



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

PLAN 1436. LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

UNA VISIÓN FEMENINA DE LA MUJER

POR MEDIO DE LA FOTOGRAFÍA EXPERIMENTAL

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

MIRZA VALENTINA MOSQUEDA MANCERA

TUTOR O TUTORES PRINCIPALES:

GALE ANN LYNN GLYNN

CD. MX., 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción

1. La mujer como *otredad*

1.1 El imaginario femenino en el arte

1.2 El imaginario femenino en la fotografía

1.3 Construcción corporal femenino a partir de lo visual

2. La mujer en el arte y su impacto en la visión fotográfica

2.1 Vanessa Beecroft

2.2 Liz Misterio

3. Fotografía contemporánea: *La mujer desde sí misma: antítesis fotográfica*

3.1 Orígenes de mi reflexión retrocolectiva

3.2 Serie: La mujer desde sí misma: antítesis fotográfica

3.3 Pronunciamiento

Conclusiones

Índice de imágenes

Fuentes de Consulta

INTRODUCCIÓN

“Hasta cierto punto, la feminidad es una cuestión de apariencia. La cultura visual del siglo XIX, produjo una multitud de imágenes de mujeres. Muchas de ellas son coherentes entre sí, otras se contradicen, pero todas contribuyen en gran medida a la definición, incesantemente cuestionada, de lo que por entonces significaba ser mujer.”¹

Así como lo sugiere la anterior cita, durante el siglo XIX existió una ambivalencia que contribuyó a la definición de *la feminidad* como una construcción visual que resulta en la base conceptual para el sustento metafórico de la fisionomía con la que se nace; este hecho resulta bastante atractivo para aportar a dicha definición con una propuesta artística propia, estructurada en la fotografía, ya que, como también se menciona en la cita, la diversidad de imágenes es suficientemente vasta como para apreciar los altos valores estéticos y de significado que esta multiplicidad ofrece.

Durante el transcurso de mi vida en general como, y en particular en la etapa que acata mi estancia en mis estudios superiores, la guía para la expectación y concientización de imágenes y trabajo de investigación de artistas y teóricas de diversas áreas de estudio han resultado casi nulas en cuanto a reconocimiento y tratamiento respecta, desde campos como la historia de la humanidad hasta terrenos más específicos como la Fotografía. Es por esta razón, que he adquirido este ímpetu por subrayar el reconocimiento y la socialización de discursos visuales desde la mujer con respecto a sí misma; ya que el registro *oficial* que, en su mayoría, en la historia del arte se pronuncia, proviene de gran cantidad de regímenes y voces masculinas en las que no resulta novedosa la digestión de temas como *la mujer*, ya que estas voces se alzan desde una postulación sumamente antigua (tanto como la historia misma) de arquetipos, cuya función principal ha radicado en reflejar ideales de belleza y roles impuestos (como el de hijas, esposas,

¹ DUBY, Georges; PERROT, Michelle. (2013.) *Historia de las Mujeres en Occidente*. Editorial TAURUS, Santillana, México.

madres, amantes, etc.) por medio de los cuales se presenta a la mujer como concepto y objeto de representación *dependiente* del hombre, situándola, por más irónico que resulte, demasiado alejada como para tratarse de ella misma. *Un otro: la mujer como autora ajena a la mujer.*² En contraste a estas estructuras de pensamiento de índole aristotélico y bíblico³, consideremos ahora, mi interés arduo por postular voces con un tratamiento y presentación visual desde un sector que mayormente (junto con otros) es considerado *otredad*. Me es importante hablar de la mujer desde sí misma (desde mí en conjunto con muchas más mujeres) porque si dejamos momentáneamente a un lado todas estas estructuras que se han impuesto a lo largo del tiempo, las voces desde la iniciativa propia resultan un lienzo en blanco que, cuando dan los primeros esbozos equivalentes a un estudio, se producen imágenes mucho más ricas en contenido y bases de construcción que los discursos ajenos (hegemónicos) que pretenden hablar de lleno sobre estas. Es decir, es el imaginario femenino⁴ el que me inquieta y me resulta bastante atractivo para trabajar, exponer y enunciar como un conjunto de voces femeninas mucho más valiosas que el discurso hegemónico, para crear una definición de la mujer misma.

Todo esto de manera cohesionada en la propuesta fotográfica que deseo desarrollar y exponer, bajo una dinámica de trabajo retrocolectivo⁵, es decir, ir desde lo propio hasta lo compartido; en otras palabras, en mi propuesta las piezas comienzan con mujeres de mi entorno (familiares, amistades, compañeras de trabajo, compañeras de rutina diaria, vecinas, etc.) a las cuales yo les presento un

² Aquí reitero y me refiero a lo recién planteado, es decir al hecho de que a lo largo de la Historia, la representación y enunciación de **La Mujer** se ha postrado mayoritariamente desde concepciones masculinas y unívocas. Con ello (y aclaro) no quiero decir que la autoría femenina no existiese, sino que, a lo largo de, el foco de atención, de estudio y de inclusión gran parte es casi nulo. Aunque resulta más complejo que esto pero posterior desarrollaré en esta investigación de grado.

