una pieza fundamental para sostener el capitalismo. Sin su contribución reproductiva, los cuidados que realizan a las infancias, los adultos mayores y el trabajo doméstico, no se sostendría. Cabe recalcar que estas ocupaciones han sido históricamente realizadas por las mujeres, las cuales antes no tenían la opción de trabajar fuera del hogar, es decir, eran trabajos forzados, que no tenían remuneración salarial. Tanto por su capacidad reproductiva como por su fuerza de trabajo doméstico, las mujeres fueron relegadas evitando que ejercieran como los hombres su creatividad, su inteligencia, manteniéndolas ocupadas, evitaron que se emanciparan.

Estas violencias comienzan desde la infancia, desde que una bebé con sexualidad femenina nace, su entorno político está atravesado por las desigualdades de género, y estereotipos. Estructuralmente se establecen roles y se les educa para

⁶ Según El Consejo Nacional de Población (CONAPO, 2024), dieciocho entidades de México (Ciudad de México, Oaxaca, Hidalgo, Veracruz, Baja California, Colima, Sinaloa, Guerrero, Baja California Sur, Quintana Roo, Coahuila, Aguascalientes, Jalisco, Puebla, Michoacán, Zacatecas, Estado de México y Chiapas) han reconocido la interrupción legal del embarazo entre 12 y 13 semanas de gestación; además en tres entidades (Nayarit, Yucatán y Morelos) se está en espera de que se elimine el delito del aborto en su código penal.

perpetuarlos, se les enseñan labores del hogar desde pequeñas, y se les priva de conocer y aspirar otra cosa que no sea el cuidado del hogar y los otros, y para muchas niñas el matrimonio esta será su único camino debida posible.

Como indica el artículo *Hasta la última niña, Libres para vivir, libres para aprender, libres de peligro* (2016), globalmente cada siete segundos una niña menor de 15 años contrae matrimonio. De las mujeres que habitan el mundo hasta esta fecha 700 millones se han casado antes de los 18 años.

En México, el matrimonio infantil se ejercía debido a un vacío legal que se resolvió hasta 2019 (CONAPO, 2020), cuando esa práctica se volvió ilegal. Antes de estas leyes era común que las niñas se casaran con hombres mayores con la única condición de que tuvieran la autorización de sus padres, o bien, vivían de forma extramarital con ellos siendo forzadas a tener hijos, por conveniencia política o económica. Esta ha sido la realidad de las mujeres por generaciones y de muchas niñas aún, incluso hoy, y ha sido normalizada (sobre todo en contextos rurales donde, aunque la ley lo prohíba, se sigue practicando).

En el país, más de 1,000 niñas y adolescentes dan a luz cada día. La alta tasa de embarazo adolescente coloca a México en primer lugar en ocurrencia de embarazos en mujeres de 15 a 19 años dentro de los países de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE), que en 2019 registraron una tasa promedio de 13.7 nacimientos por cada 1 000 mujeres de 15 a 19 años (INEGI, 2021) (Consejo Nacional de Población [CONAPO], 2020). Para conseguirlo se ejercía la violencia sobre esas niñas, se hacía provecho de su vulnerabilidad económica cuando estas provenían de un contexto socioeconómico de desventaja, física cuando se ejercía la fuerza para secuestrarlas, y emocional cuando es manipulada su percepción del amor o de la violencia.

Bajo la falacia del consentimiento,⁷ las niñas y las mujeres son abusadas por hombres mayores, que les niegan sus derechos básicos como su infancia, su educación, su autonomía, su derecho a decidir sobre sus vidas y sus cuerpos. Las obligan a realizar trabajos sin remuneración, a sufrir violencia, violaciones, embarazos forzados de alto riesgo, agresiones físicas por parte de hombres adultos que se adueñan de ellas. Esto no es un hecho para ser tomado a la ligera, pues se trata de una explotación humana histórica, que pone en desventaja a gran parte del sector poblacional, las niñas son usadas como esclavas domésticas y sexuales, trabajadoras domésticas, desprotegidas y completamente a la merced de los hombres.

Antes de la lucha feminista, se enseñaba que el matrimonio era la mayor aspiración de las mujeres, por generaciones se perpetuó la idea de que sin un hombre en sus vidas no estaban completas, y el sistema se encargó de que esta fuera una realidad, negándole a las mujeres la posibilidad de emanciparse, cultural, social y económicamente, ellas no podían ganarse su propio salario, por lo tanto tendían que depender de un hombre, ya sea su padre cuando eran niñas, de un esposo cuando fueran adultas. Haciendo que su única opción de una vida digna sería aquella a la que su marido les pudiera permitir.

A lo largo de la historia, el sistema patriarcal ha operado mediante una infantilización sistemática de las mujeres⁸. Se nos mantiene bajo figuras legales y sociales de tutela, se asume que carecemos de criterio propio y capacidad de decisión, y se nos impone, por tanto, la voluntad de un hombre —sea padre o esposo— como si se tratara de menores de edad. Un esquema perverso y con doble filo: por un lado, nos considera incapaces para ejercer nuestra autonomía y nuestros derechos, por el otro,

⁷ Falacia del consentimiento es un término utilizado sobre todo por el feminismo abolicionista para hacer crítica a que un “sí” es suficiente para validar un acto, como lo es el intercambio sexual, sin tener en cuenta el contexto de desigualdad que el aceptar o el “sí”. Pues este puede estar atravesado por asimetrías de poder como lo son la edad, el dinero, el estatus profesional o una estructura patriarcal.

⁸ Cf. Pateman, Carole (1988). Pateman analiza cómo el derecho civil moderno se fundó sobre la premisa de que las mujeres carecen de una “capacidad natural” del autogobierno. Bajo una construcción jurídica las asimila como una figura menor o “incapaz” de sí mismas, otorgándoles su tutela a un varón, para anular su agencia política, económica, su toma de decisiones personales o de familia.

se nos responsabiliza (con obligaciones de adulta, pero sin derechos laborales) del cuidado, de la crianza y del trabajo doméstico. Bajo esta lógica, el sistema nos exige madurez para servir, pero nos impone la niñez para decidir.

Esta cosificación alcanza uno de sus puntos más críticos en la práctica de los vientres subrogados, o vientres de alquiler. Silvia Federici (2018), en su libro *El patriarcado del salario: Crítica feminista al marxismo*, hace una fuerte crítica a esta práctica, evidenciando como el capitalismo ha capturado el cuerpo femenino para utilizarlo como una maquinaria de reproducción de “mercancía humana”, la cual será utilizada para propósitos específicos para la acumulación de bienes. Al comercializar el útero, el sistema no solo despoja a la mujer de su soberanía corporal, sino que asegura la producción constante de nuevas manos de obra para el mercado. Es una forma de violencia que reduce la vida a un proceso industrial, sosteniendo el engranaje capitalista a costa de la explotación de las funciones biológicas de las mujeres más vulnerables.

La subrogación de los vientres es una forma más de extractivismo colonial hacia los cuerpos más vulnerables. Segato lo nombra *dueñidad*, en *La guerra contra las mujeres* (2016), el cuál es fundamental para entender la subrogación en la región. Argumenta que el capital está en constante búsqueda de nuevos territorios para su explotación, y el útero de las mujeres precarizadas en América Latina es aquel a conquistar para el beneficio del mercado global.

Dentro de esto podemos aplicar la falacia del consentimiento, pues en los países latinoamericanos hay un vacío legal del cual se han aprovechado poblaciones de países con mayores privilegios económicos como lo son los europeos, lo cual produce un turismo reproductivo. En países europeos, como Francia y España, hay leyes que prohíben esta práctica reproductiva, pero sus ciudadanos buscan gestantes en países como México o Colombia, por sus bajos costos y su falta de regulación.

Defender los territorios es un tema recurrente en América Latina, donde se ha luchado porque no se despoje a los pueblos de sus tierras, ni a los animales de sus regiones naturales. La defensa de los recursos culturales o sociales es necesaria para evitar la gentrificación o la explotación de los recursos ecológicos, cuando las empresas deciden extraer y apropiarse de los recursos naturales. En ambos casos, el beneficio

capitalista se impone a partir de la violencia estructurada por un sistema neoliberal. Las víctimas de estas violencias son saqueadas a partir de un despojo justificado por la legalidad, por ejemplo, cuando la ley justifica que el Estado o la iniciativa privada compre propiedades y tierras para aprovechar sus recursos. Para agravar la situación, por debajo de esa misma ley, el crimen organizado y sus alianzas usan la violencia para desplazar poblaciones y explotar su espacio y sus recursos, tal como lo demuestra Rita Segato (2016).

En resumen, la acumulación originaria nunca terminó. Las potencias coloniales se enriquecieron con el despojo de los recursos naturales, así como de las formas alternativas de producción y consumo de los pueblos colonizados (Cruz Hernández, p.47). Poblaciones enteras fueron afectadas: niños, adultos mayores, hombres y mujeres. Sin embargo, existen otras formas por las cuales las mujeres y sus cuerpos fueron violentados. La violencia estructural en la que estamos inmersas aumentó debido a la política de los Estados, estrechamente ligada a los planes neoliberales que repercuten principalmente en los territorios indígenas (Cruz Hernández, 2020, p.47). El despojo de los recursos, en el sentido del feminismo, se puede relacionar con el de la tierra, cuando el recurso es el trabajo forzado del cuerpo de las mujeres, así como de su capacidad reproductiva.

Es por lo anteriormente planteado que conceptualizamos el cuerpo de las mujeres como “territorio político” porque la tierra, tanto como las mujeres, han sido explotadas por los hombres. El extractivismo, el capital, la acumulación de bienes y recursos ajenos, la conquista de cuerpos y territorios usando la violencia, así como el desarrollo de legalidades y vacíos a su conveniencia ha sido una herramienta clave para el patriarcado y ha conseguido su fortalecimiento. Lo mismo ocurre con la subrogación, que Rita Segato como se refiere más arriba, define como un ejercicio de *dueñidad*⁹ sobre el cuerpo de la mujer. Cuando el cuerpo se vuelve propiedad de un cliente o de una agencia, como si se tratara de una parcela, se vuelve un territorio que

⁹ Rita Segato utiliza el término *dueñidad*, en su libro *Guerra en contra de las mujeres* (2016), para referirse a como los mecanismos de poder del patriarcado como las élites asumen la propiedad sobre la vida, pues el capital no solo quiere lo que el cuerpo produce, quiere el cuerpo mismo como propiedad transitoria.

se renta, se compra, se explota y se controla. Este extractivismo reproductivo del cuerpo de la mujer no es algo nuevo: es la evolución de una lógica colonial donde el cuerpo del otro (en este caso las mujeres de la periferia y el Sur Global) son un recurso natural disponible para el consumo del Norte principalmente sin embargo, es un escenario que se repite también en el sur.

Al igual que el extractivismo minero despoja a las comunidades de su tierra — un panorama recurrente en la periferia universal, como en México— la industria reproductiva y sexual despoja a las mujeres de su soberanía corporal, convirtiendo su potencia de vida en un capital explotable. Segato sostiene, en *La guerra contra las mujeres*, que el cuerpo de las mujeres es la *primera colonia* en la historia de la humanidad: el sistema colonial y extractivista posterior —la conquista de tierras, el saqueo del oro y del petróleo—, es una copia de la estructura de dominación que el patriarcado ensayó primero con las mujeres.

Cuando las mujeres son obligadas a hacer el trabajo del hogar, y no tienen remuneración monetaria, cuando se les prohíbe la interrupción de su embarazo, se compra su cuerpo para su uso reproductivo o sexual, se asimila al uso y explotación de los recursos de la naturaleza en beneficio de la clase dominante, es decir los hombres, la élite capital, y este trabajo es lo que sostiene al sistema patriarcal.

Las nuevas formas del poder, como el Estado y el crimen organizado, utilizan pedagogías de la crueldad¹⁰ para dominar a los diversos sectores poblacionales. Una de esas pedagogías es la violencia instrumental, que ejerce sobre los recursos humanos para obtener un beneficio —como el dinero o el placer—, y la violencia expresiva, que ejerce a través de mensajes dirigidos a la sociedad para inducir el miedo hacia el poder.

Si se analizan estos procesos desde de lo micro (el cuerpo individual) para acceder a lo macro (la economía global), puede utilizarse el concepto de Sistemas-Mundo —desarrollado por Fernand Braudel e Immanuel Wallerstein— junto con el

¹⁰ Rita Segato, las nombra así en su libro *Contra-Pedagogías de la Crueldad* (2018) más que actos de violencia, son un proyecto "educativo" del sistema para enseñar a mirar el sufrimiento sin sentir nada. Es el paso previo y necesario para que el extractivismo político y la conversión del cuerpo en mercancía puedan operar sin resistencia moral.

concepto de Cuerpo-Territorio que desarrollaron algunas feministas como Rita Segato. Ambos conceptos abordan lo decolonial y buscan explicar de qué modo la acumulación de los bienes y recursos provoca la centralización y la desigualdad geográfica impuesta por Occidente (Europa y Norte América) en su dominación colonial. El capitalismo global se organiza en jerarquías donde el centro (refiriéndose a los países con economías más dominantes) consume lo que la periferia produce, es decir los países más empobrecidos. Basado en esta propuesta teórica, la explotación reproductiva y el trabajo no remunerado de las mujeres en el hogar no es más que la fase contemporánea de un extractivismo histórico: si en el siglo XVI el territorio colonizado proveía minerales, en el siglo XXI el cuerpo territorio de la mujer provee la vida misma.

Continuando con Segato (2016), este proceso convierte al útero en una frontera de acumulación de capital, donde la *dueñidad* del centro global se ejerce sobre la soberanía biológica de la periferia individual. Las mujeres de la periferia geográfica se han visto perseguidas por la precariedad, la desigualdad sistemática y muchas han sido llevadas a vender su cuerpo para el placer masculino o por su capacidad reproductiva. Las mujeres ceden a esta violencia porque las opciones de un trabajo dignas son imposibles para ellas. En *Contra-Pedagogías de la crueldad*, Segato hace notar que las mujeres precarizadas ejercen la prostitución como negocio informal para sustentarse económicamente, sea como opción desesperada, o bajo la influencia de sus parejas, jóvenes proxenetas que, en la misma situación, optan por unirse al crimen organizado.

Ambos conceptos abordan lo decolonial y buscan explicar cómo la acumulación de los bienes y recursos tiene un factor de centralización y desigualdad geográfica de dominación por parte de occidente (Europa y Norte América). Fernand Braudel y Wallerstein proponen que el capitalismo global se organiza en jerarquías donde el centro consume lo que la periferia produce. Basado en esta propuesta teórica, la explotación reproductiva y el trabajo no remunerado de las mujeres en el hogar no es más que la fase contemporánea de un extractivismo histórico: si en el siglo XVI el territorio colonizado proveía minerales, en el siglo XXI el cuerpo territorio de la mujer provee la vida misma. Continuando con Segato (2016), este proceso convierte al útero

en una frontera de acumulación de capital, donde la *dueñidad* del centro global se ejerce sobre la soberanía biológica de la periferia individual.

La violencia ejercida por las elites dominantes y los mecanismos de opresión patriarcales del capitalismo son ejercidos por lo que Segato nombra el *Mandato de la masculinidad*. Los hombres se asignan jerarquías, se posicionan arriba o abajo del otro, y buscan la aprobación del que se encuentra más arriba, a través de la dominación de las mujeres. Es decir, el hombre busca el título de ser hombre titulándose como tal por otro hombre que jerárquicamente es superior a él en poder, ejerciendo la violencia a quienes considera inferiores, como las mujeres. Le dice mandato porque es una cadena de obediencia, uno manda al otro a seguir las órdenes.

Generalmente los hombres ejercen su mandato de la masculinidad en los cuerpos de las mujeres, quieren reafirmar el poder sobre ellas con violencia, como la dominación sexual, cuando las violan, las agreden, o son asesinadas. Esta violencia fue normalizada a lo largo de las pedagogías de la crueldad, enseñando nuevas generaciones que esos son los mecanismos de poder y a las mujeres pertenecer a estos bajo el terrorismo estructural de dominación violenta tanto en las esferas individuales como en las colectivas.

El mandato de la masculinidad está conectado con el extractivismo político del cuerpo de la mujer y las pedagogías de la violencia. Es decir, los hombres para titularse bajo la masculinidad como hombres ante su superiores, ejercen la violencia contra las mujeres, despersonalizando su cuerpo, entendiéndolo como un objeto y no un sujeto. Como hace el capitalismo con los territorios, la tierra y los recursos naturales, cuando piensa en la extracción de estos ejerciendo la violencia sin importarle el daño colateral, sino su propio beneficio: la acumulación de recursos por despojo.

Es así como la existencia de las mujeres se ha traducido por el patriarcado como una mercancía mediante la crueldad, desensibilizando el uso de su cuerpo. Se desmiembra el cuerpo en partes comerciables (ovarios, útero, gestación, órganos), rompiendo la integridad del cuerpo territorio. Para que un mercado funcione, como el de vientres subrogados funcione, la sociedad tiene que dejar de ver un vínculo humano y empezar a verle como una función mecánica.

Esta dinámica ha funcionado ya con los recursos naturales, cuando la extracción de estos nos otorgó una facilidad y estatus de vida que no se podría sostener sin la explotación de estos, así la sociedad lo normalizó, ignorando lo dañino que este es para las clases más vulnerables, el ecosistema y el sistema mundo lo designó como indispensable.

La pedagogía de la crueldad, tal como la define Segato, ha funcionado porque opera como una anestesia social que permite la transición de un cuerpo sujeto como mercancía. En este esquema de extractivismo político, el cuerpo de las mujeres en América Latina es tratado bajo a lógica de sistema-mundo que desde Braudel se entiende como una periferia proveedora de la vida para un centro consumidor. Convirtiéndolo bajo la cosificación en una zona de sacrificio, donde la autonomía es suspendida en favor de una rentabilidad biológica, término consolidado como dueñalidad contemporánea: el derecho de propiedad sobre la existencia ajena.

Se ha dicho que las mujeres son libres en el sistema neoliberal, y aunque comparando el sistema actual a la historia que nos precede han existido muchos avances, el extractivismo político es una nueva forma de esclavitud sistemática de la cual las principales víctimas son mujeres. No hay libertad en el capitalismo porque la elite y la masculinidad jerárquica permanecen vigentes.

En cada cuerpo hay contenido político, está el sexo, los rasgos físicos de la antecendencia, la raza, elementos con los que se nace y contiene las consecuencias que la sociedad dictamina a cada uno bajo sus criterios como la cultura o el género, dependiendo de la persona que habita el cuerpo, o elementos que lo habitan individualmente como la vestimenta que también es una representación de la cultura e identidad.

El cuerpo es el vehículo por la vida, aquel que acompaña y nos da hospedaje en el tiempo finito, nos da pertenencia en el mundo, nos conduce, pero también nos da identidad, individual y colectiva. Ante la sociedad el cuerpo no es neutro. Se ve definido por su aspecto, como su contexto personal, este contiene elementos que los definen, por eso está cargado de contenido político.

Las diferencias entre los cuerpos son infinitas, así como las historias que los habitan. Aun así, se puede crear una red que haga que estos cuerpos se conecten en colectivo, desde la similitud, la diferencia y las vivencias en común. Es importante identificar las diferencias, porque aun así somos animales, definidos como humanos por nuestra cultura y, políticamente por nuestra búsqueda de una vida plena en sociedad a través de las luchas sociales.

Es importante identificar las diferencias, pues son importantes, sin soltar la colectividad o la sensibilidad ante ellas. Pues, aunque el cuerpo este lleno de estas, seguimos siendo animales definidos como humanos, por la cultura como sociedad, y en las luchas sociales como en los feminismos políticamente por la búsqueda de la vida plena en sociedad, donde el cuerpo, territorio y pensamiento de las mujeres sea respetado como humano.