³ En este otro punto, quise referirme tanto al pensamiento bíblico, el cual está erigido fuertemente con los aún impuestos arquetipos de la mujer como *La Virgen* (por mencionar el más icónico, siendo un ejemplo claro de ello: la evangelización y colonización de América) así como el trabajo de este filósofo en *Política* en el cual estipula: *El macho es por naturaleza superior y la hembra inferior; uno gobierna y la otra es gobernada; este principio de necesidad se extiende a toda la humanidad.* <https://www.filosofia.org/cla/ari/azc03038.ht>

⁴ ZAMORA, Betancourt Lorena. (2012). *El Imaginario Femenino en el Arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.

⁵ Véase la pieza de la **Artista Visual Mónica Mayer** de título donde retomo dicho concepto de creación: *El Tendedero*, presentado en diversos espacios del país y fuera de, en donde el *main concept* está basado en preguntas claves sobre diversas experiencias sociales de género. Donde precisamente el soporte utilizado, alude a una actividad cotidiana tradicionalmente femenina. Invitando al público a compartir sus vivencias al respecto: acoso, inseguridad, identidad, violencia. <http://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/tendiendo-redes>

pequeño instructivo en calidad de *fanzine* donde breve y desmenuzadamente expongo las inquietudes que poseo para justificar mi propuesta; ya digerida mi justificación teórica, desarrollo luego la solicitud de diversos trabajos de auto-representación por parte de ellas, para después representarlas también; esto último, bajo parámetros que unifican las imágenes, es decir, con bases que repercuten en la construcción de género, visual y corporal (como la violencia sexual, la maternidad, la idealización del *cuerpo perfecto*, entre otros) con las que generamos las imágenes. “Como resultado de lo que percibimos a través de nuestros sentidos y a través de nuestra anatomía, construimos una idea propia del cuerpo y a partir de esos elementos de identidad, el sentido completo del yo.”⁶

Ahora bien, ya insertada en todo este planteamiento de trabajo teórico, doy turno a la introducción del área de trabajo práctico personal, el cual se enfoca en la experimentación fotográfica donde, por medio del collage, hago uso de diversas experimentaciones digitales sobre las imágenes labradas. Estos medio me atrajeron y ocasionan en mí, una inquietud tan grande como los planteamientos teóricos que en primera instancia expongo, ya que dicho medio está basado en la complejidad que ofrece la *variación de resultados*, aspecto protagónico y significativo en esta investigación; erigiéndose desde esta irrupción y seguimiento postfotográfico que va más allá de los tecnicismos, abarcando el uso cada vez más abrumante de dispositivos fotográficos digitales mayormente hallados en artefactos *cotidianos* (pero con dicha función ya incluida) como lo son los teléfonos celulares, tablets, computadoras etc. derivando de ello el uso de la *interface* como *nuevos recursos de compartición y explosividad de creatividad* para accionar y responder a nuevas demandas culturales: democratizando diversos yo: narrador, autor, personaje, etc.⁷. Con todo esto, la homologación que pretendo para dicha investigación de tesis se basa en la realización de una alegoría, donde el alto grado de complejidad de tal proceso postfotográfico se equipare con el también complejo proceso de

⁶ MORENO, Cortez Isabel (2017). *Habitar la Piel. Cuerpos Nuestros: Identidad, Memoria y Huellas*. Tesis para la obtención de la Maestría en Artes Visuales. Universidad Nacional Autónoma de México. México. Pág. 25.

⁷ SIBILA, Paula. (2017). *La Intimidad del Espectáculo*. Fondo de Cultura Económica. Cd. Autónoma de Buenos Aires.

construcción de *ser mujer*⁸ desde una(s) misma(s). Realizando una metáfora referida al juego de inmediatez que la fotografía al parecer ofrece, pero se sabe, es mucho más que eso.

“[...] La fotografía como tal ha dejado de ser huella, pero sigue siendo lugar. No ha dejado ser serialidad y repetición, pero nos pone enfrente el hecho de que ya lo es al infinito. Es imagen que se repite sin cesar, pero que se diluye ante nuestra mirada. Es imagen que nos invade y es también evidencia de qué somos, o qué queremos ser.”

Como resultado de un pequeño censo con algunas contemporáneas mías, varios de los factores que influyeron/influyen de manera vasta en su concepción como *mujer* (hablando desde una visión feminista de dicho término) se encuentran incisivamente presentes voces de medios masivos como lo son: la televisión, la religión y generaciones de tradiciones familiares rigurosamente patriarcales, entre otras tantas. Por lo tanto, estas imágenes de cuerpos públicos y formas de pensamientos serializados, de obtención fácil⁹, me generan una clase de contraste, bastante marcado, con la realización y concepción de la construcción visual, corporal y mental de las mujeres. Siendo este proceso de collage fotográfico el antónimo de todo esto, queriendo referirme al cómo siendo procesos en donde en uno se tiene que partir de cero y en otro deconstruir toda metodología teórico-práctico, el producto visual es resultado de un arduo y complejo método de trabajo. De ahí, que yo quiera generar una serie fotográfica de distintas mujeres, relacionándola con una muestra que diga: *somos la otredad*, mediante la

⁸ Con esto me refiero, a todo constructo del que puede retomarse dicha asimilación, de la cual, retomo dichos rubros para principiar desde *El Segundo Sexo* de **Simone de Beauvoir**, la cual nos habla que *ser mujer* puede reanudarse desde el ámbito biológico, psicoanalítico, desde el materialismo histórico, desde un punto marxista como lo hace **Griselda Pollock** y demás parámetros que fluctúan en la imposición de varios de ellos así como en el cuestionamiento de estos y como en su asimilación, negación y reinterpretación para la concepción de una misma.