El pensamiento decolonial invita a una reinterpretación del poder, de cuestionar la idealización de los países centrales que conquistaron territorios mediante la violencia del despojo, como sucedió en América. Buscando la emancipación de lo que la hegemonía considera los otros, el feminismo desde el pensamiento decolonial, en la lectura de la tesis *Colonialidad y cuerpo: Las relaciones entre poder, arte y pensamiento decolonial de Aldones Nino Santo da Silva* (2023) y haciendo relación con Segato (2016) se apunta al extractivismo político por el cual las mujeres han sido oprimidas. Invita a la reflexión sobre entrelazamientos epistemológicos, en la formulación de prácticas culturales, como artísticas que cuestionen los legados coloniales europeos (Santos da Silva, 2023, p.42).

El activismo también se puede ejercer en la cultura, en las artes y en la forma de pensamiento, pues para que haya un cambio real es importante el desarrollo y concepción de las ideas de libertad en la población, dentro de la academia como fuera de esta. Ejercer ideas políticas en el arte nace de una idea de romper con la centralización del arte para la élite, dejar la representación del poder en la creación artística para tomar temas de relevancia social, para la liberación de las personas, como el feminismo de las mujeres. La cultura como la historia ha sido escrita, manejada, ejecutada por los dueños del sistema, el patriarcado. El mandato masculino

del poder, la victoria, la opresión, el despojo y la violencia, naturalizado a la educación que desarrollaron para el fortalecimiento del sistema desde la raíz del pensamiento.

La opción decolonial es un proyecto de desprendimiento epistémico para el ámbito de lo social, aunque también se vuelca hacia el ámbito académico, éste es visto como parte del mundo social, diluyéndose así la idea de centro de acción y elaboración (Mignolo, 2010, p.42)

Frente a esta desposesión sistemática y la criminalización de quienes defienden su derecho a existir, surge la necesidad de reclamar el cuerpo no solo desde lo legal, sino desde lo simbólico, artístico, espiritual y sensible. Es aquí donde es de suma importancia tomar la obra y vida de Ana Mendieta, pues es un referente importante donde producir es un acto de resistencia vital. A través de sus intervenciones, como en su serie *Silueta*, Mendieta funde el cuerpo femenino con la tierra, las rocas y el agua, realizando una operación de restitución: si el patriarcado busca separar a la mujer de su propia soberanía para convertirla en mercancía, Mendieta devuelve esa soberanía al reintegrar el cuerpo con su raíz primordial.

El utópico colapso del universalismo europeo apunta al florecimiento de otra época, que ya no utiliza marcos teóricos para proponer caminos únicos de acción y comprensión del mundo (Santos da Silva, 2023, p.42). Propuestas artísticas más enriquecedoras en forma, contenido intelectual y político, en el cual la población periférica pueda encontrar rasgos de su identidad, crear colectividad a partir de estas representaciones contrahegemónicas.

Santos Da Silva (2023) sostiene que cuestionando legados coloniales a partir de la formulación de nuevas prácticas culturales decoloniales se invita a la reflexión sobre entrelazamientos epistemológicos. El arte decolonial no es solo estética, es una respuesta política contra a la violencia que despoja las mujeres como a niñas de su autonomía, ser sujetas de sus decisiones y cuerpos.

La propuesta intelectual y filosófica que propone el decolonialismo invita no solo a que reinterpretemos la historia y los conceptos académicos, sino también las prácticas creativas como las artes, Santos Da Silva propone a partir de Walter Mignolo

y Adolfo Albán Achinte una nueva perspectiva de la belleza y la estética, que se ha centrado en la contemplación desinteresada y en un canon de belleza que excluyó de las prácticas artísticas otras sensibilidades así como las preocupaciones e intereses de diferentes sectores de la población.

Conceptos como la perfección, la técnica, los materiales o la hegemonía dejan de ser factores determinantes para la validez creativa, es por eso que el arte contemporáneo ha sido un terreno fértil para la creación desde esta perspectiva del feminismo decolonial. Estas ideas que definieron el arte en la historia tienen un origen europeo y sus ideas, estaban intencionalmente pensadas para compartir un mensaje de dominación de las altas clases. Como un engranaje más en las pedagogías de la crueldad, enseñando, replicando esquemas de dominación, idealizando y ejecutando la superioridad de ciertos grupos oprimiendo a otros desde las ideas. El arte era manejado, encargado y también creado por los grupos con mayor poder, economía y medios, realizaba los retratos del patriarcado, la evidencia del dominio de hombres que despojaban, los dueños de las tierras y las mujeres que los acompañaban. Una de estas enseñanzas fue enaltecer las guerras, la acumulación de bienes, los estereotipos de belleza, de género, de raza, los cuales aún se replican en el arte.

La multidisciplina que ofrece el campo del arte contemporáneo, el uso de medios alternativos más accesibles económicamente, el uso de técnicas no coloniales considerados con anterioridad artes bajas como los textiles, o incluso solamente el cuerpo junto con la libertad creativa que han permitido las luchas sociales como el feminismo han ofrecido a las artistas latinoamericanas un amplio campo para la creación, un terreno fértil que explorar, aprendiendo desde la contrahegemonía, reinterpretando la historia, la academia, luchando contra las pedagogías de la crueldad.

Es importante reconocer a las mujeres artistas que nombran desde su trabajo el contenido político que las atraviesa, pues es una forma de resistencia simbólica pero también activista de su cuerpo territorio. Son creadoras intelectuales, multidisciplinarias que al crear no sólo se retan a sí mismas, sino también al sistema que las ha oprimido históricamente como creadoras y como sujetas dignas de ser escuchadas.

Es aquí donde la obra de Ana Mendieta se vuelve un acto de resistencia vital.

A través de sus intervenciones, como en su serie *Silueta*, Mendieta funde el cuerpo femenino con la tierra, las rocas y el agua, realizando una operación de restitución: si el patriarcado busca separar a la mujer de su propia soberanía para convertirla en mercancía, Mendieta devuelve esa soberanía al reintegrar el cuerpo con su raíz primordial. Al marcar la tierra con su propia forma, Mendieta nos recuerda que, a pesar de los intentos del sistema por colonizar nuestra existencia, el cuerpo sigue siendo ese primer territorio de resistencia. Es en ese espacio, donde la carne se encuentra con el territorio, que la lucha por la individualidad y la libertad vuelve a echar raíces, recordándonos que nuestra soberanía es intrínseca y, por lo tanto, innegociable.

2.2 *Siluetas* de Ana Mendieta: el cuerpo autorreferente de las mujeres en el entorno privado

La noción del cuerpo como territorio deja de ser una abstracción teórica para cobrar una dimensión material y simbólica en la obra artística de Ana Mendieta (La Habana 1948- Nueva York 1985), quien asume su propia corporalidad como el primer espacio de lucha, disputa y defensa, usándolo como herramienta artística pero también simbólica. Para la artista, el cuerpo no es un objeto neutro ni una "prisión del alma" como lo asumen algunos filósofos, sino como un vehículo cargado de historia y contenido político que busca resarcir el despojo territorial provocado por el exilio y la "orfandad política" que marcó su biografía.

En su serie *Siluetas* (1975-1982), este planteamiento se traduce en un ritual de transmutación. Al fundir su anatomía con la tierra, el fuego y el agua, Mendieta genera una huella que transforma el paisaje en un espacio sagrado y colectivo. Esta marca no es solo un residuo físico, sino una declaración de soberanía femenina y una protesta ante el exilio en el territorio político. De este modo, el cuerpo se convierte en el dispositivo que restablece los vínculos con el universo, ofreciendo una "escritura" en el paisaje que desafía las normas de género y reclama un sentido de pertenencia más allá de las fronteras nacionales.

El cuerpo contiene historia, al igual que el arte. El cuerpo de Ana Mendieta está inmerso en ambos. Al nombrar su trayectoria es imposible separar la obra de la vida: con base en su historia personal, ella misma se transformó en un referente artístico lleno de contenido político. Sus piezas se alimentan de la experiencia, lo autorreferencial entra en contacto con la naturaleza y con lo cotidiano. Parten de lo más íntimo y privado para expandirse a lo colectivo, a lo público, eliminando así la barrera entre el “espectáculo” del arte y la vida del artista.

Ana Mendieta fue una artista multidisciplinaria nacida el 18 de noviembre de 1948 en La Habana, Cuba. Desde su infancia enfrentó conflictos colectivos y políticos que la afectaron en lo más íntimo. Como parte de la *Operación Peter Pan*,¹¹ fue obligada a refugiarse en Estados Unidos, junto con su hermana mayor, a partir de sus 12 años. A causa del conflicto político que su familia —específicamente, su padre— tenía con Fidel Castro, su madre decidió enviarlas fuera del país con el fin de protegerlas y con la esperanza de reencontrarse con ellas después. Seguramente ignoraba que esta operación, en apariencia inocente, se convertiría en un evento trágico. Al poco tiempo de que inició, Estados Unidos decidió cerrar sus fronteras y suspender todo contacto con Cuba, lo cual provocó que miles de infantes nunca volvieran a ver a su familia: sólo algunos pocos lo consiguieron, años después, gracias a la intervención legal de otros países.

En realidad, la Operación Peter Pan, organizada por la iglesia católica, no era oficial ni tenía validez legal. Los infantes refugiados quedaron completamente a la deriva, por más que la iglesia los enviara a casas de familias católicas, creyendo que el problema se solucionaría en poco tiempo. Sin embargo, con el paso de los años, estas infancias terminaron en los orfanatos donde pasaron gran parte de su vida. Tanto Ana como su hermana mayor vivieron en una orfandad política: no sólo estaban separadas de su madre y su familia, sino de todo lo que conocían: su cultura, su idioma,

¹¹ La *Operación Peter Pan* fue una maniobra organizada por el gobierno estadounidense, la iglesia católica y los exiliados de Cuba para enviar 14,000 niños cubanos a Estados Unidos con el propósito de protegerlos, durante unos meses, antes de que se reunieran con sus padres. Sin embargo, cuando Estados Unidos cerró sus puertas a Cuba, debido a su giro hacia comunismo, la mayoría de los niños jamás pudieron reencontrar a sus padres, fueron acogidos y adoptados por familias estadounidenses.

su identidad, su tierra. Pasaron de orfanato en orfanato, donde siempre fueron discriminadas. Fue a causa de este racismo, Ana que decidió autonombrarse como una “artista no blanca”.

En 1965, cuando las hermanas Mendieta terminaron el bachillerato, fueron recibidas por una familia estadounidense en Iowa. Un año después, su madre y su hermano salieron de Cuba, en uno de los llamados “vuelos de libertad” y se establecieron en Cedar Rapids Iowa, un pueblo cerca de donde vivían ellas. La carencia de tierra, el arrebato político y el racismo fueron elementos muy importantes para su obra artística. También lo fue la identidad que le fue arrebatada, la de su natal Cuba, junto con la cultura precolombina y la brujería. Su contexto personal la hizo emprender una búsqueda de identidad propia, que incorporara su *ser migrante* y a su *ser mujer*, a partir de su *ser artista*. Así descubrió que todas sus identidades estaban contenidas en su cuerpo.

Ser mujer racionalizada, migrante y artista a la vez, era una declaración lo bastante fuerte como para incomodar a la academia en su época. Sin embargo, para Ana Mendieta eso no bastaba. Al graduarse como pintora en la Universidad de Iowa, Mendieta siguió sus impulsos desafiantes y se inscribió en una de las especialidades de estudio más arriesgadas de su época: los “*Intermedia Studies*”, y le dio un enfoque feminista, buscaba experimentar nuevos materiales y medios que fueran más representativos para sus piezas, y a ella misma, como lo que quería comunicar en su arte.

Ya desde entonces, la pintura le parecía un medio demasiado limitado para expresar sus ideas, y se propuso explorar otros lenguajes, Mendieta comienza su producción artística multidisciplinar. Incorporó el material audiovisual, con una cámara Súper 8 para realizar películas pequeñas en privado de ella, realizando acciones performativas utilizando elementos de la naturaleza, de la calle y del cuerpo. De las cuales extrajo fotografías, y realizó diferentes piezas, las fotografías no eran la pieza, sino lo que sucedió en el proceso de obtenerlas, en la acción efímera y lo que se exponía era solo la evidencia.

Ella estaba de forma simbólica en su creación, involucrándose en su arte completamente, tanto de forma estética y como política. Ella sentía una la necesidad de reclamar su territorio corporal, pues al ser migrante era rechazada por las fronteras, su cuerpo era más cercano a su pertenencia que tenía y lo primero que tenía por qué luchar.

Aquel que teorizó también como un lugar de encuentro entre dos polos —lo psíquico y lo fisiológico— unidos por la obligación de existir y de inscribirse en ese *ser-del-mundo* al que alude el filósofo francés Merleau-Ponty (1985),

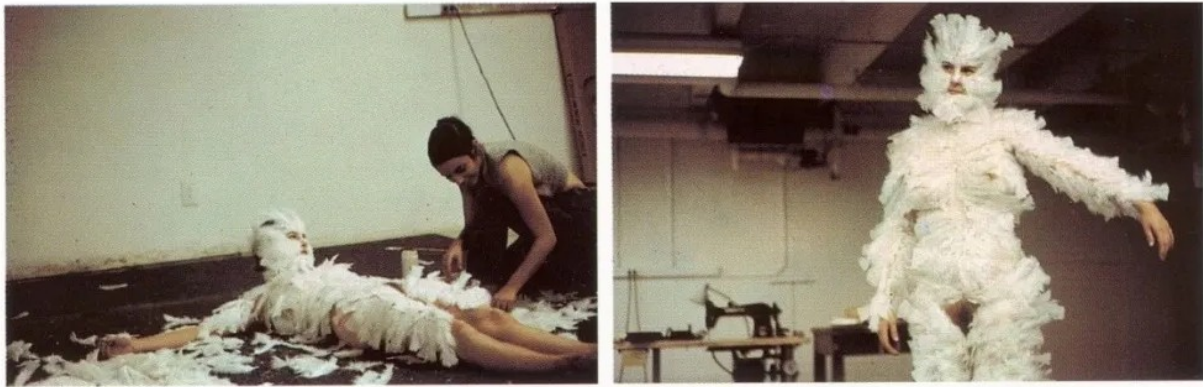
Incrustarse a ella misma en la naturaleza y utilizar elementos encontrados en ella convirtió a Mendieta en una de las pioneras en el uso del cuerpo como medio desafiante en la práctica del *performance* y del *Body-art*.

El pensamiento decolonial invita a la reflexión sobre entrelazamientos epistemológicos, en la formulación de prácticas culturales, como artísticas que cuestionen los legados coloniales europeos (Santos Da Silva, 2023, p.41) . Un ejercicio que Mendieta al reconfigurar los medios con los que realiza sus acciones, registros y obras de arte. Ella buscaba la pertenencia de cuerpos rechazados en el arte, como el suyo de mujer y migrante.

Con el fin de evitar la emboscada excluyente y jerarquizadora (sujeto/objeto, hombre/mujer, verdadero/falso, ciencia/religión, real/imaginario). De acuerdo con Gloria Lapeña Gallego, los estudios feministas iniciados en la década de los ochenta se corresponden con las corrientes postestructuralistas. Por ello, las propuestas deconstructivas advierten contra el peligro del binarismo falocéntrico, lo que obliga a rechazar todo intento de definición de la mujer y a deconstruir las estructuras mentales ficticias. (Lapeña: 2011, p.111).

A partir de esas premisas, Mendieta realiza su pieza "*Feathers on a Woman*" o "*Bird transformation*" (1972), una de sus obras más emblemáticas, con la cual abriría la puerta a nuevas propuestas. En esta pieza, Ana cubre el cuerpo de una modelo con plumas blancas. Luego de emplumar el rostro, la artista recubre el cuerpo de la mujer, dejando expuestas solamente las partes sexuales (la vulva y los senos), ojos y boca. Durante la acción, que es registrada mediante la fotografía, el cuerpo de la modelo

cambia de postura. Primero se recuesta con los brazos extendidos, luego se acurruca en el suelo, junta sus manos haciendo oración o se pone de pie, mientras va cambiando la luz del cuarto. Todo se transforma, todo está en movimiento.



Ana Mendieta, "Feathers on a Woman" o "Bird Transformation" (1972). Registro fotográfico.

En la obra de Mendieta todo está empapado de simbolismo, cada elemento está pensado para su conceptualización, haciendo un ejercicio estético, pero también político. En "*Bird transformation*" (1972), una lectura sencilla vería en la obra una simple transformación de la figura humana: la metamorfosis de una mujer en pájaro. Sin embargo, detrás de esta mutación, se advierte el deseo de expresar —o proclamar— la autonomía del cuerpo femenino respecto al deseo masculino. El cuerpo desnudo de la mujer, al ser emplumado, se despoja de cualquier incitación hegemónica a la sexualidad. Para Mendieta, la sexualidad no se puede separar de la naturaleza, es por eso que el sexo del cuerpo permanece expuesto a pesar del cambio durante la acción. Por otra parte, esta pieza tiene una relevancia adicional porque incluye uno de los primeros registros conocidos del arte corporal: un arte que utiliza materiales tomados directamente de la naturaleza —en este caso, las plumas y el barro—, para ser transformados después mediante una acción que posee finalidad artística.

Ana Mendieta hizo del arte corporal una marca identitaria de su obra artística, ya que le reveló una nueva forma de encontrarse con lo sagrado a partir de la feminidad. Un capítulo de *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell (1959), titulado "Encuentro con la diosa", permite entender cómo Mendieta dirigió su proceso artístico, su búsqueda

individual de lo divino, lo sagrado, lo bello y lo femenino, a través de su propio contenido político corporal, como lo era su cosmovisión cubana, migrante, santera y afrodescendiente, fuera de la hegemonía patriarcal, occidental, cristiana y blanca.

El “Encuentro con la diosa” se describe una fase del viaje del héroe en la que el protagonista encuentra a una figura femenina arquetípica que representa la totalidad, la plenitud, la fuente del poder y el conocimiento. Esta figura arquetípica tiene un impacto profundo en la psique del héroe y marca un punto crucial en su transformación. Esto lo podemos relacionar con la búsqueda intelectual de Mendieta, quién primero se cultivó como una artista bajo el canon de la academia occidental del arte en la universidad, pero tenía un deseo especial por un arte que la representara mejor

La “diosa” se puede interpretar como un aspecto romántico —es normal que el héroe se sienta atraído ante tal divinidad—, sin embargo, también habla de la conexión espiritual del héroe con la fuente de sabiduría divina y femenina. Campbell destaca cómo esta fase representa la integración de polaridades y el acceso a una comprensión más profunda de la totalidad, tal como le ocurrió a Ana Mendieta. Dicho de otro modo, el encuentro con la diosa simboliza el acceso a la sabiduría interior, a la intuición, a la conexión con lo femenino. Puede representar la integración de aspectos inconscientes o la comprensión más profunda de uno mismo. Por eso, aunque no en todas las piezas de Mendieta hacen referencia explícita a su biografía, simbólicamente expresan una búsqueda interior y la necesidad de un encuentro espiritual con la tierra madre, es decir, con lo que la mujer representa en su cosmovisión santera.

En relación con el arte, este capítulo explora la experiencia del héroe —o de la heroína, en el caso de Mendieta—, al entrar en contacto con la diosa: la inspiración creativa y el impulso artístico que obtiene la heroína de ese contacto. Con su obra artística, Mendieta habla, a partir de lo ritual, de esa conexión personal —como mujer, migrante, cubana, santera— con la fuente de poder femenina de identidad contra-hegemónica y decolonial.

Esta experiencia también se encuentra fuera de la expresión artística heteropatriarcal y crea una manifestación exterior a la formalidad académica. Esta conexión es “la Diosa”, dentro de los arquetipos de Campbell, y opera dentro del

inconsciente, como una fuerza que ahí subyace y que impulsa la creatividad. Campbell sugiere que este encuentro no solo transforma al héroe, sino que potencia también su capacidad para realizar obras significativas y trascendentales.