⁹ Medios como lo son los periódicos nacionales *El Gráfico*, *El Metro*, etc., revistas como *TV Notas* son ejemplos impresos de. Programas televisivos como todo el repertorio de contenido que posee *El Canal de las Estrellas*, *Televisión Azteca* entre otros, son también representantes natos de estas imposiciones.

representación de mujeres que las sociedades anteriores y actuales se niegan a mirar.¹⁰

Finalmente, quiero situar los periodos históricos de la investigación. Sé bien que para hablar de un presente se debe de tener las bases de lo que en el pasado se tuvo que luchar para que *el ahora*, tal como se conoce, sea una realidad. No obstante, me parece prudente delimitar el tramo histórico para el desarrollo de la tesis, ya que los intereses y los modos de desarrollo, desde los 90 hasta la actualidad, se rigen por una estructura base, que se ha venido desarrollando desde los tiempos del despertar de la revolución feminista en México (los años 70) pero con distintas formas de asimilación y reinterpretación que, como planteo, tiene la estructura base (desde mi entender) la exposición de la voz de la mujer pero con evolución de causas. Es por esto que, mis referentes teóricos y prácticos situados en esta brecha histórica son Linda Nochlin, Karen Cordero, Lorena Zamora, Adriana Raggi, Mónica Mayer, Liz Misterio, Nan Goldin, *Colectiva de Mujeres Públicas*, *Mujeres Creando*, Lorena Wolffer, Karen Walker entre otras tantas; dejándome claro, que la concepción de la mujer como autora de narrativas propias no es para nada arbitrario.

Por todo esto, al hablar desde mi experiencia y temporalidad, tanto vivencial como espectadora e investigadora, resultó ser uno dentro de muchos otros ejemplos del despliegue de ese imaginario: El imaginario femenino en el arte.

¹⁰ Las imágenes que tomé de referencia para tratamiento visual con directriz conceptual *La Otredad*, son los trabajos de el Colectivo *Mujeres desde la Periferia*, Maya Goded, Vida Yovanovich, Nadia Granados, Graciela Iturbide, Mujeres Grabando Resistencias, Graciela Iturbide, Olivia Garza, Diane Arbus, Nan Goldin pero filtro en base a otras directrices de mi propuesta fotográfica.

1. LA MUJER COMO OTREDAD

“¿Qué quiere una mujer?

Según Paul Laurent Hassoun, si bien el psicoanálisis ha podido explicar el deseo femenino, no ha podido superar su impotencia explicativa ante la voluntad de las mujeres, que no coincide con el deseo. Lo que ha comprendido no está caduco, pero es insuficiente para explicar la feminidad.”¹¹

“Si se escribe o se habla de artista cuando se alude a un hombre pero se escribe o se habla de “mujer artista” para referirse a una mujer, lo que se hace es convertir al “hombre” en la norma (que no es necesario explicar) y a la mujer en la excepción o derivación que hay que citar como algo insólito.”¹²

Si estudiamos cualquier disciplina intelectual o ideológica —historia, filosofía, sociología, psicología, las artes visuales, etc.— hallamos a *la mujer* en una constante experiencia como otredad¹³. Por ello, quiero dar apertura a este trabajo con un tratamiento desde varias posturas de teóricos del psicoanálisis, para luego proseguir con otros autores de distintas ramas de estudio. Así pues, empezaré por considerar como base (*oficialmente establecida*) el trabajo de Lacan: *El estadio del espejo como formador de la función del yo*¹⁴; con ello quiero referirme puntualmente a la función del yo para derivar al *imago*¹⁵, es decir, aquella imagen que se asimila la mayoría de veces de manera inconsciente, pero que de una u otra forma nos

¹¹ DUBY, Georges; PERROT, Michelle. (2013). *Historia de las Mujeres en Occidente*. Tomo V. Editorial TAURUS, Santillana. México. Pág. 329.

¹² PORQUERES, Bea, autor. (1995). *Diez siglos de creatividad femenina: otra historia del arte*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació.

¹³ Véase *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte* de Karen Cordero e Inda Sáenz, específicamente en la introducción, ya que más allá del arduo análisis que tomó la realización de dicha investigación, es la introducción donde es genuina su participación como autoras, es decir, no es la cita de demás autoras/autores que por ende, se nos permite conocer los intereses que las motivaron para este trabajo de manera breve, así como sus posturas ante esta área de conocimiento resulta muy interesante de leer y analizar.

¹⁴ LACAN, Jacques. (1981). *Escritos. Volumen I*. Editorial Siglo XXI. México. Pág. 11.