La última aventura, cuando todas las barreras y los ogros han sido vencidos, se representa comúnmente como un matrimonio místico del alma triunfante del héroe con la Reina Diosa del Mundo. Esta es la crisis en el nadir, en el cenit, o en el último extremo de la Tierra; en el punto central del cosmos, en el tabernáculo del templo o en la oscuridad de la cámara más profunda del corazón (Campbell: 1959, p. 104).

La obra *Siluetas* (1975-1982) se puede relacionar con esta búsqueda, de la conexión individual con la entidad arquetípica femenina: trata de una serie de instalaciones efímeras que Ana Mendieta realizó para representar lo divino y lo sagrado, integrando su cosmovisión migrante y femenina en el arte. En esta serie la artista fusiona su cuerpo con la tierra y manipula elementos naturales dentro de un paisaje concreto, de modo que la tierra, el fuego y el agua crean una conexión simbólica con la divinidad a través de la naturaleza, el cuerpo femenino y el arte.

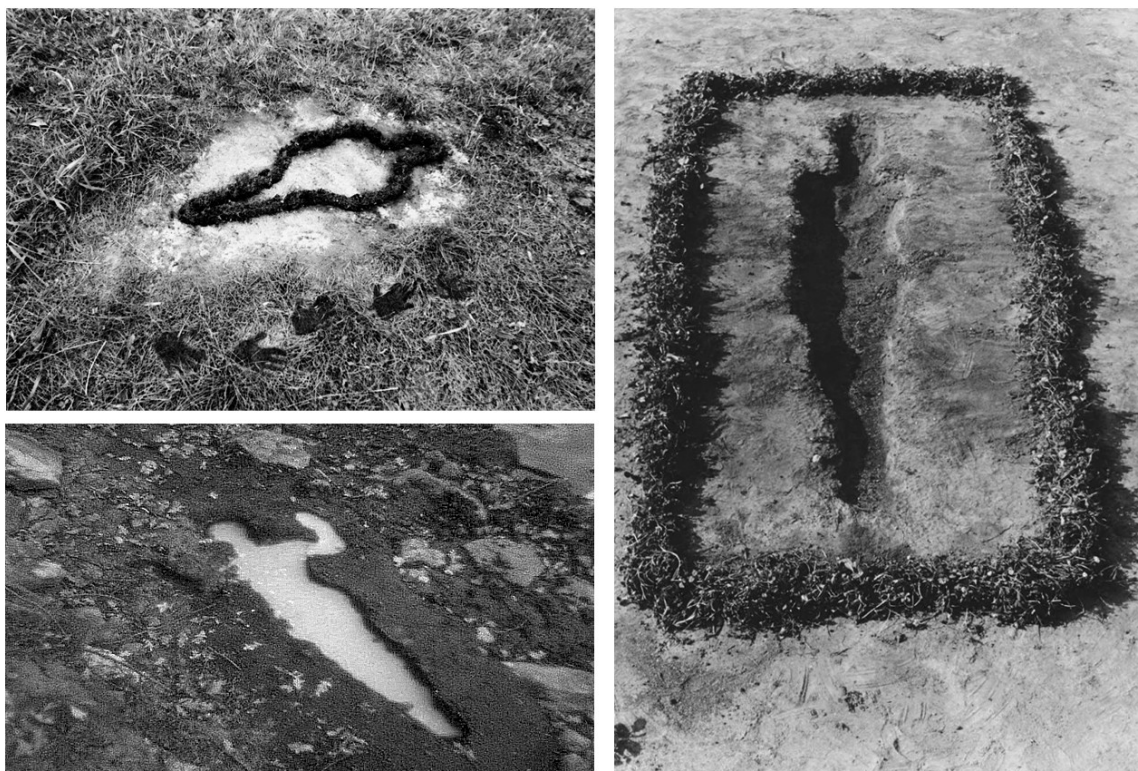
Siluetas no es un conjunto de piezas materiales ni un producto final para ser expuesto o vendido. Es una obra que implica un ritual y que incluye su propio proceso artístico. Es más bien un ritual, una ceremonia para transmutar el trauma del exilio geográfico, de la identidad mestiza, de la carente pertenencia del territorio con su cuerpo. Si se considera su contexto personal, puede verse el arte de Mendieta como un símbolo armonioso de simbiosis entre lo sagrado (lo no palpable) y la tierra (lo físico, lo palpable) que se manifiesta sólo a través de su *huella*. Así como la naturaleza, que no tiene dueño y no se posee, Mendieta propone obras efímeras, de las que sólo permanece su registro, ya que se realizan en paisajes muy específicos, en zonas muy ocultas y poco accesibles geográficamente.

Estas piezas quedan integradas al paisaje y muchas son efímeras, pues se realizaron con materiales que solo resistirían en el momento de la acción. Algunas perduran como es el caso de las que son labradas en la piedra, pero que son inaccesibles y no se conoce su ubicación exacta, pues fueron pensadas así. En caso de que el

espectador quisiera acceder a ellas, tendría que realizar su propio viaje, como el héroe, dentro de la selva cubana o los bosques de Oaxaca (“en el último extremo de la Tierra”, como diría Campbell).

Tanto sus piezas como sus procesos creativos tienen un carácter ritual que parte desde lo íntimo y lo privado. En la historia, el ritual y del arte han estado vinculados y en su conceptualización son similares, se ha teorizado sobre todo en la hermenéutica sobre sus diferencias. En las piezas de Mendieta estas distinciones se hacen menos visibles, pues usa el ritual como herramienta creativa, entrelaza lo espiritual con lo artístico y lo material. Este ritual es individual y privado pues es ella quien realiza la acción y el registro de sus piezas. Es quien se aventura a lo más profundo de la naturaleza, la que se integra con su cuerpo desnudo y vulnerable, a través de sus elementos. Es la que genera una huella, de modo que la naturaleza o la tierra nunca vuelven a ser las mismas, a partir de una conexión mística de lo femenino (vientre creador) con la madre tierra.

El cuerpo de Mendieta se inserta dentro de la naturaleza como una divinidad que es mujer, deja una la huella de su paso, como en la vida que sufre el cuerpo. Al ser divinidad, la Madre Tierra es también impregnada por lo otro, por el cuerpo, de una manera que puede ser sexual. Esta convivencia entre los cuerpos y el entorno, se puede manifestar de manera placentera, o bien desde la herida, como una circulación de la vida dentro de la tierra y la muerte que se otorga de manera pasional, impersonal y salvaje. Una deidad parecida a otros seres vivos, que está llena de contradicciones, pero sigue un orden perfecto, una existencia infinita y al mismo tiempo repetitiva, como el mito.



Ana Mendieta, "Siluetas" (1975-1982). Registros fotográficos.

La madre confortante, que nutre, la "buena" madre, joven y bella, que nos fue conocida y que como quien duerme en la eternidad, en el fondo de un mar intemporal. La imagen recordada no es solo benigna, sin embargo, también es la madre "mala": la madre ausente, inalcanzable, en contra quien se dirigen las fantasías agresivas y quien se teme una igual respuesta agresiva (Campbell 1959, p. 105).

Como material y lienzo de estas *Siluetas*, la Tierra se relaciona simbólicamente con esta diosa, en el contexto del viaje del héroe. La tierra, en muchos mitos y religiones, está vinculada a la fertilidad y la creación, con el vientre materno. Mendieta, al incorporar la tierra en sus obras, no sólo expresa no solo una conexión femenina y personal con la naturaleza, sino también un retorno a la madre, como una fuente de creatividad (como "madre que nutre") pero también como sepulcro fúnebre (como "madre mala"). Las *Siluetas* de Mendieta exploran lo femenino no solo en el sentido físico, sino también en un contexto mítico y espiritual. Utiliza la fusión del cuerpo femenino y la tierra como un

retorno a la madre que es hembra y es mujer salvaje, “mala”: un aspecto de su identidad colectiva que las mujeres han reprimido históricamente y que Mendieta, a través de sus creaciones, logra simbólicamente devolver a la libertad, a la plenitud, a la totalidad que otorga la Tierra.

Siluetas retrata, en lenguaje ritualístico y corporal, la historia personal y política de Ana Mendieta: el retrato simbólico y mítico de una mujer cubana, refugiada en Estados Unidos, que añora a su madre arquetípica. No lo hace de manera directa, sino a través de una simbolización del cuerpo, que reivindica su presencia en un medio *natural*.

Para la naturaleza, la Tierra no tiene nacionalidad, no exige identificación, no tiene divisiones políticas ni fronteras. La Tierra convive en armonía con el caos, está llena de contradicciones como el nacimiento, y la muerte, con lo efímero y lo eterno. El uso de los elementos naturales —el fuego, el aire y el agua, además de la tierra— con diferentes dispositivos, hace hincapié en estas contradicciones del universo, como la vida y la muerte. Utiliza sangre en sus piezas, o restos de seres vivos —materiales ignorados por su entorno anglosajón, pero sagrados para la cosmovisión santera—, quiere dejar una huella permanente que surge de una acción efímera dentro del paisaje, como si insertara su presencia personal en la naturaleza, pero también a la mujer como colectivo en el territorio, como una manifestación de pertenencia femenina en el territorio natural, como una protesta ante el exilio en el territorio político.

A pesar de que realizó piezas que tocan temas más sociales —como la violencia de género—, Mendieta siempre volvió a sus *Siluetas*. Esta serie de esculturas fue realizada a lo largo de toda su carrera artística. Comenzó cuando Mendieta estaba aún en la universidad, en zonas naturales de Iowa. Hizo después algunas intervenciones en el extranjero, como en Oaxaca, México, y posteriormente en su natal Cuba, cuando consiguió permiso político para viajar por parte de Estados Unidos. El objetivo de volver a su tierra natal fue muy arduo, pero Mendieta supo luchar por este derecho, al lado de otros artistas cubanos que padecían circunstancias similares.

Relacionándolo con el *Viaje del héroe*, Mendieta hace del cuerpo un instrumento crucial en la conceptualización de sus *Siluetas*. El cuerpo es sometido a la aventura, pero también se usa como herramienta que transforma el objeto en espacio y que disuelve la

identidad personal en una identidad impersonal, colectiva. Esta metamorfosis es producto de una acción divino: la creación de una diosa a través de lo artístico y de lo espiritual. La “silueta” producida por Mendieta emerge a partir de un cuerpo individual que se vuelve “huella” colectiva ya que no tiene una identidad definida. La “silueta” no tiene rostro, no tiene color de piel ni rasgos característicos personales. Tiene la forma de una mujer, es una “huella” de lo femenino que a través de su trascendencia pasa de ser elemento a ser forma, a ser paisaje y totalidad, a ser parte del universo y adquirir una cualidad que le pertenece a lo sagrado.

Cuando Mendieta, como heroína, entra en contacto con la diosa, simbólicamente encuentra un lugar para su cuerpo dentro de la Tierra como divinidad, y emerge ella misma en la aventura, pero transformada. Esto no es sólo un episodio mítico. La pieza como tal también incluye su proceso creativo, creando un acto político que involucra a la artista desde lo personal, sin pretensiones académicas que podrían pertenecer al *ego*. La conexión de la heroína con la feminidad no solo la transforma en personaje, sino que también actúa de manera colectiva, incluyendo a la presencia de la minoría en la totalidad. Al poner su propio cuerpo y plasmarse en sus piezas, Mendieta no incluye su rostro, ni su nombre, ni nada que denote su identidad. Se sabe que trata de un cuerpo femenino por su contexto, sin embargo, se trata de un cuerpo *no sexuado*, por lo menos no de la forma hegemónica con el que se suele retratar la figura de la mujer, con curvas exageradas, pechos y caderas grandes.

Mientras la filosofía habla del cuerpo como una “prisión del alma”, Mendieta ve el cuerpo como un vínculo que nos conecta con el entorno físico, con la realidad. Para Mendieta —a pesar de su experiencia personal en un cuerpo femenino, racionalizado y socialmente reprimido—, el cuerpo puede utilizarse como dispositivo para integrarse con el paisaje y la naturaleza de manera espiritual. Ella misma lo ha comentado, al hablar sobre su propia obra: *“My art is the way I reestablish the bonds that unite me to the Universe. It is a return to the maternal source”*. (Mi arte es la forma en que restablezco los vínculos que me unen al Universo. Es un retorno a la fuente materna) (Mendieta: 2025). En otras palabras, mediante la obra artística la artista consigue que su cuerpo se

convierta en una figura híbrida, una suma de naturaleza, humanidad y feminidad, tal como ocurre con el *cyborg* de Haraway.

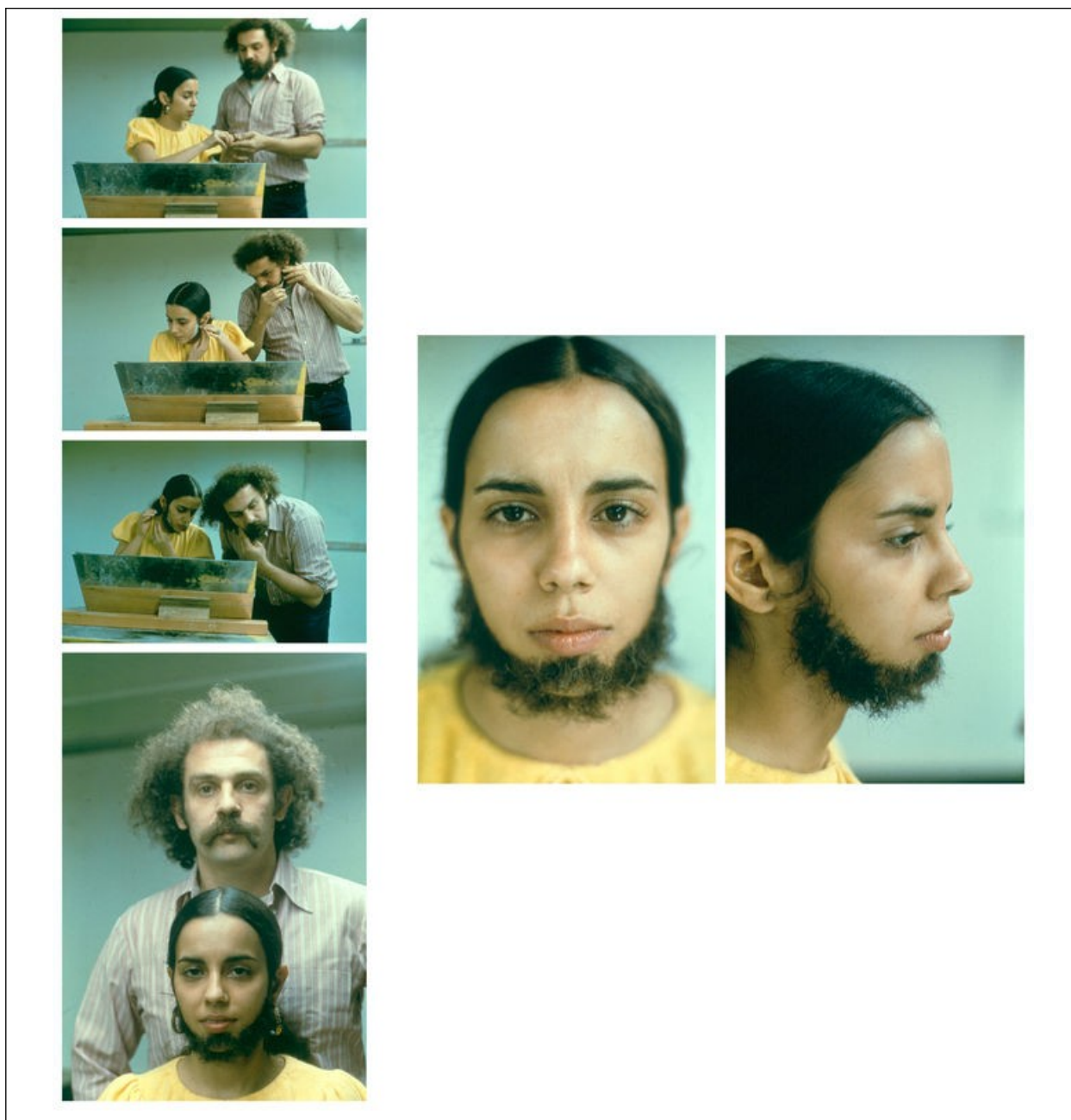
Donna Haraway describe al *cyborg* como una figura híbrida que desafía las categorías binarias de género y naturaleza. A semejanza que el *cyborg*, las *Siluetas* de Mendieta proponen una fusión entre lo humano y lo natural, lo masculino y lo femenino. En lugar de retratar el cuerpo femenino de manera objetiva o sexualizada, Mendieta lo presenta de una manera política. Al integrarlo en el paisaje, desafía las normas de género y subvierte las expectativas tradicionales sobre cómo debe ser representado el cuerpo femenino en el arte. Estas siluetas no están sexualizadas, ni definidas por las características físicas típicamente asociadas con lo femenino, sino que sugieren una conexión más profunda, impersonal y espiritual entre el cuerpo humano de hembra y la naturaleza circundante.

Al apropiarse del paisaje natural de esta manera, Mendieta crea un espacio para la exploración de la identidad femenina más allá de las limitaciones impuestas por las normas de género tradicionales. Su trabajo desafía las ideas preconcebidas sobre el cuerpo femenino y su relación con la naturaleza, y ofrece una visión alternativa de la feminidad que está arraigada en la conexión con lo terrenal y lo espiritual, en lugar de estar definida por las normas sociales y culturales dominantes. En este sentido, las *Siluetas* de Mendieta, al alinearse con la noción de *cyborg* de Haraway, subvierten las categorías binarias de género y de naturaleza para ofrecer una visión más inclusiva y expansiva de la identidad femenina.

Mendieta nunca se caracterizó por ser una mujer “femenina”, sino una mujer desobediente, que podría parecer “masculina” para algunos. Por eso los estereotipos de género fueron un tema que trabajó lo largo de su carrera artística. Puso en duda aquello que la sociedad asociaba con una mujer y se preguntó qué pasaría si ella fuera un hombre o adoptara sus rasgos. Para Mendieta la identidad femenina iba más allá de lo que se conocía como género, desafiando el valor que se le daba a una persona mediante estos rasgos, si para los hombres tener bigote y barba era algo aceptado e incluso festejado ¿por qué no lo sería para las mujeres? Para la pieza *Untitled (Facial Hair Transplants)*, Mendieta realiza una serie de dos acciones performativas sobre su cuerpo

y lo registra en siete fotografías. En estas muestras el proceso por el cual interviene su rostro en una con la barba y en la otra con el bigote de su amigo al mismo tiempo que él va cortando su bello, ella lo va pegando, como un trasplante.

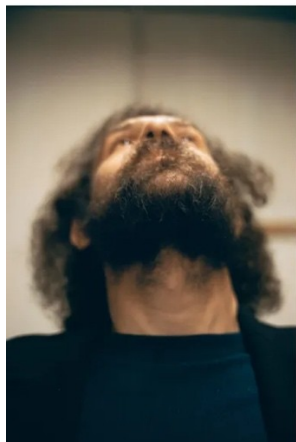
En *Facial Hair Transplants* se puede analizar desde diferentes ángulos para hacer interconexión con la pieza. Uno sería su crítica hacia las calificaciones sexuales son convenciones sociales que encuadran sexualidades sobredeterminándolas (*Hammer Museum s.f.*). Adoptando las características sexuales biológicas de un hombre desde una intervención y de manera mutante o como Haraway nombraría *Cyborg*, problematiza los modelos de belleza que la sociedad normativiza diferenciando lo femenino y lo masculino. En este sentido, también se cuestiona sobre cómo cambiaría su contexto personal y profesional si se tratara de un varón, si se volviera un intermedio entre ambos géneros, o si habitara ambos.



Mendieta, Ana. *Untitled (Facial Hair Transplants)*. 1972, Hammer Museum, Los Angeles. *Hammer Museum*, www.hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/untitled-facial-hair-transplants.