¹⁵ Según Freud:

- *Ello*: parte permitida, desorganizada e innata de la personalidad. Lo que hereda o está presente al nacer; motor de pensamiento y comportamiento.
- *Yo*: cumple de manera *realista* los deseos y demandas del ello con el mundo exterior. Evoluciona con la edad; intermediario con el mundo externo.
- *Superyó*: contrarresta al ello, pensamientos morales y éticos recibidos de la cultura: conciencia moral y el ideal del yo } autoevaluación, crítica, reproche.

conduce a la aspiración e imitación de los semejantes, cimentando nuestras relaciones con el *otro* (de una manera tan precipitada que cuando esta ocurre, aún no se dominan aspectos motrices y aún se depende de la lactancia) presentándose de un modo enajenante y estableciéndose en la relación con la realidad del sujeto. En particular, se trata de una exterioridad que sin duda es un modo más constituyente que constituido en donde según Lacan:

“(…) el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad –y a la armadura por fin asumida de una identidad enajenante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental.”¹⁶

Con todo esto quiero analizar cómo, a partir del inconsciente, existe esta *necesidad* de mediatizar al *otro* llegando a un punto de interpretación, donde la mujer funge como ente *acreedor* de la supresión por parte *del hombre*. Conviene ahora mencionar el trabajo de Simone de Beauvoir¹⁷ que, con base en los discursos que enuncian desde Freud hasta Lacan (como ejemplos base) y que, a pesar de que el Psicoanálisis como área de estudio no pretende esclarecer en una totalidad las experiencias como la sexualidad o la diferenciación sexual, sí se encuentra erigido, como dije anteriormente, en discursos mayormente de autorías y regímenes masculinistas donde, en efecto se podrá hacer mención de la mujer pero de una forma muy superficial o un tanto homogénea (*el libido* es un tema que perfectamente es muestra de ello) La autora Françoise Collin analiza a Freud:

“«La libido, de manera constante y regular, es de esencia masculina, ya aparezca en el hombre o en la mujer.» Rehúsa situar en su originalidad la libido femenina por consiguiente, se le aparecerá necesariamente como una compleja desviación de la libido humana en general.”¹⁸

En cuanto a Lacan (refiriéndose no al libido, sino al goce fálico):

¹⁶ LACAN, Jacques (1981). *Escritos. Volumen I*. Editorial Siglo XXI. México. pp. 15.

¹⁷ BEAUVOIR, Simone de, 1908-1986. (1989). *El segundo sexo*. México: Siglo XX: Alianza.

¹⁸ DUBY, Georges, PERROT Michelle. (2005). *Historia de las Mujeres en Occidente*. Tomo IV. México. TAURUS. Santillana.

“También Lacan ha entendido como una negación de su existencia, pero cuyo significado es que no hay definición general, que no hay esencia que explique en qué consiste ser mujer. La mujer no pertenece al orden de lo definible y no se puede escribir más que con un "La" tachado.”¹⁹

Con base en esto, me parece importante mencionar cómo la vértebra de esta área de estudio resulta en *la estructura edípica*, ya que es aquí donde *se justifica* la distribución de las *realidades sexuadas* siendo los papeles de *madre* e *hija* los de carácter pasivo, en donde la interacción con estas realidades *concluyen* en resignación, mientras que las del sexo opuesto son de carácter de libre accionar.

ello (hombre) > superyó (mujer)²⁰

Considerando lo anterior y retomando a Lacan, mediante el expediente y producción cultural del hombre, es él mismo el rector en el grado de rivalidad con el *otro*, invocando a lo que él llama *instintos de destrucción*; de modo que secundo las interrogantes que plantea Françoise Collin:

“¿Es la ciencia del deseo indemne al deseo (masculino) que preside su elaboración? (...) ¿Es por exceso de complicación por lo que la feminidad desborda las estructuras establecidas, o es porque estas estructuras han sido elaboradas a partir y en función de la masculinidad, incluso hallándose al comienzo en estrecha relación con pacientes de sexo femenino?”.

Lacan declararía: “*Se parte del hombre para apreciar la posición recíproca de los sexos*”²¹.

¹⁹ DUBY, Georges, PERROT Michelle.(2005) *Historia de las Mujeres en Occidente*. Tomo IV. TAURUS. Santillana. México.

²⁰ Véase el trabajo de Freud en donde a profundidad uno puede tanto apreciar y analizar su postulación para el entendimiento del funcionamiento del humano mediante su propuesta de aparato psíquico con *Ello, Yo y Superyó*, para mayor información consultar su trabajo en *Obras Completas*.

²¹ DUBY, Georges, PERROT Michelle.(2005) *Historia de las Mujeres en Occidente*. Tomo IV. TAURUS. Santillana. México. pp. 329.

De ahí que, ¿esto *explicaría teóricamente* la supresión de la mujer y el encasillamiento exclusivo a lo sexual por parte del hombre? Considerar esto me parecería altamente absurdo para ser sincera, pero al parecer es en voces de los más renombrados autores en estudios psicoanalíticos, así como en historia del arte donde se encuentra la posible identificación de la subestructura romántica, que resulta en monografías elitistas (por supuesto) de glorificación individual. Un ejemplo entre tantos, pero que preciso interesante mencionar, es aquel que establece el tan afamado *genio* como atributo exclusivamente masculino; ubicándonos en las discrepancias ocurridas durante el Romanticismo en el área de las artes; en donde la imaginación, la producción y la sexualidad masculina se hallaban estrechamente ligadas, mientras que los valores de pasividad, limitación y reproducción se imponían a la sexualidad femenina. Acorde con ello y retomando una postura desde el psicoanálisis, es esta insistencia en las características socioculturales de la formación sexuada, una traducción consistente sobre la envidia de la participación en las *ventajas* y responsabilidades que disponen los hombres en la sociedad y de las cuales la mujer termina sistemáticamente apartada; llegando a este punto uno es capaz de concientizar cómo se encuentra condicionado el mundo.