Estas piezas conforman la base teórica de su trabajo artístico y académico en su tesis de maestría, presentada en 1972, donde hace referencia a Marcel Duchamp, uno de los pilares del arte contemporáneo tal como lo conocemos. Debe recordarse que

Duchamp desarrolló un alter ego femenino, llamada *Rose Sélavy*, y llegó a vestirse a sí mismo como una mujer elegante de época. Dentro de los recursos de la obra, ella escribe: *"I like the idea of transferring hair from one person to another because I think it gives me that person's strength"*. (Mendieta, citada en Galerie Lelong, s.f.).



Ana Mendieta, *Untitled (Facial Hair Transplants)*, 1972. Fotografía a color. © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Cortesía de Galerie Lelong & Co.

Mendieta se caracteriza por su creación con contenido de crítica social y feminista, al ser una mujer migrante, huérfana y exiliada política, estaba muy consciente de las diferencias que existían y la alejaban de la heteronorma, negándole derechos, así como una posición importante en los gremios artísticos o sociales. El mundo, su contexto personal, ya se había encargado de mostrarle, en la experiencia cotidiana, las violencias sociales, raciales y de género. Fue así como Mendieta convirtió su testimonio en una obra que sigue siendo un referente poderoso para muchas creadoras, investigadoras y espectadoras actuales.

Por otra parte, Mendieta contemplaba el plano espiritual sin abandonar la realidad física que habitaba con sus temas sociales. Su trabajo oscila entre ambas dimensiones de una forma enriquecedora, y genera una perspectiva integral de la realidad en la que se desarrollan tanto las mujeres como ella misma. Representa a aquellas mujeres que se conectan con la naturaleza, sin olvidarse de las luchas sociales que quedan pendientes, las cuales se conectan como lo hace ver el feminismo decolonial. La lucha de los territorios naturales, también empieza por el cuerpo de las mujeres que lo conforman. Pues al final la explotación de la naturaleza está relacionada con la de las mujeres, al ser saqueadas para el beneficio del patriarcado.

En esta realidad femenina, tal como la experimentan muchas mujeres, subsiste una divina rabia, llena de contradicciones, pero hambrienta de revolución. Mendieta está consciente de ello, y tenía claro el principio hermético de que “cómo es arriba es abajo”.¹² Buscaba la liberación territorial de manera intelectual, física y espiritual de su existencia. Volver a la su tierra madre, eliminar las fronteras fue para ella el principal objetivo de su quehacer artístico. Un espacio donde lo espiritual, lo bello, lo sagrado habita a pesar de la violencia, la injusticia y la crueldad, ya que crear y ver arte en un

¹² Este axioma, central en la filosofía hermética, postula la existencia de una correspondencia entre los diferentes planos de la realidad. En el contexto de Mendieta, sugiere que el cuerpo (microcosmos) y la tierra o el espíritu (macrocosmos) no son entes separados, sino reflejos mutuos.

mundo violento es una forma de resistencia. Los cuerpos están vinculados profundamente con la naturaleza. Son perecederos, finitos y mortales, pues se trata de materia en movimiento. Funcionan como conectores entre varias correspondencias, tanto arriba (en un sistema colectivo, macrocósmico) como abajo (en una forma individual, microcósmica). Por eso, a pesar que las piezas de Mendieta hablan de ella desde su testimonio personal, al final se conectan con lo colectivo.

En el caso del contexto latinoamericano, es común en la migración y división de la familia, la discriminación, la orfandad política de las fronteras, el racismo, el despojo de los territorios, el extractivismo de los espacios naturales, la violencia de género — desde la desvaloración de las ideas femeninas hasta la violación o el feminicidio. Las obras de Mendieta enfrentan la realidad de muchas mujeres y personas de una forma directa, y rompen la anestesia social impuesta por las pedagogías de la crueldad, las cuales alimentan el miedo colectivo de las mujeres y les impide nombrar las violencias que ejerce el patriarcado sobre ellas.

Denunciar ha sido una de las herramientas del feminismo: señalar las injusticias para la concientización de las masas y así combatir lo que Segato (2017) llama la “anestesia social”: un fenómeno que impide a las mujeres que sufren violencia entender la gravedad de su situación, que minimiza esta violencia ante el colectivo, y que provoca la revictimización de las mujeres que se atreven a denunciar.

En 2021, al menos 4,473 mujeres fueron víctimas de femicidio o feminicidio en 29 países y territorios de la región (4,445 en 18 países y territorios de América Latina y 28 en 11 países y territorios del Caribe), según los últimos datos oficiales informados por los países al Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe. Esto representa al menos 12 muertes violentas de mujeres por razón de género cada día en la región (Comisión Económica para América Latina y el Caribe CEPAL, 2023, p.4).

Aunque existen cifras estadísticas que visibilizan la violencia de género en México, Latinoamérica y el Caribe, existe una cifra que no puede ser cuantificada: la del silencio estadístico. Como su nombre lo indica, se conforma con la violencia que no es denunciada ante las autoridades, que se da en los espacios públicos (como las calles,

las escuelas, o los lugares de trabajo), pero también en espacios privados, como el hogar. Este silencio se debe a varias razones: por el control jerárquico, por el miedo a ser nuevamente reprimidas, despedidas, revictimizadas, señaladas, ridiculizadas, o por la dependencia económica que viven, como ocurre con las amas de casa, trabajadoras del hogar, madres o cuidadoras que no son remuneradas.

La violencia sexual no es un caso aislado: es una respuesta de la dominación del patriarcado y el mandato de la masculinidad. Es la forma en que el cuerpo de las mujeres se convierte en un territorio despojado de derechos, extraído, expropiado sin consecuencias. Un recurso, como la naturaleza, que es explotado por el patriarcado y el capitalismo: un objeto de consumo, una mercancía sin derechos humanos que se puede poseer, ordenar y destruir. Mendieta no solo estaba consciente de esto, sino que lo presenció, como la mayoría de las mujeres, en carne propia y como testigo.



Mendieta, A. (1973) *Untitled (Raped Scene)* Hammer Museum, Los Angeles.
Hammer Museum, <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/rape-scene>

Mientras Mendieta estudiaba en la Universidad de Iowa en 1973, hubo un ataque sexual a una universitaria dentro del campus en el que ella habitaba, en este Sarah Ann Ottens de 20 años fue violada y asesinada en su dormitorio. A propósito de este terrorífico caso de violencia feminicida realizó el performance *Untitled (Raped Scene)* 1973, y lo registró en fotografía de 35 mm. Para ello recreó la escena del crimen, se colocó a sí misma sobre una mesa, desnuda, amarrada en su dormitorio y cubierta de sangre de la cintura hacia abajo. Convocó a sus colegas y compañeros a entrar y presenciarla. Dejó la puerta semiabierta y sostuvo esa postura por una hora, sin moverse ni decir nada, para inquietar y asustar a los espectadores, como un acto de protesta ante lo que había sucedido. Esta obra ha sido una de las más inquietantes y explícitas de su carrera, sin embargo, su trabajo se caracteriza por eso: por mover desde la incomodidad visceral y confrontativa lo que no se suele decir, y menos en el arte de su tiempo. Mendieta obliga al espectador a confrontar la emoción violenta que emula ficcionalmente la realidad y tomar una posición ante la misma (Hammer Museum, 2018).

Las violaciones en el arte han sido un tema recurrente, incluso fue un tema de moda en la antigüedad, cuando se retrataban mitos de las mujeres sufriendo violencia sexual, con el propósito del placer del mandato masculino, el de la reafirmación del poder de los hombres en contra de la voluntad de las mujeres. Artistas como Pieter Paul Rubens, por ejemplo, sexualizaba con su pintura a las víctimas (Sotoca, 2020, p.47), las cuales eran representadas a partir de escenas de la mitología clásica. No es el caso de Mendieta, ya que en su pieza el tema es mostrado sin mistificación: como el acto repugnante que es en realidad, como una violencia producida por la crueldad. Para Mendieta, era importante hacer consciente a la población de la gravedad de la violencia hacia las mujeres, pues por más superado que parezca para algunas personas, en virtud de sus privilegios, para un gran sector poblacional la violación está normalizada, lo mismo que el acoso.

Con *Untitled (Raped scene)* (1973) al inicio de su carrera, Mendieta se posicionó activamente dentro del feminismo, siendo una pionera en el arte activista de

movimiento. La obra de Mendieta hace un gran trabajo dentro de las agendas feministas, pues no sólo se dedicó a la producción de obra, también fue responsable con otras mujeres de abrir espacios expositivos, hacerse espacio a ella y a sus colegas, sobre todo para hablar de temas que en su tiempo no se hablaban. Su carrera iba en crecimiento, estaba logrando posicionarse en galerías importantes cuando sucedió el trágico suceso de su muerte. A la edad de 36 años Ana Mendieta muere al caer del piso 34, desde la ventana de su departamento que compartía con su pareja Carl Andre, un escultor minimalista bastante reconocido por el gremio artístico del momento. Este suceso fue muy polémico, y generó muchas especulaciones por diferentes motivos. Los testigos como vecinos del edificio dicen haberlos escuchado pelear fuertemente, hasta que ella cayó. Con anterioridad, algunas personas alrededor de la pareja manifestaron que su relación era conflictiva, que peleaban con frecuencia, eran muy pasionales y notaban un constante recelo por la relevancia y reconocimiento artístico en crecimiento de Mendieta. Andre fue quien reportó el suceso a las autoridades y asimismo fue el principal sospechoso de homicidio. Sin embargo, al poco tiempo fue liberado gracias a sus amistades con personas de alto poder político. El caso se dio por concluido como un suicidio.



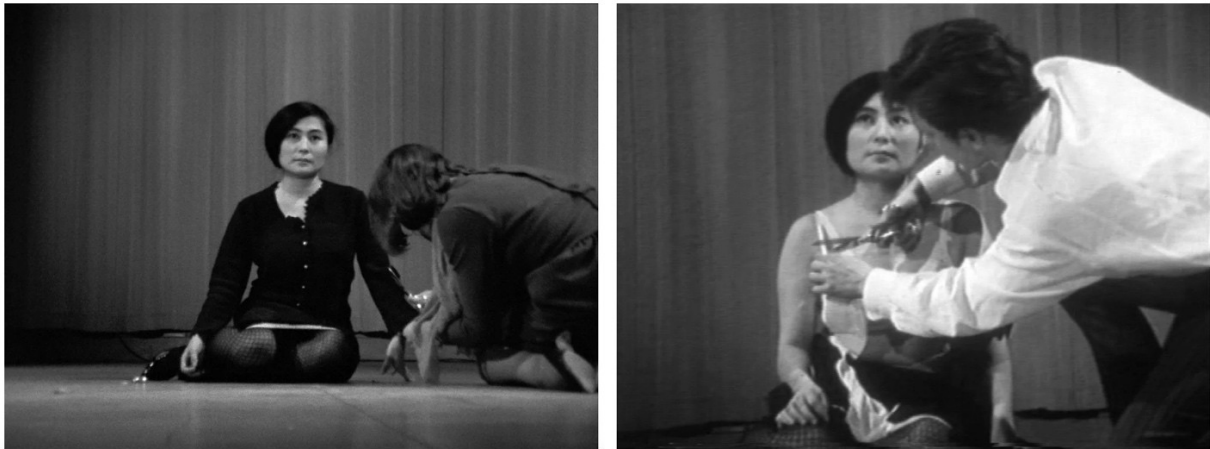
Ana Mendieta, *Sin título (Señal de sangre n.º 2/Huellas del cuerpo)*, 1974, fotografía de performance, en *Historia/Arte (HA!)*, <https://historia-arte.com/obras/sin-titulo-senal-de-sangre-n-o-2-huellas-del-cuerpo>.

Ante este veredicto, muchas mujeres manifestaron su desagrado. No fue hasta 2010 cuando, con la muerte del artista Carl Andre, se realizó una exposición en honor de la artista y el caso volvió al ojo mediático. Fue entonces que surgió el movimiento de mujeres feministas llamado: *Where's Ana Mendieta?*, para reclamar que la muerte de la artista cubana no había sido un suicidio, sino un feminicidio. En cualquiera de los casos, la vida y muerte de la artista fueron estructuralmente silenciada, pues a pesar de su relevancia conceptual, su obra ha sido poco distribuida, a comparación de otros artistas, incluida su pareja. Mendieta es poco estudiada y expuesta, pero no cabe duda que sus obras han hecho eco en muchas mujeres y en sectores poblacionales desplazados. En su tiempo y en el nuestro, sus piezas mantienen su vigencia para concientizar y hacer lucha social, feminista y activista en general. La memoria de Ana Mendieta está viva, sus piezas cuentan la agencia política de una mujer que siempre quisieron silenciar y que nunca dejó de luchar, aunque las violencias estructurales la volvieron víctima del sistema hasta su final, es un ejemplo de resistencia, creatividad, que sigue inspirando a investigadoras y artistas a seguir creando a pesar de las adversidades, para así haciéndole honor a su historia.

3. Enfoque crítico analítico. Prácticas artísticas contemporáneas feministas a partir del cuerpo político

3.1. El cuerpo en el arte contemporáneo feminista

Al priorizar el contenido conceptual y político por encima de la técnica o la belleza hegemónica, el arte contemporáneo ha permitido que las artistas feministas aborden problemáticas sociales desde sus propias vivencias y contextos, dándole más peso intelectual a sus piezas, conservando lo estético que ha caracterizado el arte visual, pero no como se conocía antes.



Yoko Ono, "Cut Piece" (1965). Registro fotográfico.

La obra de Ana Mendieta, por ejemplo, está profundamente ligada a la naturaleza, la espiritualidad y el cuerpo: la artista emplea el performance y la fotografía para explorar la identidad, la pertenencia y la violencia de género. Eva Hesse, por su parte, empleó materiales industriales y formas orgánicas para hablar del cuerpo desde una perspectiva abstracta, pero cargada de vulnerabilidad y reflexión. Yoko Ono, en piezas como *Cut*

Piece, invitó al público a participar activamente para desnudar las dinámicas de poder, control y vulnerabilidad asociadas al cuerpo femenino. Louise Bourgeois, con sus esculturas y dibujos profundamente introspectivos, hizo del cuerpo un territorio donde se negocian el trauma, la memoria y el deseo, conectando estas experiencias personales con problemáticas universales. Reconocida ampliamente por el uso extremo del cuerpo en sus performances, Marina Abramović empujó todos los límites físicos y emocionales en obras que enfrentaron la resistencia, el dolor y la conexión humana como ejes de exploración feminista y artística.

El cuerpo en el arte feminista contemporáneo no solo es un vehículo de expresión individual, sino también un espacio político en el que las artistas transforman las narrativas de exclusión. Al hacerlo, conectan lo personal con lo colectivo, lo local con lo global, y lo estético con lo político. Este enfoque marcó un giro importante en el arte contemporáneo, al centrar las experiencias de las mujeres como herramientas de crítica y transformación social. A lo largo del “historio del arte”, las mujeres han enfrentado grandes desafíos para ser reconocidas como creadoras. Durante siglos, el acceso de las mujeres al mundo del arte estuvo restringido por estructuras de poder patriarcales y sociales. Solo aquellas con privilegios excepcionales, como las hijas de los artistas o las mujeres en los conventos, pudieron acceder a la práctica artística, aunque fuera de manera limitada. Sin embargo, su resistencia y su creatividad abrieron brechas y permitieron avances significativos. Desde los autorretratos ocultos en los bodegones de Clara Peeters, hasta las primeras artistas que comenzaron a firmar sus obras y estudiar anatomía, como Artemisia Gentileschi, las mujeres han visto en su cuerpo un camino oculto, pero fundamental, para insertarse en la historia del arte.

Especialmente con el auge del feminismo en las décadas de 1960 y 1970, las mujeres comenzaron a ocupar una presencia más visible en el arte contemporáneo. La década de los setentas marcó un punto de inflexión, cuando el arte feminista se convirtió en un movimiento explícito y activista. El trabajo colectivo de mujeres que comenzaron a abrir espacios en el arte y la crítica, y a visibilizar sus voces, ha sido clave para que hoy en día haya más referentes femeninos en la historia del arte que nunca antes. Sin

embargo, a pesar de estos avances, sigue existiendo una lucha constante por la equidad de género y por la verdadera inclusión de las mujeres en el ámbito artístico global.

El feminismo ha sido crucial en esta transformación. Teóricas y activistas como Carla Lonzi, cuya obra *Subir el arte* rompió con la concepción tradicional de la creación artística, señalan que el arte debe ser un acto subversivo alineado con la liberación femenina, y han sido fundamentales para reconfigurar el discurso artístico. Lonzi, al igual que figuras como Silvia Federici, cuyo trabajo sobre el patriarcado y la economía feminista en *El patriarcado del salario* proporciona un marco teórico para entender la opresión histórica, ha iluminado cómo el arte puede ser un terreno fértil para cuestionar las estructuras sociales dominantes. La filósofa y teórica Donna Haraway también ha sido una influencia poderosa, especialmente a través de su *Manifiesto Ciborg*, que propone una nueva visión del cuerpo como un espacio de resistencia y reconfiguración política. Su perspectiva del "ciborg" como metáfora para los cuerpos no normativos ha resonado profundamente en el arte contemporáneo, particularmente en el trabajo de artistas feministas que exploran la relación entre tecnología, cuerpo y género (Haraway: 1989).

Además, las mujeres curadoras, museógrafas y críticas de arte han desempeñado un papel esencial en la revalorización del cuerpo femenino en los espacios de exposición artística. Curadoras como Catherine de Zegher y Tanya Barson han sido pioneras en integrar el trabajo de artistas mujeres en exposiciones internacionales de gran renombre, mientras que críticas como Lucy Lippard han escrito extensamente sobre la importancia del arte feminista y su impacto en la historia del arte. Lippard, con su enfoque en la práctica conceptual y la relación entre arte y política, ha sido clave para darle visibilidad a los proyectos de las artistas feministas desde una perspectiva teórica que aboga por la transgresión y la crítica del *status quo*.

Sin embargo, para que las artistas pudieran conseguir una participación más activa en museos y galerías, como la actual (aunque aún menor que la de los hombres), hubo muchas mujeres organizadas con diferentes trincheras en el arte que las apoyaron. Fue un trabajo colectivo, planeado, de resistencia crítica e intelectual, que vale mucho la pena nombrar. A través de sus escritos y proyectos, historiadoras del arte como Ann

Sutherland y Linda Nochlin, no solo abordaron la ausencia de mujeres en el arte, sino que también crearon las bases teóricas para comprender y criticar esa exclusión histórica. Grupos como el Comité Ad Hoc de Mujeres Artistas (Nueva York 1970), las Guerrilla Girls y Polvo de Gallina Negra fueron fundamentales en la lucha por la representación de la corporeidad femenina en los espacios artísticos. Estos movimientos y colectivos no solo ayudaron a visibilizar a las mujeres artistas, sino que también impulsaron el arte como una herramienta para la crítica social y política, marcando una etapa de transformación radical en la manera de pensar y mostrar el arte.

La participación de las mujeres ha transformado la mirada crítica hacia la historia del arte, hacia el cuerpo y hacia las formas de representación. Las curadoras han sido fundamentales para poner en evidencia la exclusión histórica de las mujeres artistas (y la dominación sobre sus cuerpos), al tiempo que han sido agentes de cambio, abriendo nuevas formas de mirar y mostrar el arte. Esto también se refleja en las instituciones que han comenzado a reconocer el valor del trabajo de las mujeres, aunque el camino pendiente sigue siendo largo.

3.2 Tracey Emin: de ser *Objeto* a ser *Sujeta*

La historia ha sido una de las disciplinas de conocimiento donde el patriarcado ha construido y perpetuado la subordinación de las mujeres. Escrita por y para los hombres, esta historia (o “historio”) ha elegido cuáles eventos y cuáles personajes merecen ser registrados, todo con el fin de perpetuar su dominación. Es de esperarse, por tanto, que el patriarcado elija sólo aquello que lo beneficia, lo fortalece y reafirma sus valores. Y lo mismo sucede en cualquier rama del conocimiento, incluyendo las artes, en las cuales se desprestigia y se limita la creación artística hecha por mujeres, e incluso su existencia fuera de los estereotipos impuestos por los hombres como herramienta de control.