“En lo que a la mujer concierne, su complejo de inferioridad adopta la forma de un rechazo vergonzoso de su feminidad: no es la ausencia de pene lo que provoca ese complejo, sino todo el conjunto de la situación; la niña no envidia el falo más que como símbolo de los privilegios concedidos a los muchachos; el lugar.”²²

Específicamente y concordando con Linda Nochlin, considero que el problema efectivamente recae tanto en la falsa interpretación del arte como en la socialización de éste con el público en general (un ejemplo claro, es la digestión aún vigente del arte occidental clásico como *el verdadero arte* en nuestro país). Simultáneamente y como también menciona esta autora en su trabajo *¿Por qué no*

²² BEAUVOIR, Simone de. (1999). *El segundo sexo*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, Argentina.

*han existido grandes artistas mujeres?*²³ Expone cómo John Stuart Mill²⁴ señala esta inclinación a aceptar estas características como algo *natural, como lo que es* (tanto en los campos de investigación académica como en el de nuestros arreglos sociales) Como se pudo apreciar anteriormente, algunas de estas justificaciones derivan del *ello* proveniente del hombre, el cual dicta estas normalizaciones haciéndonos creer que son de *índole natural*. Ubicando a la fatalidad en esta aceptación sin crítica alguna.²⁵

Siguiendo la línea de ideas de Nochlin y con base en lo que nos hemos referido todo este capítulo a las instituciones de áreas específicas de estudio, también considero que *las faltas* recaen en estas mismas, debido a las encuadradas y difundidas *excusas* que velan el discurso misógino que postula a las hormonas, el ciclo menstrual, el hecho de poseer útero, en fin, todo lo que conforma la anatomía y fisionomía de la mujer; por tanto, las mujeres como seres creadores debemos de deshacernos de todas estas trabas para nuestro desarrollo intelectual, cultural y corporal y así, junto con la concientización de que somos individuos potencialmente iguales, así como también el hecho de que somos capaces de razonar la situación en la que nos desarrollamos, sin cabida a la autocompasión y por supuesto sin rebajarnos en ningún grado; con firmeza, concientización y vasta valentía. Comprometiéndonos a la fidelidad e integridad de nosotras mismas, en tanto principios intelectuales y emocionales; ya que son herramientas necesarias para la creación y fomento dentro (y fuera) de las instituciones.²⁶

²³ CORDERO, Reiman Karen; SÁENZ, Inda. (2007). *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*. Universidad Iberoamericana. México.

²⁴ MILL, John Stuart. (2001) *La esclavitud femenina*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Economía. México.

²⁵ Esto es, otro punto que da tratamiento Linda Nochlin refiriéndose a él como en el campo de la historia del arte es el hombre blanco occidental, inconscientemente y no desafiado ente, como *el* punto de vista del historiador *oficial* del arte.

²⁶ Hago mención de esto, ya que éstas fungen como una de las retículas que proporcionan validez tanto de producción como documentación de la narrativa del arte, sin embargo no las enuncio como las únicas formas posibles, lo anterior, retomando nuevamente dicho planteamiento que Lorena Zamora hace en *El Imaginario Femenino en el Arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*. (2012). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.

1.1 El imaginario femenino en el arte

“¿Por qué hacer la distinción de un arte de mujeres dentro del arte en general? El punto medular ha sido recuperarlas de su invisibilidad en la Historia, pero las diligencias feministas fueron más allá de la re-visión de la misma.”²⁷

Lo que Lorena Betancourt realiza en su trabajo de maestría titulado de igual forma que este sub-capítulo, es también la directriz para el desarrollo de este, ya que me resulta sumamente interesante y honesto el subrayar y secundar dicha postulación como **imaginario femenino**, para luego declarar dicha apropiación conceptual desde su entendimiento y visión de este imaginario (hecho en el que reside lo más significativo para este apartado: tomar como base su perspectiva, asimilarla y re-interpretarla). Para esto me parece importante exponer las bases de su estudio que me permitirá desarrollar la investigación actual, la cual parte de las siguientes preguntas:

¿Qué es el imaginario?

¿Qué se entiende por femenino?

¿Cómo reconocer el imaginario femenino en el arte?

A partir de esto y haciendo uso de diversos referentes que he encontrado a lo largo de este análisis de trabajo de tesis, quiero señalar el trabajo de Griselda Pollock y Lorena Betancourt con las cuales concuerdo en cuanto al posicionamiento por elección al *discurso del otro*²⁸ como estandarte de la Mujer para re-significarse y presentarse como sujeto histórico, social y cultural distinto a lo que se confiere desde el protagónico masculinista. Es decir, retomando la categoría del *otro* como dualismo eterno en la humanidad: *lo mismo y lo otro* —dando continuidad a las

²⁷ ZAMORA, Betancourt Lorena. (2012). *El Imaginario Femenino en el Arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.

²⁸ POLLOCK, Griselda. (1999). *Differencing the Canon*. Feminist, Desire ante Whiting of Art's Histories. Londres/NY, Routledge.

críticas de Hegel y Beauvoir, quienes afirman que, el sujeto no se plantea más que oponiéndose, mediante una relación hostil *fundamental* con toda otra conciencia: *afirmándose como esencial y así constituir al otro en inesencial*— Por lo que la otra conciencia debería oponer una pretensión recíproca²⁹ produciendo así el canon excluyente (en este caso, específico de las artes) proveniente del hombre artista blanco y occidental, reforzando este privilegio masculino como forma dominante. Es decir, el sólo hecho de denominarse como *otro* sólo reafirma la solidez, la añeja y perpetua validación de la masculinidad como *lo legítimo*, como la base universal de la humanidad, sin crítica y *aceptada* como lo *natural* o como *lo que es*; sin embargo, desde una postura feminista es necesaria dicha proclamación para poder enunciarse como algo distinto, para subrayar la diferencia de un discurso opuesto que dé presencia a lo excluido y genere una representación propia, gestionada a la medida.

Siguiendo esta secuencia de ideas, *lo femenino* se va vertiendo en la concepción asumida dentro de un estilo y significaciones corporales culturalmente establecidas e impuestas. Es decir, a partir de la constitución natural/biológica/sexual donde el lenguaje *informa* con respecto a lo masculino y femenino, es *el cuerpo quien toma lugar para la presentación de la feminidad (poner el cuerpo)*.³⁰

“Tras una historia injustificable en la que las mujeres quedamos en silencio en tanto otros pensadores pretendían definirnos, se ha hecho necesario crear un lenguaje femenino y un sentido peculiar del mismo para decir lo que queremos decir; elaborar uno o varios discursos para 'vestir con palabras el propio cuerpo sexuado, enseñarlo, representarlo con ropaje simbólico propio cortado al gusto de cada una'. (...) En este sentido, es necesario que la mujer se haga

²⁹ La cual, en el caso de la mujer, durante gran parte de la historia de la humanidad ha sido situada como ente pasivo, lineal y condicionado exclusivamente a sus funciones sexuales, a cambio de una supuesta garantía de *confort*.

³⁰ Con *poner el cuerpo* me refiero a este fragmento del **Manifiesto (Hablo por mi Diferencia)** de Pedro Lemebel: “Pongo el Culo Compañero por que me resulta directamente proporcional a la postura feminista.” *Lo Político es Personal* y, retomando la cita de Lemebel, ¿qué puede resultar más personal que el cuerpo mismo? Es decir, el sexo como primer herramienta para la autoconstrucción así como la construcción social; observar y probar que arquetipos nos definen y cuáles no, cuáles seguir y cuáles no; y a partir de ello vivir (oh en el caso de los sectores configurados como otredad, aprender a vivir, vivir en lucha constante, vivir en resistencia). Precisamente la obra tanto visual como política de Lemebel erigida desde su homosexualidad en tiempos de la dictadura chilena es gran ejemplo de ello.

significante y significativa en el mundo; pasar de ser objeto pensado a pensamiento pensante.”³¹

Luisa Muraro señala aquello de *elegir significarse*³² y de cómo se tuvieron que desordenar todos estos símbolos para reelaborar y reordenar tanto el sentido como el significado que se da al propio *ser mujer*— acuñando otra columna principal del feminismo: *lo personal es político*— dando cabida a esta diferenciación hasta cierto punto dada por hecha de *lo femenino* entre los dos sexos; así pues, como ya había mencionado, el optar significarse no puede concebirse como un todo, como solo una idea fundamental para la concepción de esa idea y poder generalizarla; en contra de las condiciones existentes, la apropiación de lo *femenino* desde la mujer significó la reunión de todas las distintas opiniones de diversos temas en común, es decir es a partir de sí, lo que cada una iría concibiendo y planteando desde su estar en el mundo, desde múltiples propias experiencia femeninas personales, que después se conjugarían adquiriendo una riqueza tan vasta como la diversidad que las caracteriza. Por otra parte, si volviésemos a orientarnos al psicoanálisis ahora de Freud, el elegir resignificar el contenido simbólico de *la madre* (ejemplo base en el limitado tratamiento que dicho autor hace con lo que respecta a la mujer) cambia toda aquella estructura basada en la envidia hacia los privilegios adjudicados al hombre, es decir, esa figura de *la madre* con la responsabilidad y *deber* impuesto desde el momento en que se nace y se sabe su sexo e inmediatamente se le asigna como receptáculo e instructor de vida con lineamientos basados en la frustración, *otorgados* a la fuerza por una figura dadora y potencialmente creativa y no necesariamente procreadora solamente de seres humanos, si no de todas las áreas de conocimientos y habilidades humanas³³; se trata de reconciliarse y dejar de lado

³¹ RIVERA, Garretas María-Milagros. (1994). *Nombrar el Mundo en Femenino. Pensamiento de las Mujeres y Teoría Feminista*. ICARIA Editorial. Barcelona.

³² MURARO, Luisa (1994). *El Orden Simbólico de la Madre*. Horas y Horas la Editorial. Madrid, España.