El arte no es neutral y nunca lo ha sido. Se ha sustentado en discursos que perpetúan la de dominación del patriarcado a partir de lo simbólico, pero también de otros órdenes políticos, como la clase, la raza, la religión y el gobierno. Por esta razón,

las mujeres son representadas desde una perspectiva ajena a la realidad, y se crean identidades superficiales con intenciones que trascienden lo estético: más allá de representar su belleza —como muchas veces hacen notar—, el arte hecho por hombres ha producido un orden jerárquico patriarcal, y perpetúa un orden inamovible que pone en desventaja a las mujeres.

Una de sus estrategias es representar a la mujer como un *objeto* en función de la obra. Es un objeto creado específicamente para la pieza, como sucede con las llamadas *musas*. Estas mujeres-objeto carecen de existencia fuera de lo que representan dentro del cuadro, según la mirada del artista. Un ejemplo lo encontramos en las pinturas de mujeres desnudas, donde la mujer se encuentra despojada de cualquier identidad más allá de su cuerpo desnudo. Reducida a estereotipos y arquetipos que el patriarcado ha establecido, la mujer sólo cuenta por su apego a ciertos cánones de belleza, por su erotismo, o como simple adorno, es decir, como un elemento u objeto añadido, que no tiene motivo externo al embellecer o dar un valor estético. La mujer, vista como adorno, no es fundamental: su presencia no modifica la esencia o el significado de una pieza. Es un complemento, no tiene agencia y en sí carece de importancia.

En otros espacios sociales, como el educativo, también la mujer ha sido vista como un complemento, es decir, como *lo otro*. Así lo demuestra Simone de Beauvoir en *El Segundo Sexo*, cuando nos hace ver que la mujer es educada para *ser vista* y, en consecuencia, se le impone una constante performatividad de género que crea valor a partir de la imagen, es decir, del cuerpo y la apariencia femenina. Esto ocurre cuando el arte muestra cuerpos hegemónicos y exagera ciertos rasgos corporales con un propósito estético y no representativo. El *Almuerzo en la hierba* (1864), de Edouard Manet, es un ejemplo muy claro. La escena representa a dos hombres vestidos de negro que conversan entre sí, y también a dos mujeres desnudas que destacan, por el resplandor de su piel blanca, entre las tonalidades oscuras que las rodean. La mujer de la izquierda, que aparenta ser la protagonista del cuadro— observa al espectador directamente, dando a entender que es consciente de *ser vista*, mientras que la mujer del fondo no se percata de los espectadores.



Édouard Manet. *Almuerzo en la hierba*. 1863.
Óleo sobre lienzo. Museo de Orsay, París.



William-Adolphe Bouguereau. *El nacimiento de Venus*. 1879. Óleo sobre lienzo. Museo de Orsay, París.

En su tiempo, como en el nuestro, la pieza puede generar polémica, aunque por diferentes motivos. La diferencia entre la polémica de entonces y la actual es relevante para entender la historia del arte escrita por los hombres. En 1894, la principal razón era su formato: entonces ese tamaño de lienzos se reservaba para los temas considerados importantes como la monarquía, la religión o la guerra, no para pintar el desnudo de una mujer que no era una alegoría mística ni mitológica —como podría ser la diosa Venus—, sino el de dos mujeres en un ambiente supuestamente cotidiano. Representar desnuda a una “mujer real” era una idea incipiente entre los artistas de la época. Sin embargo, su percepción de la mujer y la forma en que la pinta no son coherentes con la realidad de las mujeres en su época. Es decir, en 1864 ninguna mujer tomaría desnuda su almuerzo junto a un río, frente un par de hombres, a menos que fueran dos prostitutas al servicio del deseo masculino, lo que entonces era escandaloso, tanto como ahora (Calvo: 2017).

Si bien la obra fue considerada revolucionaria por su técnica pictórica y porque la mujer rompe la “cuarta pared” con su mirada desafiante, si la miramos desde una filosofía feminista, podemos cuestionar por qué las mujeres están desnudas y los hombres no. Si en un cuadro la desnudez no es necesaria para expresar un mensaje, entonces solo tiene un propósito estético, ornamental: los cuerpos femeninos se han vuelto objetos, con el único fin de atraer los ojos masculinos.

Desnudar el cuerpo de las mujeres en las obras artísticas ha sido un recurso recurrente, en distintas culturas y contextos. Muchas veces representaban seres imaginarios —figuras mitológicas, deidades, elementos naturales—, aunque después se empezaron a realizar retratos eróticos, cada vez más explícitos, que pretendían representar mujeres “reales”, aunque con una lógica irrealista. Ahora es común la imagen de la mujer desnuda o con poca ropa en la vida cotidiana, en anuncios comerciales o en la pornografía. Cuerpos de mujeres que son objetualizados para satisfacer el erotismo o el deseo sexual de los hombres. En ese sentido, el *Almuerzo en la hierba* nos habla del inicio de ese arte destinado a producir imágenes para consumo heteronormativo.

En el arte producido dentro de una lógica patriarcal existen dos categorías predominantes —que albergan otras secundarias— para representar a las mujeres. Por un lado, están las “mujeres buenas” que encarnan la virtud, el cuidado y la obediencia, y cuya existencia se valora en función de su capacidad para servir, casarse, dar hijos y ajustarse al rol de género asignado por el patriarcado. Por otro lado, están las “mujeres malas” que provocan deseo, desafían las normas y expresan su propia sexualidad, por lo que son desaprobadas simbólicamente, ya que no se acomodan al ideal femenino deseable por el poder. Ambas figuras, la buena y la mala, son construcciones simbólicas destinadas a regular la conducta femenina: identidades que se crean no para describir a las mujeres como son en su complejidad, sino para ubicarlas dentro de marcos morales útiles a los intereses de los hombres. Ambas representaciones (la santa o la *femme fatale*) reducen a la mujer a una existencia dependiente del hombre, negándole la posibilidad de sostenerse como sujeto pleno y autónomo.

Los ejemplos de la “buena mujer”, señalan un modelo deseable para que la mujer sea aceptada como merecedora de respeto y valiosa ante sociedad. Es una identidad irreal, diseñada para que las mujeres obedezcan el orden establecido por el patriarcado, y para oprimir de forma consciente a las mujeres que no cumplan con las virtudes “femeninas”, como la belleza hegemónica, la pasividad, la castidad, la maternidad idealizada, entre otras. Una de estas identidades es la mujer sumisa y virginal, que no tiene ideas propias, que sabe cuidar a los demás, que se resigna a ser compañera del hombre, que sabe atender la vida cotidiana y que no se rebela contra su condición. Olvidando que toda mujer es un ser complejo, lleno de contrastes, aristas y contradicciones, para el ideal de la “mujer buena” no hay nada más valioso que renunciar a su identidad más allá de la labor asignada por su género, y renunciar a sus aspiraciones individuales, resignándose a su destino jerárquico.

Si se considera que la imagen es la forma más inmediata del lenguaje, es cierto que lo visual puede analizarse a través de complejos estudios hermenéuticos, pero es cierto también que cualquier persona puede interpretarla, aunque no sepa leer ni escribir, aunque no conozca la historia ni la teoría del arte. La imagen, en especial la artística, tiene como propósito fundamental comunicar a través de los sentidos, de modo que cualquiera puede percibirla e interpretarla, aunque algunas de esas lecturas sean incorrectas, incompletas o antagónicas a la que pretendía expresar su autor. Se trata de conectar los canales emocionales, no sólo los intelectuales, para comprender la imagen. Esto puede ser maravilloso, incluso místico, pero puede resultar peligroso: como hemos visto, las imágenes y sus interpretaciones pueden divulgar discursos que perpetúan la dominación, la injusticia y la violencia estructural ante los distintos grupos sociales, tal como ocurre, en este caso, con las mujeres.

La intención del arte no ha sido siempre la misma. Ha cambiado con el tiempo, de acuerdo con las distintas corrientes de pensamiento que caracterizan cada época. Por ejemplo, las pinturas sagradas del Barroco tenían una intención evangelizadora, ya que fueron pensadas para asombrar a los creyentes y reforzar su fe. En el Renacimiento los estudios sobre la figura humana, la perspectiva y el desarrollo de la arquitectura reafirmaron el conocimiento científico que caracterizó la época. En el Arte

Moderno surgen nuevas propuestas teóricas acerca de la creación artística, hay una ruptura tanto en estilo y en como en el discurso, lo que genera una ruptura en las intenciones estéticas, emocionales y políticas del arte.

Esto no quiere decir que estos períodos y movimientos artísticos carezcan de valor intelectual. Aun así, se invita a hacer un análisis más profundo de sus intenciones principales y secundarias. Las intenciones principales son más evidentes, provienen conscientemente del autor y se leen con bastante inmediatez. Las secundarias, en cambio, son más inconscientes, y se revelan a partir del ejercicio intelectual del espectador que analiza la obra con herramientas críticas, tales como la ontología, la hermenéutica, o la mirada feminista: una perspectiva teórica que devela los discursos misóginos que se transmiten en las obras, y que nombra la diferencia entre el arte que oprime y el arte que representa con dignidad y coherencia la existencia de las mujeres.

Antes de la modernidad, el arte funcionaba como un canal de comunicación para que las clases de la alta burguesía exhibieran su influencia social a través de las obras que encargaban a los artistas. Si bien muchos de estos encargos, como los retratos, tenían el fin de registrar y perpetuar la memoria de los reyes, gobernantes, aristócratas, burgueses o figuras religiosas, también existía una intención más profunda. Muchas de estas obras eran exhibidas públicamente para legitimar la autoridad política ante la sociedad. Al representar a los gobernantes de manera glorificada e idealizada, el arte se evidencia que la historia y el arte suelen ser selectivos y que los artistas operan como canales de las instituciones jerárquicas para perpetuar la mirada y el orden patriarcal.

A través de sus obras, los artistas definían el "gran teatro del mundo": un conjunto de roles rígidos que dicta cómo puede ser y cómo puede comportarse cada hombre y cada mujer de la sociedad, y que refleja el orden jerárquico del patriarcado. Este conjunto de roles, por tanto, convalida el papel subalterno de la mujer e impide que la mujer ejerza su el derecho a la réplica o a la autorrepresentación. Este control sobre la imagen femenina no fue sólo estético; fue una herramienta política para la domesticación de la mujer. De esa manera, la apropiación y control del cuerpo de las mujeres fue fundamental para la acumulación de capital. El arte, desde esa perspectiva,

ha servido para naturalizar esa sumisión, volviendo "bellas" u "ordenadas" a las mujeres dentro de las jerarquías de dominación.

Bajo esta lógica, aunque la clase social de la mujer fragmenta su experiencia (las violencias que atraviesan a una burguesa son distintas a las de una obrera) existe un denominador común. Ya sea en el campo o en el salón, la mujer se encuentra bajo el dominio masculino (del padre, del marido o del hijo), compartiendo una opresión sistémica que trasciende su poder adquisitivo. Esta opresión comienza desde su nacimiento, heredada por los roles de género y agravada por su capacidad reproductiva. Pues como dice Federici, "el cuerpo ha sido para las mujeres lo que la fábrica ha sido para los trabajadores asalariados varones" (Federici: 2018, p. 25).

Socializadas, criadas para la producción y el servicio a los varones, las mujeres han carecido de espacio para manifestarse mediante ejercicios creativos o intelectuales. Este sistema de exclusión se reproduce también en la enseñanza de las artes. Así lo denuncia Linda Nochlin en *¿Por qué no hay grandes mujeres artistas?: la Academia no solo ha negado el reconocimiento a las mujeres, sino también el acceso: prohibirles las clases de dibujo anatómico o negarles la autoría de sus propias obras no era un olvido, era una herramienta de dominación activa. Impedir que las mujeres crearan con libertad ha sido una estrategia para proteger el sistema, pues permitir que narren su propia experiencia implica, en sí mismo, un acto político que pone en riesgo el orden establecido.*

Aun así, en cada una de las épocas han existido mujeres en resistencia, artistas, musas, curadoras y teóricas que, a partir de una voz y una perspectiva propia, se han posicionado para firmar con su nombre, como intelectuales y creadoras. Cada una de ellas, desde su lugar en el gremio, ha luchado por posicionarse como algo más que un objeto: como una *sujeta*, para poder representarse como individuos, como seres complejos con contrastes y contradicciones. Esta búsqueda de reconocimiento no ha sido fácil como actividad política que refleja el esfuerzo generacional de muchas sujetas: aquellas que crearon fervientemente, cada vez con mayor fuerza, pese a la censura, a la represión, a la carga laboral o familiar.

De ese modo es posible describir, desde el pensamiento feminista, cómo las mujeres pasamos de ser *objeto* (o musas), a ser reconocidas como sujetas: como artistas e intelectuales que se autorrepresentan y representan a otras sujetas desde una perspectiva realista, creando así una identidad autónoma de los hombres. *Sujetas* como Linda Nochlin, Griselda Pollock, Katy Hessel o el colectivo *Guerrilla Girls*, se han encargado de analizar como las mujeres han sido políticamente excluidas de la historia del arte y cómo, mediante el conocimiento situado y la experiencia encarnada las artistas, han producido imágenes que se rebelan contra la lógica patriarcal, y se posicionan desde la resistencia y la rebeldía ante el *historio*.

Linda Nochlin fue pionera en el tema cuando, durante la segunda Ola del feminismo, publicó en 1971 el artículo *¿Por qué no hay grandes mujeres artistas?* Un texto que agitó profundamente el mundo del arte. En este señala cómo se les negaba a las mujeres la educación académica en las escuelas de arte. Su trabajo era reducido al ejercicio de las artes menores, las que no abandonaban el arte lo practicaban como un pasatiempo o como ayudantes de estudio. Por su parte, Griselda Pollock completa el análisis de Nochlin a partir de un enfoque marxista. Aunque este enfoque fue cuestionado por la historia social del arte en la década de los ochenta, Pollock toma como aliado a Marx para su construcción teórica. La historia social del arte con base marxista propone tratar a la obra de arte no como un objeto, sino como una práctica. Hay que romper con la simple historia de los objetos, y entender que la práctica artística se genera y se consume a partir de una serie de condiciones materiales, tanto de producción como de consumo (Godoy y Carvalho, 2021).

La producción de las artistas feministas está vinculada a la teoría y al ejercicio intelectual. Por eso trabajaron en conjunto para crear espacios, hacer gestión cultural, hacer los registros en archivo y los textos en las exposiciones, así como establecer las bases intelectuales de sus proyectos creativos. Así surge la creación artística feminista, con la necesidad de nombrarse a sí mismas, desde el reconocimiento de su negación. El acto político comienza al reconocerse como sujetas, como individuos, como artistas desde la diferencia, habitando la contradicción y la complejidad que encarnan las mujeres reales, no las ficticias.

De ese modo, la autorrepresentación contemporánea de la mujer se convierte así en un acto político: no sólo propone una imagen más genuina de la existencia femenina, sino que confronta los moldes simbólicos del arte establecido, validado por instituciones y academias que obedecen al patriarcado tal como lo conocemos. La nueva producción visual da paso a mujeres complejas, contradictorias, imperfectas, que rompen con los arquetipos impuestos. A través de múltiples ejercicios de emancipación intelectual, sus piezas transitan del arte a la filosofía y de ahí al activismo, en una continua interrupción de lo cotidiano, de lo conocido y habitual. Como respuesta a la falta de espacios y representaciones de su propia existencia, las mujeres feministas crearon no solo piezas de arte conmovedoras, sino que también generaron colectividad y abrieron sus propios espacios para hacerlo.

Así, las obras experimentales feministas empezaron a cobrar importancia en el medio artístico. Grupos de jóvenes artistas, llenas de energía, rebeldía y determinación producían piezas únicas en su estilo, cada una con su propia esencia y sobre todo altamente provocativas, que incluso aparecían los periódicos. “En los años noventa, el arte británico estaba causando una gran impresión en la gente” (Hessel 2019, p. 399), tal como lo afirma la artista Tracey Emin, una de las primeras mujeres en proclamarse artista feminista. Su producción comenzó desde lo visceral y desembocó en lo político. Al igual que otras mujeres artistas de su generación, Emin estaba comprometida a hablar de la cotidianeidad, de las personas reales y mujeres reales, junto con la gente que las rodeaba. Haciendo personal lo político y público lo personal, Tracey Emin mantuvo siempre un posicionamiento muy fuerte, lo cual la volvía propensa a la crítica. Se enfrentó a la academia de manera íntima, desde su producción artística se mostró a sí misma en público como una necesidad propia: una necesidad que muchas otras mujeres que no pudieron satisfacer.



Tracey Emin. *Everyone I Have Ever Slept With*. 1963-1995. Réplica.
Aplicación textil (patchwork) en tienda de campaña.

Lo anterior se refleja en *Las personas con las que me he acostado* (1963-1995), una pieza audaz pero vulnerable, tierna y reveladora, que se convirtió en un parteaguas para descubrir lo que podemos contar sobre nosotras mismas. Tomando una acción que puede ser inocente, pero también íntima y erótica, la artista demuestra el contenido político del dormir, una actividad profundamente cotidiana para nosotras y en la cual podemos vernos reflejadas. La pieza es notable por el uso de materiales alternativos para representar un contenido también alternativo: la identidad femenina. De ese modo la pieza rompe, por su forma y su contenido, los esquemas de la tradición académica. La artista toma una casa de campaña —un espacio donde se acostumbra dormir—, y la acondiciona con objetos de su vida personal, así como diversas telas que la artista ha recortado y bordado con los nombres de las personas —familiares, amigos y amantes— que durmieron con ella entre los años 1963 y 1995.

Dormir en compañía puede significar tanto como queramos, aunque no siempre ha sido así. La pieza es provocadora desde su título. Hace unos siglos, por prejuicios tradicionalista, hubiera sido imposible que una mujer compartiera ese tipo de

información. Incluso en la actualidad, el título parece escandaloso, en una sociedad donde cualquier acción, cuando se trata de una mujer, cobra un sentido especial.

El compartir cama es un acto de vulnerabilidad, no solo con una pareja formal, como en el matrimonio —que es lo permitido por el patriarcado—, sino también una amiga, un familiar o un amor casual. La instalación se siente familiar, cálida e incluso infantil. Se ve como un lugar donde el espectador realmente podría acostarse a dormir. Los colores son brillantes, las telas que lo rodean son cotidianas, como las que se pueden encontrar en los hogares de cualquier persona. Es, evidentemente, un lugar de descanso, que nos habla sobre la artista y la gente que la rodea. Aunque ignoremos de quiénes son esos nombres, la pieza nos despierta la curiosidad sobre su historia.

El arte feminista de Emin trata sobre la desobediencia. No es un azar que utilice una multidisciplina como el textil o la escultura blanda, ya que por motivos sexistas, ha históricamente sido considerado un arte menor, como una artesanía. Emin reivindica, a partir del tejido y del bordado, las técnicas que las mujeres han realizado por siglos, y las expone en museos para demostrar que estas pueden ser tan complejas como la pintura o la escultura reconocidas por las instituciones artísticas. Los textiles han sido un medio que las mujeres han utilizado como herramienta de la liberación y autovalidación ante la constante negación de su propia identidad. Es tan cotidiano que en todas las familias hay mujeres creativas que han dado identidad a su entorno, con colores, tipos de puntadas que involucran una herencia y una cultura específica de las distintas geografías donde se practican.

Como ejemplo de lo anterior es emblemática, dentro del arte contemporáneo, una pieza de Tracey Emin: *My Bed* (1998). Se trata de una instalación donde la artista exhibe su cama desordenada, con restos de una vida íntima y vestigios de la modernidad fallida, encarnada por una mujer real en una crisis emocional. En ella, Emin expone los vestigios de la depresión producida por una ruptura amorosa. Se trata de su propia cama, aquella donde se aisló por días, rodeada de basura, botellas de alcohol, colillas de cigarro, ropa interior con sangre menstrual, condones usados, fotografías, objetos personales. En conjunto, la pieza puede verse como el retrato

radical de una mujer vulnerable y desobediente, pero también como el reflejo de una realidad colectiva: la reacción devastadora que produce el amor.