³³ Aquí quiero hacer una breve mención sobre el trabajo de Melanie Klein, en específico *Sobre la Identidad>Posición Esquizoparaonide*, este muy particular planteamiento sobre los senos de la madre (seno *bueno* y el seno *malo*) desde su concepción la cual puede depender de la relación sobre el acto de amamantar y el resultado que pudiese obtenerse por esta ambivalencia así como este ímpetu de *atacar* al cuerpo materno por parte del/la infante (diferente al planteamiento del *estadio del otro* de Lacan) desde mi percepción es también una manera de exponer por parte de esta área de estudio y sobre todo por parte de una autora de

aquella competitividad y búsqueda incesante de aprobación por parte del hombre y así reconocer la gratitud hacia ésta figura materna y dar así un sentido auténtico y no impuesto de sí misma (sólo por mencionar un ejemplo). *Es elegir significarse y darse a explicar.*

“No se nace mujer, se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se le califica de femenino.”³⁴

En cuanto al imaginario y tomando también los estudios de *La Imagen* que realiza Jaques Aumont donde enuncia que ésta es un fenómeno ligado a la imaginación, la cual es mediadora entre el espectador y la realidad, originando así *lo simbólico*; es en este cúmulo de ideas donde me permito retomar un poco del trabajo realizado por Lacan, en el cual la dinámica *inconsciente - imagen / imagen - inconsciente* postula al *imaginario* como patrimonio de la imaginación (entendida como la facultad creativa).

“La noción de imaginario remite primero a la relación del sujeto con sus identificaciones formadoras (...) y segundo a las formaciones imaginarias del sujeto son imágenes, no sólo en el sentido de que son intermediarias, sustitutas, sino también en el sentido de que encarnan eventualmente en imágenes materiales.”³⁵

→ Representaciones, significantes e identificaciones ←

Teniendo en cuenta todo esto, me es sustancial exponer el *Imaginario Social* el cual es aquel que se instala en el cuerpo de manera controversial y manipulable, definido por la imaginación y determinante en tanto la construcción de la autoimagen de cada persona: nuestra conciencia está habitada por el discurso social, como bien

este campo de investigación otro modo de trabajar la justificación>estructuración de la corporalidad. Hecho que en el psicoanálisis es verdaderamente escaso o afable respecto a la mujer.

³⁴ BEAUVOIR, Simone de. (1999). *El Segundo Sexo*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, Argentina.

³⁵ AUMONT, Jaques. (1992). *La Imagen*. Paidós Ibérica. Barcelona.

señala Marta Lamas.³⁶ Avanzando con este razonamiento, prosigo con el trabajo feminista-marxista de Griselda Pollock³⁷, en donde protesta y cuestiona la *naturalización* de responsabilizar a la mujer de las funciones que su sexo confiere y sus derivados (procrear y el cuidado de la progenie, etc.) exclusivamente, las cuales, provenientes e impuestas desde la burguesía, configuraron durante mucho tiempo la historia a través de su ideología tanto en función de la historia como de las sociedades.³⁸ Así pues, la imagen que la burguesía confiere al mundo desde sí, combina la represión de las condiciones sociales reales. Implementando la utilización del pasado y presente para luego proyectar en el pasado las características del orden presente, de manera que parezcan *universales, inmutables y naturales*. Es decir, que los papeles sociales producidos históricamente son impuestos como intemporales y biológicamente determinados desde una ideología burguesa y sí, concuerdo totalmente, la historia ha sido tanto escrita como enseñada de tal modo, por lo cual es sumamente importante desafiar esta sustitución de *la naturaleza* de la historia e insistir en que para entenderla se debe admitir y trabajar conforme a ello en un género cambiante, contradictorio y diferenciado (un ejemplo claro es *Modernidad Líquida*, trabajo característico de Zygmunt Bauman³⁹). Enalteciendo el arte de las mujeres como algo igual de válido, sustancial y valioso que el producido por varones. Dejar de tratar con paternalismo la valoración del arte efectuada en casi toda la historia así como sus estándares normativos que ha y sigue produciendo. Aquí, volvemos a toparnos con el *Discurso del Otro* como estandarte de significación y visualización, como grupo rezagado de la humanidad.

“El Imaginario femenino no puede reducirse a una imagen, iconografía o un tema para hacerlo específico de la mujer, debe de pensarse; más bien, como

³⁶ LAMAS, Marta. (2015). *El género : la construcción cultural de la diferencia sexual*. Bonilla Artiagas Editores. p. 340.

³⁷ CORDERO, Reiman Karen; SÁENZ, Inda. (2007). *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*. Universidad Iberoamericana. México.

³⁸ Para ahondar más con respecto al sexo como dispositivo de control social, me parece importante consultar el trabajo de Michel Foucault en *Historia de la Sexualidad*.

³⁹ BAUMAN, Zygmunt. (2003). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, Argentina.

una manera de acercarse a la experiencia y como algo que tenía que ser inventado.”⁴⁰

Finalmente nos hallamos con lo configurado y significado como *El Imaginario Femenino en el Arte*, el cual emerge de la historia postulada, con voces propias desde el movimiento feminista en los años 70, donde se comienza el vínculo con lo personal, el pensamiento y la vida misma de cada mujer. Surge así el **arte femenino** (término acuñado y resignificado desde dicho movimiento) y es a partir de la experiencia propia en donde la creación de conciencia, el diálogo y la transformación cultural se postula como una de las ramas más viables y características de la creación visual de la mujer en el arte. No obstante, no es la única línea de trabajo discursivo, sino que también se halla la cara en la que las mujeres no quieren intimar en el grado de homologarse a sí mismas / postular su voz (en cuanto sus experiencias íntimas/cotidianas) en su obra ni seguir los lineamientos tradicionales del arte, así pues, en esta cara de creación optó por la toma de dichos valores obligados para luego cambiarlos y posteriormente exponerlos; especialmente se optó por la imagería sexual como lenguaje propio, subvirtiendo la codificación cultural *asignada*, como la que resulta de la oposición hacia la violencia simbólica ejercida al poner a la mujer como objeto sexual y mercantil desde la imagería masculina.