Tracey Emin. *My Bed*. 1998. Instalación y técnica mixta.
Colección Privada.

De acuerdo con los estereotipos del arte hecho por los hombres, las mujeres siempre “*aman demasiado*”, pues su validación ante la sociedad está determinada por su pareja, que es casi siempre un varón. La mujer, por tanto, debe ponerse a sí misma por debajo de su pareja y depender material y emocionalmente de esa relación. Bajo los principios del patriarcado, el tener un marido, estar en pareja, constituye el máximo logro al que puede aspirar una mujer. Hemos sido educadas para priorizar a los hombres, por eso amar se nos vuelve tan doloroso: nos sirve como un sedante ante la constante violencia sistemática del sistema patriarcal, pero es también una adicción que perpetúa el dominio de los hombres sobre las mujeres: esperando que él nos elija y nos ame, nos volvemos un objeto para su consumo.

El amor es el opio de las mujeres, como la religión de los pueblos. El amor ha sido el opio de las mujeres como la religión el de las masas. Mientras nosotras amábamos, los hombres gobernaban. Tal vez no se trate de que el amor en sí sea malo, sino de la

manera en que se empleó para engatusar a la mujer y hacerla dependiente, en todos los sentidos. Entre seres libres es otra cosa (Millett, 1984).

Por su parte, Emin no busca ser vista por los ojos del deseo masculino, ni necesita su aprobación. Expone su subjetividad sin máscaras, es una mujer real que habita el desorden, el caos y la contradicción como parte de su autonomía imperfecta. Representa a la mujer desde las entrañas de lo fallido, de lo indeseable, de la vulnerabilidad como un elemento muy propio de la artista y de su obra. Como parte de su ruptura simbólica y estética, Emin retoma lo privado —su cama, su desorden, sus restos, su propia historia— y lo muestra en el espacio público, o en los museos de arte, desafiando la idea patriarcal de que las mujeres deben ocultar su caos y mantenerse pasivas ante la sociedad, ante su deseo o su sufrimiento: ser limpias, agradables, controladas, optimistas, sonrientes y perfectas para ser fortalecer el sistema que las hunde, que las subordina, que las priva de la felicidad. Pues para el patriarcado, no hay mujer más incorrecta que aquella que se deja llevar por sus emociones y los impulsos carnales.

My Bed (1998) representa un cuarto propio —como lo planteaba Virginia Woolf— donde la mujer puede ser libre y, sobre todo, imperfecta. La habitación, desbordada de rastros de su propia historia, funciona como territorio de emancipación: un espacio donde lo íntimo se vuelve político, donde la artista se representa desde la experiencia encarnada de la contradicción. Emin nos muestra aquí —como a lo largo de todo su trabajo artístico— lo doloroso que puede ser el amor romántico, cuando la idealización amorosa nos empuja hasta límites insanos, porque fuimos educadas históricamente a ser amantes o esposas, siempre en función del hombre. El patriarcado nos educa para ser el complemento, la figura de cuidado, la salvadora, la que se sacrifica por el bien de ellos.

Por eso, cuando Linda Nochlin se preguntaba por qué no ha habido grandes mujeres artistas, autoras como Tracy Emin nos dan una respuesta: las mujeres tienen que amar mientras que los hombres pueden hacer lo demás: el arte, la política, la ciencia, la filosofía. Los hombres tienen tiempo de crear gracias a la explotación del

cuerpo de las mujeres, que se encargan de cuidarlos y realizar las actividades domésticas, como lo dice Federici, “en el nombre del amor”.



Tracey Emin. *The Beginning and the End of Everything*. 2023. Acrílico sobre lienzo. Serie “Lovers Grave”.



Tracey Emin. *Yes, I Miss You*. 2023. Acrílico sobre lienzo. Serie “Lovers Grave”.

En sus piezas más recientes, Emin nombra directamente lo violento que puede ser del amor, sobre todo en relaciones heterosexuales. En la serie *Lovers Grave* (2024) usa el testimonio propio como recurso para retratar una experiencia colectiva de las mujeres. Con pinceladas contundentes, intervenidas con texto, Emin nos adentra en su experiencia como cuerpo expuesto a la violencia. Si bien utiliza la pintura como su medio, la emplea de manera inusual, con una expresividad muy suya. Sin preocuparse por la técnica, prioriza el concepto. Se expresa con pinceladas fuertes, sobre todo de color rojo, y no teme dejar parte del lienzo con el fondo blanco original. Estas piezas de Emin rompen múltiples barreras: técnicas, personales y sociales. Su práctica no busca agradar, sino mostrarse fiel a su propia subjetividad, a su *ser sujeta*. A través del uso de materiales biográficos y confesionales, Emin desafía las nociones tradicionales de lo bello y lo decoroso, para mostrar que la experiencia femenina no puede ser reducida a la pureza ni al silencio.

En sus obras, la vulnerabilidad deja de ser una señal de flaqueza: se vuelve una herramienta de desobediencia estética y una afirmación subjetiva de su individualidad. Un acto de valentía que devela, a su vez, la identidad colectiva de las mujeres contemporáneas, una identidad que el sistema insiste en ocultar. Si Emin ha sido reconocida pero también criticada, es porque su obra tiene la intención de incomodar. Esa incomodidad es el gesto político, al exhibir lo que el patriarcado exige esconder. Al hacerlo, Emin reivindica una subjetividad que no teme mostrarse y nombrarse a sí misma.

Las piezas que componen la serie *Lovers Grave* nos revelan el desprecio que tiene lo visceral, lo sucio y lo abyecto en la historia del arte, siempre obsesionada con la belleza higiénica. Exponen una realidad sobre las mujeres a partir de lo *abyecto*. Mientras que la historia del arte patriarcal ha intentado “limpiar” a la mujer —convirtiéndola en mármol frío, en musa etérea e inhumana—, Tracey Emin trae *lo abyecto* al museo. Utiliza los fluidos corporales de la mujer de manera literal (como lo hace en *My Bed*), o de manera figurada (como en las pinturas de *Lovers Grave*). Las manchas y el caos no son suciedad, solamente, o un elemento “ornamental” sin propósito. Son la huella irrefutable de la naturaleza en la vida de las mujeres cuando se niegan a ser higienizadas o esterilizadas, cuando buscan su emancipación y ser reveladas tal como son en la realidad.

El concepto de lo abyecto de Julia Kristeva puede dialogar con las obras de Emin. Tal como propone la filósofa búlgara, Tracy Emin nos hace enfrentarnos a mirar aquello que perturba la identidad y nos recuerda que la experiencia femenina real es también visceral, húmeda y dolorosa, no la fantasía higiénica masculina que las artes nos ha mostrado. Si el patriarcado le exige a la “buena mujer” que su cuerpo sea censurado en su naturaleza, si impide que su cuerpo sea libre y que se cierre, si la obliga a mantenerse limpia, quieta y contenida como exigen las buenas costumbres, entonces Emin nos presenta un cuerpo presente, con todo lo abyecto que contiene.

En *My Bed*, los rastros de fluidos y desechos actúan como testigos de lo que Kristeva llama “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden” (Kristeva 1988, p. 11). Al exhibir lo que socialmente se nos enseña a ocultar con vergüenza (la

sangre menstrual, los restos de una enfermedad o de un encuentro sexual), Emin no solo se representa a sí misma; está politizando lo abyecto, transformando la vergüenza privada en una confrontación pública que destruye el mito de la musa inmaculada.

Aunque hable sobre el cuerpo, Emin se presenta como algo más que un cuerpo. Se presenta a sí misma como una *individua* que se hace *sujeta* de su propia historia y que contiene una identidad femenina habitando en la contradicción. Las mujeres son algo más que las polaridades establecidas —la buena y la mala, la sumisa y la dominante, la madre y la amante—, porque contienen una personalidad compleja, con rasgos y deseos ajenos a lo masculino —como la relación con otras mujeres, con el cuerpo propio o el espacio personal. Su cuerpo, su cuarto y su historia se vuelven lenguajes de resistencia, afirmando que el arte feminista no sólo cuestiona la mirada del otro, sino que crea una nueva forma de mirar(se).

Emin, como muchas mujeres, no quiere ser validada como una mujer ejemplo, o como algún arquetipo del patriarcado. Desde su vulnerabilidad más entrañable, expresa una verdad colectiva de las mujeres, una imagen que es real, incómoda e incorrecta. De ese modo, Emin se emancipa, y abre camino para más artistas, intelectuales y mujeres, para que sean libres desde la imperfección, con libertad plena para crear con distintos lenguajes.

3.3 Arte y cuerpo en el entorno público en México y América Latina. La obra y los proyectos colectivos de Mónica Mayer

En México como en América Latina, el cuerpo de las mujeres ha sido un terreno en disputa, que siempre ha estado politizado y esta es una lucha que continúa. Las diferencias existen, ya sea entre los cuerpos femeninos, aquellos que están racializados, que se encuentran en contextos socioeconómicos relegados, atravesados por lo religioso o por diferencias personales (como las habilidades o discapacidades). Todas estas diferencias juegan un papel importante en cómo son percibidas y al mismo tiempo el trato que se les da. Las existencias de las mujeres son distintas, aunque

habiten en un Estado, con sus altas cifras de violencia feminicida, que no les asegura sus derechos, ni siquiera su vida.

En el contexto latinoamericano, las mujeres de todos los contextos padecen violencias misóginas. Algunas mujeres sufren menos opresiones, pero no se puede ignorar que aún existe la violencia que las atraviesa a todas. Después de África, América Latina es el continente con más alto índice de machismo y, según la Comisión Económica para América Latina y el Caribe cada día mueren 12 mujeres en América Latina y el Caribe solo por el hecho de ser mujeres, 7 de cada 10 mujeres en el mundo, y 6 de cada 10 mujeres en México han sufrido violencia.

En América Latina no ha habido época en la que las mujeres no hayan sufrido violencia. Esta se ha reproducido a lo largo de los tiempos bajo distintos mecanismos de poder y dominación, tanto en el virreinato, como en la Revolución y durante la era moderna. La resistencia de las mujeres siempre ha existido, desde las brujas en la Nueva España, hasta las *adelitas* en la Revolución Mexicana y las feministas de los años setenta o de la actualidad. Estos hechos, producto del patriarcado, hacen evidente el valor que se le da al archivo y a la narrativa histórica a partir de la diferencia sexual. Estos registros, archivos e investigaciones son la evidencia de una lucha por la libertad que no ha cesado y que políticamente se ha censurado.

Dentro del esoterismo, la magia, la santería y las ciencias ocultas, están aquellas mujeres que heredaron conocimientos de sus abuelas, madres, y maestras a escondidas. Algunas no se casaban, vivían en comunidades con otras, mujeres, practicaban métodos anticonceptivos, abortos, sanaban con hierbas y huían de la represión del estado, que entonces era regido la iglesia y sus prejuicios morales. Por ello, las brujas han sido un referente recurrente de las artistas latinoamericanas por su destacable resistencia, conocimiento, e identidad fuera de la normativa. Así como para reivindicar la imagen peyorativa con la que se les ha retratado en la historia, así como en sociedad, una creada con perspectivas misóginas.

No es casualidad que la historia haya ocultado la resistencia y persecución de las mujeres que buscaban su libertad espiritual, su autonomía financiera, su independencia civil para decidir sobre sus cuerpos. En la historia no hay neutralidad: lo

que se cuenta y se oculta, lo que se registra y se archiva depende de las razones y de las intenciones políticas de quienes tienen el poder. Todo escrito histórico tiene intención, tanto lo que se comunica cómo la forma en que se escribe. Por eso la historia nombra a los victoriosos y oculta la resistencia del oprimido, pues no le conviene al poder.

Un ejemplo es el caso del colectivo *Polvo de Gallina Negra* (1986), que tomó su nombre de un remedio mágico que se comercializa en los mercados de México para el mal de ojo. Este amuleto se emplea específicamente como una protección ante de los hombres, con lo cual se critica la violencia que ejercen los varones y que las mujeres se enfrentan constantemente en lo cotidiano. De ese modo, el colectivo hace referencia a la identidad confrontativa de las brujas, que se mantuvieron en resistencia a pesar de la prohibición y del castigo que se les imponía por motivos morales religiosos, que en realidad son estrategias de opresión de género. De esta forma el poder, el capital y la iglesia evitaban que las mujeres trabajaran y acumularan capital simbólico.

Estas mujeres ejercían en secreto y de forma ilegal la transmutación de la energía, la medicina ancestral, el acompañamiento en aborto y en partos, pero también utilizaban su magia como protección. En busca de la justicia que les era negada, usaban la autodefensa o tomaban venganza real o simbólica de sus opresores. Ante un sistema que no las considera, ni las cuida, ellas usaron los conocimientos que les habían heredado su familia o sus maestras, para sostenerse económicamente a sí mismas y sus familias, en caso de tenerla. A estas brujas, herejes o curanderas, se les considera como antecesoras de quienes más tarde se nombrarán feministas. No se les considera feministas como tal, pues no tenía como propósito específico la liberación de las mujeres, sino que se trataba de un ejercicio de resistencia que no reduce su importancia histórica.

En el contexto de América Latina, durante los años 80, hubo una creciente politización de los movimientos sociales. La acción pública cobró mayor fuerza y tuvo una fuerte presencia en la calle a partir de manifestaciones pacíficas. Estos movimientos fortalecieron las ideas de creación política en los artistas, que se unieron a las marchas como creadores, pero también como participantes activos. Lo

movimientos políticos y sociales más fuertes fueron el de los obreros, y el de los estudiantes, pero también en los sesenta comenzaban los feministas. Muchas de las mujeres en la trinchera del feminismo también marchaban junto a los obreros, o bien eran parte del movimiento estudiantil, a los cuales recientemente el Estado Mexicano había reprimido de manera violenta e injustificada, el 2 de octubre de 1968, en la Plaza de las Tres Culturas,

El Estado mexicano cada vez exhibía una mayor decadencia. Ya no existía el sentido de pertenencia que había cultivado el nacionalismo post revolución, como el que transmitían los murales de Siqueiros, Rivera y Orozco. Ahora se buscaba una nueva identidad: las nuevas generaciones tenían nuevas preocupaciones, representaciones que hablaran por el pueblo. Muchos opositores fueron reprimidos, asesinados y desaparecidos. Después de este horrible suceso, América Latina y más específicamente México nunca fueron los mismos. La rabia, el dolor y la impotencia marcaron un parteaguas para el activismo en todos los sentidos.

Sin embargo, aunque las mujeres participaban activamente en estos movimientos, cada vez era más evidente que las opresiones no solo castigaban la raza o la clase: existía una diferencia, la de género, que separaba a las mujeres de los hombres y que las relegaba dentro de los mismos movimientos. Como las diferencias existen, es importante entenderlas para comprender como las opresiones son atravesadas de diferentes formas, cómo se viven a través del cuerpo y cómo se destacan las diferencias para someter a las personas. En otras palabras, las mujeres que lucharon al lado de sus compañeros en los movimientos sociales y estudiantiles entendieron que aquellos con los que marchaban también eran cómplices de su opresión.

Pues dentro del capitalismo, incluso los varones que estaban despojados de bienes tenían, como compensación, una autoridad mandataria sobre las mujeres de su familia, lo que les permitía usufructuar –al menos simbólicamente– la opresión femenina. Aunque se integraron a la lucha por los derechos laborales, las mujeres eran sometidas por los obreros, por sus compañeros y por los profesores. La lucha por estos

derechos no incluía las exigencias de género por lo cual, comenzaron a separarse y exigir específicamente sus necesidades sociales.

El movimiento feminista comenzó a tomar fuerza con su *Segunda Ola*, durante los años setenta, poco después del movimiento de 1968. Las mujeres no sólo tomaron conciencia de sus necesidades como grupo, sino que se hicieron sujetas de sus necesidades al exigir que estas fueran atendidas y resueltas, como un grupo organizado e independiente de otros colectivos. Las activistas feministas de la *segunda ola* encontraron un instrumento en las artes para expresar sus ideas, inquietudes e intereses. No solo buscaban manifestarse políticamente en contra de los organismos de opresión patriarcales —como las instituciones académicas, eclesiásticas y de gobierno—, sino que también crearon a partir de su propia identidad.

Hacer arte, escribir literatura, artículos o filosofía, crear un archivo histórico de mujeres para mujeres, es un punto importante en el desarrollo de la resistencia feminista. Hasta este punto, los hombres han hecho la historia sin nosotras. Llevaban una gran ventaja: al ser reconocidos por su historia, perpetuaron mecanismos de dominación a partir de lo simbólico y de lo material. A las mujeres nos representaron sin consentimiento, desnudas, vacías y sin identidad propia, pues no tenía importancia para ellos hacer un ejercicio crítico sobre su identidad o su existencia, sino que las representaban a respecto a su conveniencia, sin hacerle justicia a la realidad compleja de las diferentes existencias de la mujer.

Que la mujer no haya producido arte no es aleatorio, ni neutral, sino que responde a una constante de opresiones, como lo hemos visto antes. Que hayan sido recluidas en el ámbito privado no solo respondió a la división sexual del trabajo que las obligó a asumir las labores domésticas, sino también a la arquitectura del poder que le negaba un lugar de pertenencia en su propio hogar. La carencia del espacio propio donde las mujeres pudieran cultivarse, crear o bien, ser ellas mismas, se debe a su dependencia financiera, que no era sino una estrategia del sistema patriarcal. Algunas producían desde la sala común, rodeada de distracciones, teniendo que compartir su tiempo, atención y espacio para el servicio de las necesidades ajenas, complicando

encontrarse con el silencio y la introspección necesarias para la realización ideal de su propio pensamiento.

Podemos analizar este encierro doméstico bajo el lente de Woolf, quien plantea, en su ensayo *Un cuarto propio*, que la emancipación intelectual de las mujeres está intrínsecamente ligada a sus condiciones materiales de existencia: si no tienen independencia económica, ni un espacio físico libre de interrupciones domésticas, la creación artística se vuelve un acto de resistencia casi imposible. Esta estructura del hogar tradicional, fabricada por el patriarcado y sustentada por el capital privada a la mujer no solo de la libertad externa sino también de un refugio interno, al nunca poder acceder a un espacio que las liberara de las demandas familiares.

Presas en lo privado, sin un espacio propio y perseguidas en el espacio público. Pues el salir, estar afuera, en la calle y transitar en el espacio público es un derecho que ha sido negado a las mujeres. Ya que, una mujer “decente” no puede estar fuera del hogar sola, o sin la compañía de un hombre, porque se corre el peligro de ser violentada —por un hombre—, y que sea acusada por salir, a sabiendas de que corre peligro. Para las feministas, el cuerpo y la calle son territorios en disputa, que se nos han negado mediante la violencia y la represión simbólica.

Por eso, es lógico que las artistas feministas, concretamente en México, quisieran salir a las calles y formar parte de la manifestación activa del movimiento, como una acción creativa para denunciar las injusticias que se viven siendo mujer en diferentes geografías —tanto en la periferia, como en la provincia, las calles y los hogares—, para obligar al mundo a verlas y escuchar sus necesidades. Fue así, sin pedir permiso, que utilizaron elementos de uso cotidiano —objetos reconocibles y asociados a la existencia femenina— para crear un movimiento social y artístico, que aún persiste desde la resistencia. En los setenta el arte comenzaba a salir a las calles y a transformarse, las artistas de movimiento feminista buscaban la visibilidad de las personas fuera de los museos, ejerciendo su voluntad creativa. Hartas de la representación irreal que proporcionan y validan estas estructuras sobre las mujeres en el medio del arte, las artistas feministas tomaron su propia voz y produjeron desde la conciencia, la investigación, el testimonio, la autorrepresentación y el arte

multidisciplinar que suele caracterizar el arte contemporáneo, una nueva corriente artística: la feminista.

Aunque con anterioridad algunas mujeres ya habían producido obras de carácter emancipador, con reflexiones sobre su experiencia y resistencia personal —piénsese en Frida Kahlo o Leonora Carrington, por ejemplo—, fue hasta la década de los setenta cuando el arte feminista se consolidó como una corriente artística abiertamente política. Este movimiento se articuló con las luchas de la segunda ola del feminismo, con el objetivo de visibilizar la opresión estructural y disputar los espacios de representación y poder. Estas activistas encontraron en las artes un medio poderoso para expresar sus ideas y manifestarse políticamente contra los mecanismos de opresión patriarcal que se reproducían en organismos como las instituciones académicas, la iglesia y el Estado. A partir de esta transformación, el arte se convirtió en una herramienta política, un espacio de denuncia y de reconstrucción de la subjetividad de las mujeres. Tal como señala Lucy Lippard, el arte feminista no sólo buscó cuestionar la imagen de la mujer en el arte, sino también redefinir quién puede producirlo y desde qué lugar se enuncia.

Como afirma Griselda Pollock (2013), el arte feminista no busca incluirse en lo que entendemos como arte tradicional, ni en las estructuras construidas por el patriarcado, sino deconstruir lo que entendemos por “el genio”, “la belleza” y la “creatividad”: esas características por las cuales la Historia del Arte ha canonizado a sus artistas sin incluir a las mujeres. De esta manera, el arte feminista surge como una práctica crítica, situada, colectiva, y política que continúa vigente y desarrollándose hasta la actualidad. Se encuentra en constante cambio, evolucionando y en diálogo con las nuevas ramas del feminismo, en las cuales se incluyen los debates contemporáneos sobre el cuerpo, la identidad y la política de la representación.

Cuando hablamos de arte contemporáneo y de arte feminista en México, es indispensable mencionar a Mónica Mayer, una artista que fue pionera en ambos movimientos artísticos. Se caracteriza por su creatividad, multidisciplinaria la fuerza política de sus acciones artísticas, por incluir al espectador y que éste se vuelva un participante activo como parte de las piezas; para ella, la colectividad es clave, así como el hacer archivo.

En sus principales proyectos de archivo (*Si tiene duda, pregunte y Pinto mi raya*), Mónica Mayer cuenta que ella se percató de que no compartía las mismas luchas que sus compañeros artistas, cuando estudiaba en la Academia de San Carlos y estos aseguraron desde la ignorancia y sin argumentos, que las mujeres eran menos creativas que los hombres por naturaleza, que su carrera y creatividad se les terminaba cuando se volvían madres. Fue entonces que Mónica Mayer y Maris Bustamante decidieron formar el colectivo de arte *Polvo de Gallina Negra* como una necesidad personal y colectiva, para desmentir las acusaciones que les habían hecho por ser mujeres y madres.

Al comenzar esta colectiva de arte feminista, Mayer y Bustamante buscaron a varias compañeras suyas para que se unieran. Sin embargo, no hubo una respuesta favorable, ya que el prejuicio contra las ideas feministas era entonces aún mayor que ahora. Estas mujeres tenían miedo de no conseguir novio, o de padecer persecución académica o laboral. En consecuencia, la colectiva terminó conformada únicamente por estas dos artistas. Como colectivo, su prioridad era hacer visible y pública la crítica feminista, hacer un ejercicio artístico a partir de la cultura que las rodeaba: lo cotidiano y lo mexicano, como los mandiles, el humor, el sarcasmo que se escuchaba y se vivía en las calles. Aunque estos lugares públicos están repletos de inspiración y de referentes intelectuales como visuales, son un territorio que no es amable con las mujeres, sino más bien violento, pero que, aun así, está habitado por ellas.



Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer),
Tres madres para un desmadre, del proyecto ¡MADRES!, 1990.

Foto: Víctor Lerma.

Por eso el colectivo tomó la calle cuando se dio a conocer durante la Marcha del Orgullo Homosexual, en junio de 1983 en la Ciudad de México. Durante el evento repartieron “polvos de gallina negra” entre los asistentes, para protegerse contra el patriarcado y sus prejuicios. A partir de entonces, han aprovechado todo medio en el cual puedan hacerse escuchar. Han aparecido en la televisión, en el radio y en los periódicos, actuando siempre desde la acción política y la multidisciplina, especialmente el performance, que han sabido utilizar eficazmente como medio.

Una aparición importante de *Polvo de Gallina Negra*, fue en la televisión nacional, cuando Mónica Mayer y Maris Bustamante presentaron la acción performativa *Madre por un día* (1987) en el programa *Nuestro mundo* de Televisa, conducido por

Guillermo Ochoa, en vivo en la televisión pública. El registro por video, que se encuentra en las plataformas digitales de Mayer y Víctor Lerma, permite observar y analizar varios puntos importantes. El primero es la naturaleza del programa: Televisa es un canal de televisión nacional que transmite contenido sin contenido cultural. Su especialidad son los programas de comedia, las novelas, los chismes del espectáculo, todos los cuales reproducen contenido que resulta violento y ofensivo para ciertos grupos, como sus alusiones al cuerpo de las mujeres, a la raza, a la clase.

En esta aparición, lo que empieza como una entrevista normal sobre el funcionamiento y propósito del colectivo artístico, se vuelve una acción performativa que hace un cruce de mundos bastante interesante para el tiempo en el que fue realizada. En esta acción, las artistas explican el contexto de sus obras y sus proyectos previos, como el de *Maternidades*, el cual está compuesto por la acción aquí presentada, donde, como primera obra, Mayer y Bustamante quedan embarazadas con la ayuda de sus parejas. Puede observarse claramente el extrañamiento que produce esta acción de arte contemporáneo feminista, tanto en el conductor como en el público. Aun así, la plática prosigue. En un intento por darse a entender, Mayer y Bustamante hablan sobre la poca representación de las madres hecha por mujeres artistas.

Enseguida, como parte del performance, las artistas ponen a un hombre en una posición fuera de lo común. En este caso, el conductor Guillermo Ochoa se convierte en el primer hombre embarazado. Para ello, las artistas le colocan un mandil que simula un vientre abultado, propio del embarazo, y una corona que lo convierte en la “reina del hogar, hasta que el hijo nazca y lo destrone”, acompañado de un estuche con píldoras que le ayudarán a sentirse como una embarazada real: al tomarla le darán antojos, tendrá miedos y mareos. Le desean entonces que todo salga bien a la hora de su parto y le entregan un espejo pequeño, para que vea solo su rostro y no su cuerpo embarazado, y un libro con objetos, que aluden a diversos refranes en torno al embarazo.

La reacción del conductor Guillermo Ochoa es importante. En su trabajo se caracteriza por un humor provocador que algunos consideran divertido, pero que en ocasiones puede ser inapropiado. Se especializa en poner a los entrevistados en

situaciones incómodas, para incitarlos a dar una respuesta fuera de lo común. En esta ocasión, al inicio, sus preguntas exponen una genuina duda sobre el trabajo de las artistas, y corresponden a lo que podría preguntarse una persona que quiere comprender el arte contemporáneo.



Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer), Performance para ¡Madres!, con Guillermo Ochoa en el programa *Nuestro Mundo*.

Lo significativo ocurre cuando él es involucrado en la acción. Al estar *embarazado por un día* comienza a burlarse de las mujeres que viven esta posición: con su lenguaje corporal las imita cómicamente: camina, se toma de la cintura y se queja de las cosas que él asocia con el género femenino, que en realidad son las actividades cotidianas de un adulto funcional como “*ir al súper*”. Las frases que usa, así como sus bromas, invitan al público —sobre todo al masculino— a reírse de la situación. Al final afirma: “Les dije que no íbamos a entender nada”, antes de agregar, “pero ustedes sí la gozan y luego se embarazan, a mí solo me tocó el embarazo”, con lo cual se asegura de ser el *macho*: el *macho* del programa.

En la actualidad, gracias a las herramientas que hemos generado gracias al feminismo y los estudios de género, podemos comprender los prejuicios del conductor del programa. Sus comentarios responden a actitudes naturales en aquella época, que algunos conservan todavía en nuestros tiempos. La maternidad es un tema de alta

relevancia dentro del feminismo, puesto que —junto con el matrimonio y las labores del hogar— constituye el propósito asignado a las mujeres en cuanto se les asigna un sexo al nacer. Esta labor —cuidar el hogar, el esposo y los hijos— ha sido una desventaja de las mujeres, sean artistas, académicas o profesionales, frente a los hombres.



Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer),
performance para ¡MADRES!, 1983–1990.

Otra de sus piezas emblemáticas, *El Tendedero*, fue replicada por la artista en diferentes años y lugares, tanto en México como en Estados Unidos. Utilizando un soporte que encontramos en la cotidianeidad doméstica, como parte de una actividad asociada a las mujeres, el tendedero no es usado para colgar ropa, sino papeles rosados con testimonios de mujeres que participaron voluntariamente. A partir de la frase “*Como mujer lo que más detesto de la ciudad es...*” se invitó a esas mujeres para abrir un diálogo sobre la violencia que viven las mujeres en el espacio público (p.8). Esta pieza fue presentada por primera vez en una exposición colectiva en el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México. Las respuestas colgadas en el tendedero muestran el acoso y el miedo constantes que atraviesan las mujeres en el espacio público.

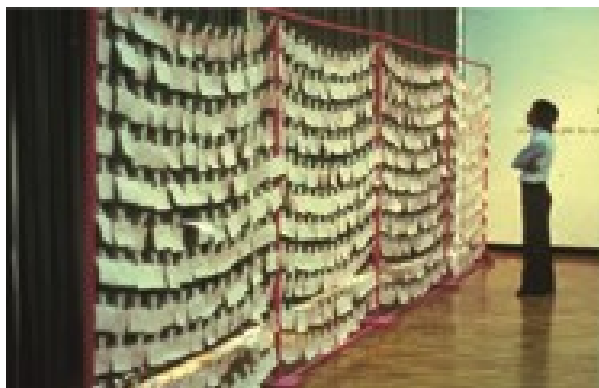
En una entrevista, Mayer cuenta que al inicio algunas participantes no estaban enteradas de lo que significa el acoso, y respondían que lo más detestable de la ciudad era la contaminación o el ruido. Sin embargo, al dialogar sobre el tema, se daban cuenta de que sí habían experimentado acoso y que lo sufrían. Su disgusto no era algo de lo que se hablara o compartiera en público. Algunas pensaban incluso que no era un asunto importante para compartir. Como las necesidades y el bienestar de la mujer nunca fueron prioridad para el Estado, tanto las instituciones como la academia y el público habían normalizado el acoso: lo común, entonces, era que se culpabilizara a la víctima por haber provocado al acosador. Para combatir este hecho, Mónica Mayer incluyó en la acción de *El tendedero* una parte de diálogo: se acercaba a las mujeres para conocerlas, invitarlas al intercambio feminista y formar con sus testimonios un archivo para hacer reflexionar a la colectividad social. La idea era compartir un espacio donde las mujeres se sintieran cómodas, donde pudieran expresar su rabia y ejercer su derecho a compartir su opinión, sus sentimientos y sus reflexiones.

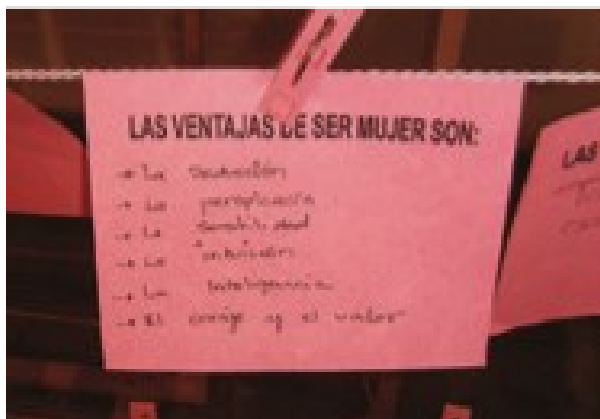
Esta pieza no tenía como propósito ser una encuesta ni hacer estadística, sino hacer una narrativa de la calle, de lo cotidiano y lo colectivo a partir de situaciones personales que se vuelven políticas. El arte de Mayer siempre ha sido un referente histórico no sólo en el arte sino en la acción feminista. Sus obras están cargadas de contenido político, con proyectos que encaran las problemáticas de género, en el espacio público y también en el privado. Con más de cuarenta años de producción artística, sus piezas siguen vigente, pues las mujeres enfrentan aún las mismas situaciones de acoso. La importancia de *El tendedero* no sólo radica en su mensaje político y activista. Ha generado un archivo, una evidencia tangible del testimonio de las mujeres en diferentes espacios y tiempos. Evidencia, además, que la situación no ha cambiado mucho. Desde que se presentó por primera vez en 1978, así como en sus otras exhibiciones —1979, 2009, y 2016— *El Tendedero* hizo visible, mediante el arte, una realidad que ha experimentado la mitad de la población: la violencia que padecen las mujeres, el terror que atraviesan diariamente en el espacio público.

Este soporte artístico, a través de la participación didáctica, invita a que las mujeres liberen su voz y expresen su rabia, su preocupación, su disgusto individual o

colectivo. Mayer crea para ella, pero también para las demás, pues a lo largo de su obra, como de su carrera destaca su enfoque participativo, su intención de involucrarlas como espectadoras críticas —interpretando sus obras—, pero también como colaboradoras activas —construyendo la obra mediante su testimonio o su participación. Con la ayuda ajena, Mayer construye un archivo de su entorno, involucrando a personas que no siempre están en el ámbito académico o artístico, para así retratar de forma más genuina a la sociedad en su conjunto.

Sus acciones pueden describirse como una forma de hacer filosofía situada. Mayer crea un dispositivo que sitúa en un lugar específico, frente a un grupo específico de personas —mujeres, en este caso— que son invitadas a participar mediante una pregunta que incita el análisis filosófico y político de una situación, generando un archivo que puede interpretarse mediante la estadística o la hermenéutica. *El tendedero* se ha vuelto con el tiempo un antecedente importante para el arte contemporáneo en México y en el mundo, por su potente mensaje y por el uso de nuevos medios. También se volvió relevante porque el activismo feminista se apropió de la pieza: replicado en marchas, escuelas, instituciones y calles, se volvió un instrumento de denuncia directa hacia los agresores. Cuando los papeles rosas que contenían preguntas se sustituyeron por la foto, el nombre y la denuncia a los acosadores, las mujeres pudieron expresar la violencia que padecían de una manera anónima, para evidenciar su indefensión ante un sistema judicial que no las protege.





Mónica Mayer, *El tendedero*. Arriba, en la exposición *Salón 77-78, Nuevas tendencias*, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México 1978. En medio, en la exposición *Proyecto* de Suzanne Lacy, Los Ángeles, 1979. Abajo, en la exposición *Sin centenario ni bicentenario: revoluciones alternas*, Universidad Iberoamericana, ciudad de México, 2009.

Cuando el performance ya estaba rompiendo con el escenario para involucrarse directamente con la realidad y la colectividad, *El tendedero* rompe aún más esa barrera, pues se integra directamente a la sociedad y su cotidianeidad. Es un claro ejemplo de que el arte sí puede transformar la realidad, cambiar el mundo y darle a la sociedad lo que necesita. Mayer proporcionó a las mujeres, de manera audaz, un espacio y un medio para visibilizar su existencia, su lucha y su denuncia.

En el contexto contemporáneo, la mayoría de la población en América Latina conoce la dinámica y el funcionamiento de *El tendedero*. En la práctica ha sido replicado incontables veces en todo el territorio latinoamericano. De ese modo, se ha integrado de una forma orgánica ante la necesidad de compartir un testimonio, de hacer justicia,

de proteger a otras mujeres desde la advertencia y la información compartida en colectivo. Sin embargo, no todas las feministas están enteradas de que su origen viene del arte contemporáneo.

“El arte tiene que ser lo que nosotras necesitemos que sea”, es una frase que Mayer ha pronunciado constantemente en su discurso artístico. Esta pieza lo deja claro, pues se convirtió justo en aquello que las mujeres necesitábamos, y que aún requerimos: ser escuchadas, ser vistas y ser parte de lo colectivo a partir de la empatía. Las espectadoras rompieron la cuarta pared cuando intervinieron este mecanismo a sus necesidades particulares, colectivas e individuales, cuando lo replicaron en el activismo y lo pusieron en práctica.

Mayer ha dedicado su producción artística al activismo feminista, pero también a crear arte desde la colectividad, espacios expositivos y hacer registro fotográfico y escrito de lo que producen otras colegas artistas. “Si nosotras no nos invitamos nadie lo va a hacer” dice. No debe esperarse que las oportunidades lleguen solas, pues lo común, a lo largo de la historia, es que se excluya a las mujeres del gremio. Mayer apuesta a crear estas oportunidades para nosotras mismas, desde la autogestión, el trabajo en colectivo y la producción independiente, hecha por y para las mujeres. Las prioridades de Mayer como creadora tienen que ver con lo colectivo. Quiere que el arte no sea exclusivo de los museos, sino que sea accesible incluso para las personas que no están familiarizadas con el arte ni con el activismo. Sus estrategias la han permitido potenciar la fuerza política de sus acciones, sus piezas y sus escritos. Se ha convertido, así, en un referente fundamental para una generación próspera de mujeres artistas, teóricas y académicas que se nombran también feministas en toda Latinoamérica.

Conclusiones

En la presente investigación se demuestra que el cuerpo de las mujeres no sólo es una entidad biológica, sino también un primer territorio en disputa. Un espacio de lucha política viva al que se ha negado libertad y autonomía de decisión. Dentro de la lucha por emanciparse, por decidir sobre su propio cuerpo, las artistas feministas se han reapropiado de ese territorio mediante las herramientas del arte contemporáneo. Para realizar piezas con contenido político han recurrido al performance, a los materiales experimentales, a las técnicas desprestigiadas por la tradición patriarcal, así como el propio cuerpo. Al sumarse de manera directa a la lucha feminista, y al luchar por sus derechos, las mujeres se acercan significativamente a su cuerpo y de paso proponen representaciones más dignas y objetivas de su imagen.

Un análisis crítico de la historia (tanto de la filosofía como de la ciencia, la medicina y el arte) muestra que la construcción del concepto de cuerpo, así como su registro y su desarrollo temporal, se ha encargado de objetualizar a la mujer. Al utilizarla como una herramienta discursiva a su conveniencia, estas disciplinas han fortalecido los sistemas estructurales que permiten la dominación las mujeres, generan roles, estereotipos y limitantes que mantienen a las mujeres en una posición jerárquica inferior a los hombres, y las convierte en un recurso material y laboral que se puede expropiar.

Para cuestionar estas estructuras sistemáticas de la historia del arte, se recurre a las herramientas filosóficas que proponen tanto el feminismo radical como el decolonial, los cuales se enfocan en el cuerpo y su contenido político. De acuerdo con estas herramientas, el cuerpo de las mujeres también es *sujeto*: contiene historia, contexto y geografía como el cuerpo de los hombres, a pesar de que ha sido constantemente sometido por el poder patriarcal y por el capital para volverse objeto de extracción material y laboral.

Este análisis crítico muestra que la historia tradicional del arte tiene un sesgo patriarcal que Carla Lonzi denomina *historio*, pues desprestigia el trabajo de las

mujeres, les impide ser reconocidas como artistas y las acepta solo en su papel de musa o de objeto ornamental dentro de la obra de arte. Este sesgo es impuesto con la intención de relegar a las mujeres en la sociedad, sostener su función laboral asalariada, despreciar sus capacidades intelectuales y negarles educación profesional en el arte. El *historio* no es neutral: es un sistema estructural que sustenta la opresión de las mujeres y sus cuerpos. Por eso las filósofas y teóricas del feminismo han pensado al cuerpo de la mujer como un territorio con contenido político, que posee una historia y que debe luchar contra las diferencias sociales, biológicas y de clase. Al igual que los territorios geográficos, los cuerpos han sido colonizados y expropiados por el sistema capitalista patriarcal, que ejerce mecanismos de violencia y adiestramiento para evitar que las mujeres ejerzan la dueñidad sobre sus cuerpos.

Ciertamente, el feminismo fue iniciado por mujeres blancas, privilegiadas, aristócratas, europeas o burguesas, por la razón de que tenían mejor calidad de vida y menos trabajos forzados, lo cual les permitió pintar, escribir, leer, reflexionar. Pero las mujeres más oprimidas —como las que viven en el exilio, tienen piel oscura o pertenecen a las clases sociales más desprotegidas— también han contribuido a crear nuevos panoramas de liberación femenina. Ese fue el caso de Ana Mendieta, la artista cubana que hizo de su propio cuerpo —su piel, su sangre, su pelo, su carne, su silueta— la materia sensible con que fraguó su obra. El mestizaje cultural, los desplazamientos forzados, la discriminación racial, son temas que Ana Mendieta reflexiona y expresa de forma extraordinaria y asertiva. Nacida en Cuba y exiliada desde niña en Estados Unidos, la búsqueda de pertenencia forma parte de su identidad, su cuerpo y su contexto: un valioso ejemplo de cómo el testimonio individual se refleja en lo colectivo. Por ser migrante y ser mujer, Mendieta creó su propio vínculo con la Diosa Tierra, se fundió con la naturaleza, hizo crítica social y dibujó su huella en el espacio. A pesar de su corta vida y del silencio estructural que oculta su historia, dejó un legado vivo y vigente a las artistas que se acercan a la naturaleza, que ejercen la espiritualidad, que buscan la identidad en lo ancestral matriarcal.

Por su parte, Tracey Emin, la artista británica, se propuso evitar que su cuerpo fuera solo un *objeto* del arte para convertirse en una *sujeta* de su creación. En sus

obras, el cuerpo propio no se exhibe, pero se alude en toda su corporeidad. Trabajando lo íntimo, lo abyecto y lo vulnerable, Emin desafió lo que el sistema esperaba de ella por ser una mujer blanca, europea, civilizada, domesticada. Se volvió un gran referente para las artistas de la Segunda Ola del feminismo, ya que inspiró a otras artistas para que dejaran de complacer y de verse provocativas a los ojos masculinos. Emin renuncia a ser una mujer normativa. Tiene la audacia de mostrarse desde lo socialmente incorrecto y de emplear técnicas artísticas desacreditadas por la tradición. El ejercicio que realiza Emin, al rechazar lo establecido como artista y como mujer, abrió una puerta a la rebelión femenina en el arte, promoviendo la desobediencia académica, artística, social, política, doméstica e incluso íntima.

Al revisar lo que aportaron a la lucha feminista las mujeres de Latinoamérica y de México, se advierte que sus piezas no solo habitan en otras geografías, también nombran otras cargas políticas. Son cuerpos doblemente oprimidos, por ser mujeres y porque han heredado un contexto de colonización, expropiación y migración propio del continente americano. Eso explica que las preocupaciones, los enfoques y la carga simbólica de sus piezas sean distintas. Sus piezas expresan una identidad silenciada por la opresión colonial, por el uso de sus cuerpos como material de extracción y de trabajo asalariado. Son artistas, además, que se saben rechazadas por el eurocentrismo cultural y artístico, el cual desvaloriza las tradiciones ancestrales, las califica de artesanía o de arte menor, como ocurrió con los textiles, con la cerámica y con el saber de las curanderas, a las que el *historio* califica de *brujas*. De ahí la relevancia de Polvo de Gallina Negra, el colectivo formado por Mónica Mayer y Maris Bustamante, que tomó su nombre de un remedio tradicional mexicano para protegerse contra los males del patriarcado.

Por último, se estudia el trabajo de Mónica Mayer, una artista mexicana que ha destacado como activista y por ser la autora intelectual de una acción, llamada El Tendedero, de la cual se apropió el activismo feminista latinoamericano para volverla una herramienta de denuncia activa, anónima y politizada. Al contrario que las artistas anteriores, Mayer prioriza la voz colectiva sobre la individual: hace entrevistas, involucra a otras mujeres para participar en sus piezas y construir un testimonio

colectivo. A través de su cuerpo, de su acción y de los dispositivos que Mayer idea y proporciona, habla como individuo a partir del colectivo. En *El Tendedero*, el cuerpo de la mujer no aparece representado: es más bien un dispositivo, inspirado en la experiencia cotidiana, que ofrece un medio de expresión a los cuerpos violentados de las mujeres.

La investigación mostró que los medios proporcionados por el arte contemporáneo —el *Land art*, la instalación, el performance, el videoarte y la fotografía expandida, entre otros— ofrecieron a Mendieta, a Emin y a Mayer un terreno fértil, idóneo para su creación artística, así como la posibilidad de plantear asuntos políticos de forma poética y multidisciplinar. Fortaleció además su capacidad para comunicar, relacionar, nombrar e incluir sectores poblacionales que no se habían considerado. Estas artistas, al producir, rompen con lo establecido, desde la técnica hasta el formato, y renuevan continuamente el discurso conceptual de sus piezas. De ese modo, a partir de su propio cuerpo, se han vuelto no solo un referente en la creación artística, sino también en el activismo político, la gestión cultural feminista y la resistencia. Al incluirse a sí mismas en su obra, crean redes colectivas para exponer y compartir, hacen registros, dan paso a nuevas artistas y a nuevas ideas.

Por otra parte, el trabajo de estas artistas se ha ganado el respeto, la valoración y el espacio necesarios para que las investigadoras, las historiadoras y las teóricas realicen su trabajo, para que las artistas más jóvenes expongan, para que surjan nuevas gestoras, para que se siga ejerciendo la libertad creativa, para que todas las mujeres se atrevan a compartir y a crear espacios desde la sororidad y la resistencia. Por eso, aunque las mujeres han creado arte a la par de los hombres, el arte feminista se ha consolidado como un saber que se está construyendo. Aunque tiene poco de haber nacido, ha tomado la fuerza y necesaria para permanecer. No sólo abre nuevas oportunidades para la producción artística, sino también para la investigación histórica y la reflexión filosófica, con una relevancia creciente en la historia contemporánea.

No existe una sola forma de hacer arte feminista, de la misma manera que no hay una sola historia del arte hecho por mujeres. Existen innumerables estilos, contextos personales, geopolíticos y sociales que son relevantes, que se han

desarrollado en distintos aspectos, y que aún están por descubrirse y estudiarse. Es de esperarse que, con el tiempo, el arte contemporáneo feminista evolucione de maneras que no se pueden predecirse. El arte es quien habla de los procesos humanos, le da un sentido al mundo, pertenencia a las personas y contenido a la Historia.

Al arte contemporáneo le ha correspondido acompañar al movimiento feminista actual y ser fortalecido por él. Por un lado, la lucha feminista le ha dado un espacio a la voz creativa de las mujeres, acuerpando y apoyando su trayectoria, como la creación de las mujeres feministas ha dado a su vez un orden ontológico a sus ideas, llevándolas a espacios académicos, como a la calle y en general a esta nueva forma de vivir que las feministas hemos creado para liberarnos de siglos de opresión patriarcal, estructural y sistemática. A pesar de que el sistema nos falle, hemos sido nosotras quienes nos hemos aferrado a crear, a escribir y a luchar en busca de una utopía feminista.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. (2019) *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Alcázar, J. (2001). *Mujeres y performance, cuerpo como soporte*. México: Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Tesis.
- Álvarez, A. (2022). *No soy un pedazo de carne: performance y feminismos*. Medellín: ITM.
Recuperado de: <https://repositorio.itm.edu.co/entities/publication/80976e3f-bd77-42e9-8b69-c08dd57b58af>
- Antivilo, J., Mayer, M., Rosa, M. (2018) *Feminist Art and "Artivism" in Latin America. A dialogue in three voices*. Los Angeles: Hammer. Recuperado de
<https://hammer.ucla.edu/radical-women/essays/feminist-art-and-artivism-in-latin-america>.
- Azúa, F. de. (2019). *Volver la mirada Ensayos sobre arte*. Madrid: Debate.
- Barnsley de Palacios, J. (2006). *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Caracas: UNEARTE.
- Barraza, A. R. (s/f). *El dolor del cuerpo y la grandeza del alma (escultura y poesía en Winckelmann, Lessing y Herder)*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5386491>
- Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte: Ilusión y desilusión estéticas*. Madrid: Amorrortu Editores.
- Beauvoir, S. (2009). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Bidaseca, K. (2019). *Territorializar las Memorias, Abrazar los Mundos*. Brasilia: Universidade de Brasilia.
Recuperado de: <https://bicyt.conicet.gov.ar/fichas/produccion/8356683>
- Blocker, J. (1999). *Where's Ana Mendieta? Identity, Performativity and Exile*. Durham and London: Duke University Press.
- Bozal, V. (2007). *Estudios de arte contemporáneo, II. Temas de arte español del siglo XX*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Braudel, F. (1984). *Civilización material, economía y capitalismo: siglos XV-XVIII*. Alianza Editorial.
- Brown, N. (2006). *Tracey Emin*. London: Tate Publishing.
- Buigues, I. B. (2010). *Cuerpo abierto: Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Valencia: Universidad de Valencia. Tesis.

- Cabnal, L. (2010). *Feminismos comunitarios y la defensa del cuerpo-territorio*. ACSUR Las Segovias.
<https://porunavidavivible.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/09/feminismos-comunitario-lorena-cabnal.pdf>
- Calvo Santos, M. (2017) *Almuerzo en la hierba*. Historia del Arte. Recuperado de
<https://historia-arte.com/obras/almuerzo-en-la-hierba>
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carpio, F. (2024). *Crítica de: «En búsqueda del origen», de Ana Mendieta en el MUSAC: Enterrar y desenterrar las raíces*. Madrid: Diario ABC.
 Recuperado de: <https://www.abc.es/cultura/cultural/busqueda-origen-ana-mendieta-musac-enterrar-desenterrar-20240125193505-nt.html>
- Carroll, N., (2018). *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Castañeda, M., & García, L. (Coords.). (2025). *Violencia contra las mujeres en América Latina: Perspectivas críticas*. RUDICS, (31).
https://virtual.cuautitlan.unam.mx/rudics/wp-content/uploads/2025/08/RUDICS_31_Violencia_contra_las-mujeres_en_America_Latina.pdf
- Castillo, J. G. M., Vincent, L. M., Vidales, N., & Camacho, O. A. (2020). *Desdibujando las fronteras del arte: La apuesta de Mónica Mayer y Lorena Wolffer por testimonios en el performance*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco.
 Recuperado de <https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/handle/123456789/24552>.
- Castro Flórez, F. (1996) "En el umbral de la afección". *En ¿Deshumanización del arte?* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Cemillán, L. (2019). *Sobre "Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo"*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores
- Cirlot, J. (2020). *Se parece el dolor a un gran espacio*. Madrid: Siruela.
- Cirlot, L. (1988). *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Consejo Nacional de Población. (2020). *Consecuencias socioeconómicas del embarazo en adolescentes en México*. Gobierno de México.
<https://www.gob.mx/conapo/documentos/consecuencias-socioeconomicas-del-embarazo-en-adolescentes-en-mexico-305429?idiom=es>

- Consejo Nacional de Población. (17 de diciembre de 2024). *El reconocimiento de la Interrupción Legal del Embarazo (ILE) en México*. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/conapo/documentos/el-reconocimiento-de-la-interrupcion-legal-del-embarazo-en-mexico>
- Cooper Owens, D., (2017). *Medical Bondage: Race Gender, and Origins of American Gynecology*. Georgia: University of Georgia.
- Criado-Pérez, C. (2019). *Mujeres invisibles: Descubre cómo el mundo ignora a las mujeres*. Madrid: Seix Barral.
- Cruz Hernández, D. T. y Bayón Jiménez, M. (Coords.) (2020). *Cuerpos, territorios y feminismos: Copilación lationoamericana de teorías, metodologías y prácticas políticas*. Bajo Tierra Ediciones; Libertad Bajo Palabra; Abya-Yala.
- Derrida, J. (2007). *La escritura y la diferencia*. México: Siglo XXI Editores.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Bogotá Universidad Nacional de Colombia.
- Faba-Zuleta, P. (2020). *The body as an event. The political in the art of Ana Mendieta*. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(1).
Recuperado de: <https://doi.org/10.5209/ARIS.62796>.
- Fabelo, J. R., & Rodríguez, A. P. (Coord.). (2011). *Estética, arte y consumo su dinámica en la cultura contemporánea*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario: Crítica feminista al marxismo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Foster, Hal (Comp.) (1983) *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Gallego, G. L. (2011). *¿Feminismo o necesidad? El proceso artístico en la obra de Eva Hesse y Ana Mendieta*. *Arte y Políticas de Identidad*. Murcia.
<https://revistas.um.es/reapi/article/view/146241>
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? When Does Contemporary Art Begin?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Giunta, A. (2018) *Feminismo y arte Latinoamericano*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno.

- Godoy, M. J. y Carvalho, I. C. (2021). Reseña Libro: Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (16), 885-889. Buenos Aires: Fiordo.
- Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8022967>
- Górraez, A., (2017) *Laboratorio curatorial. Activaciones de la memoria. Archivos de arte feminista mexicanos*, Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo.
- Gutiérrez, M.L., (2015) *Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos*. Barcelona: Asparkia.
- Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/318667>.
- Hammer Museum. (s.f.). *Untitled (Facial Hair Transplants)*. Recuperado el 7 de abril de 2026, de <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/untitled-facial-hair-transplants>
- Haraway, D. (1989). *Ciencia, ciborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hessel, K., (2022) *Historia del arte sin hombres*, Madrid: Ático de los libros.
- Hooks, B. (2017). *Feminismo es para todo el mundo: Una política apasionada*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Huddleston, H. (2022) "Diagnosis and Treatment of Polycystic Ovary Syndrome". *JAMA Dermatology* 327, no. 3: 274-275.
- Recuperado de: <https://doi:10.1001/jama.2021.23769>.
- Itten, J. (2020). *Arte Del Color: Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Itten, J. (2005). *La Venus Rajada*. Buenos Aires: Losada.
- Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal. (14 de noviembre de 2019). *Hace 45 años se estableció la igualdad jurídica entre hombres y mujeres en nuestra Constitución*. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/inafed/articulos/conmemoramos-que-hace-45-anos-se-establecio-la-igualdad-juridica-entre-hombres-y-mujeres-en-nuestra-constitucion>
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*, México: Siglo XXI.
- Lapeña, G. (2011). *¿Feminismo o necesidad? Proceso Artístico en la obra de Eva Hesse y Ana Mendieta*, Arte y política de identidad. Murcia: Universidad de Murcia.
- Lonzi, C. (2006). *Escupamos sobre Hegel*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lyotard, J.-F. (1989). *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*. Ediciones Cátedra.

- Mayer, M. (2016). *El Archivo de Polvo de Gallina Negra. Pinto mi raya*.
<http://www.pintomiraya.com.mx/pmr/archivo-pgn>
- Mies, M. (2019). *Patriarcado y acumulación a escala mundial*. Traficantes de Sueños.
- Mignolo, W. A. (2010). *Desobediencia epistémica retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Millett, K. (1984). "Kate Millett: el amor ha sido el opio de las mujeres". Entrevista con Lidia Falcón. En *El País*. 21 de mayo. Recuperado de:
https://elpais.com/diario/1984/05/21/sociedad/453938405_850215.html
- Modesta, P. (2020). *Crossing borders and new creativities. Border thinking in the artistic production of Teresa Margolles and Guillermo Gómez-Peña*. *Anales de Historia del Arte*, 30, 121–141. Recuperado de: <https://doi.org/10.5209/anha.72176>.
- Moure, G. (Ed.) (1996). *Ana Mendieta*. Barcelona: Polígrafa.
- Navarrete, C. (2020) *Todo arte es político. Representaciones de lo político y políticas de la representación. Notas sobre feminismo y globalización*. Barcelona: Revista Consinnitas. Recuperado de: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/56487/36504>
- Nietzsche, F. (1995). *La gaya ciencia*. Madrid: Cofás.
- Nochlin, L. (2001). "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" En *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte*. Cordero, K. y Sáenz I. (Comp.). México: Conaculta/Fonca.
- Ocampo, E. (2016). *Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo*. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(2), 311–324.
 Recuperado de: https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n2.48644
- Ovejero, F. O. (2014). *El compromiso del creador. Ética de la estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Pateman, Carole (1988). *El contrato sexual*, Ménades Editorial: Madrid.
- Peña, N. S. (2023). *De la violencia en el arte o del arte violento. On Violence in Art or About Violent Art*. En *Open Insight • Volumen IX • N°* (Vol. 16, pp. 11–33).
- Pierucci, J., (2017) *Guerrilla Girls*. Buenos Aires: Revista de Ciencia y Técnica de la Universidad Empresarial Siglo 21.
- Pollock, G. (1988). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- Pollock, G. (1988). *Visión, voz y poder*. En *Diferencias: Etno-grafías del cuerpo* (pp. 39–76). México: UNAM.

- Radical Women: Latin American Art, 1960-1985 Digital Archive. Los Angeles: Hammer Museum, 2019.
<https://hammer.ucla.edu/radical-women>.
- Reckitt, H. (Ed.). (2001). *Art and Feminism*. London: Phaidon Press.
- Rivera, M. L. J. (2016). *Arte, cuerpo y narcisismo: Una re-evaluación crítica del arte de Carolee Schneemann*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
 Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10366/128460>
- Rodney, P. (2023, 17 de noviembre). *Tracey Emin's 'Lovers Grave' Is a Visceral Meditation on Love and Loss*. Artnet News. Recuperado de <https://news.artnet.com/art-world/tracey-emin-lovers-grave-white-cube-2397246>
- Ruiz, A. (Comp.) (2009). *Híbrido & puro: Prácticas curatoriales en el arte contemporáneo*. Centro Cultural de España-Córdoba.
- Sacchetti, E., (2010). *El cuerpo representado y actuado en el arte contemporáneo*. España: Revista de antropología Experimental.
- Santos da Silva, A. N. (2023). *Colonialidad y cuerpo: Las relaciones entre poder, arte y pensamiento decolonial* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Reposito Institucional de la UGR. <https://hdl.handle.net/10481/83038>
- Save the Children. (2016). *Hasta la última niña: Libres para vivir, libres para aprender, libres de peligro*. Save the Children International.
<https://www.savethechildren.es/publicaciones/hasta-la-ultima-nina>
- Schilder, P. (1958). *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Buenos Aires: Paidós.
- Serret, E. (2001). *El género y lo simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina*. Oaxaca: Instituto de la Mujer Oaxaqueña.
- Segato, R.L. (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: Antropología porosa*. Prometeo Libros.
- Segato, R. L. (2016). *Guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficante de sueños.
- Segato, R. L. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Madrid: Cátedra.
- Singulart. (2024, 17 de julio). *"Todas las personas con las que me he acostado, 1963-1995": Una obra de Tracey Emin*. Blog.
 Recuperado de <https://www.singulart.com/blog/es/2024/07/17/todas-yo-he-dormido-con-1963-1995/>
- Sontang, S. (2023) *Ante el dolor de los demás*. Alfagura.

- Sotoca, Helena. (2022). *Ni musas ni sumisas. Una revisión de la historia del arte occidental con perspectiva feminista*. Barcelona: Random House.
- Sowemimo, Annabel. (2021). "Los orígenes racistas y no éticos de la ginecología moderna." *Clue*, 11 de enero.
Recuperado de <https://helloclue.com/es/articulos/cultura/los-origenes-racistas-y-no-eticos-de-la-ginecologia-moderna>.
- Taylor, D., & Fuentes, M. A. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo De Cultura Económica.
- Tidele, J. (2020). *Moda y feminismo: La vestimenta como símbolo de protesta*. 27–40. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (100).
Recuperado de: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi100.3983>.
- Valcarcel, A. (2001). *La memoria colectiva y los retos del Feminismo*. Chile: CEPAL.
- Wallerstein, I. (2005). *Análisis de sistemas-mundo: Una introducción*. Siglo XXI.
- Zafra, R., (2014) *Arte, Feminismo y Tecnología. Reflexiones sobre formas creativas y formas de domesticación*, Universidad de Sevilla.