⁴⁰ NOCHLIN, Linda. Citada en Lucy R. Lippard, *From the Center ...* op. cit., p.p-80-89.

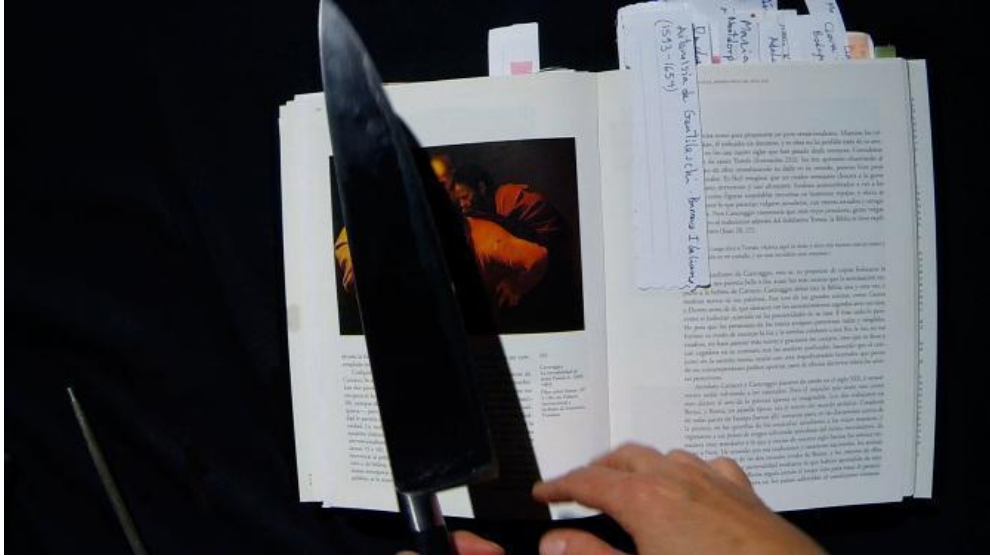


Fig. 1 y 2. GIMENO, María. *Queridas Viejas*. España. 2017. Facultad de Bellas Artes Madrid.

1.2 El imaginario femenino en la fotografía

De acuerdo con Laura Cohen, las imágenes producidas por mujeres expresan: “La honestidad del discurso. No se busca fama, sino imágenes que traen la sinceridad de un sentir. La honestidad de una manera de ver. Las mujeres no inventaron las bombas y las armas. Las fotos de las mujeres tienen empatía.”⁴¹

*“En la mayor parte de las ocasiones no se representa a la mujer, sino estereotipos más o menos generalizados socialmente sobre ella...”*⁴².

Para reflexionar acerca de lo *femenino* como experiencia propia y colectiva, concebida a partir de lo personal, retomaré el subcapítulo anterior, volcando el tema del imaginario hacia *lo fotográfico*. Esta tarea no ha sido de fácil destilación ya que en varias ocasiones me encontré con trabajos de historicidad feminista donde el objetivo o meta consiste *únicamente* en la incorporación de los nombres de las mujeres (en este caso, fotógrafas) a cronologías y en la inclusión de su trabajo práctico en inventarios y movimientos. Lo anterior detona la siguiente pregunta (tanto en mí, como en diversas autoras): ¿Al adicionar a las mujeres a los medios narrativos *oficiales* se da por *reparado* ese *delay* de la mujer respecto al resto del mundo?

El libro *Mujeres detrás de la Lente. 100 años de creación fotográfica en México 1910-2010*, de Emma Cecilia García Krinsky⁴³ es una de las referencias que elegí para ejemplificar dicho conflicto. Para comenzar, el proyecto es una pieza de feminismo institucional, por lo tanto, el objetivo de dicho proyecto es, precisamente, la incorporación de los nombres de las autoras a un inventario, lo cual lo reduce a la concepción de *éxito* de la historicidad feminista recién mencionada. Este hecho ha provocado en varias autoras la inquietud de sí o no tomar la decisión de desafiar la

⁴¹ RUIZ, Blanca. *En Voz Propia*. En Emma Cecilia García Krinsky. (2012). *Mujeres detrás de la Lente. 100 de Creación Fotográfica en México 1910-2010*. CONACULTA. México, D.F.

⁴² VILLEGAS, Morales Gladys. (2006) *La Imagen Femenina en Artistas Mexicanas Contemporáneas*. Universidad Veracruzana. México.

⁴³ GARCÍA, Krinsky Emma Cecilia. (2012). *Mujeres detrás de la Lente. 100 de Creación Fotográfica en México 1910-2010*. CONACULTA. México, D.F.

hegemonía plasmada en la historia burguesa y moderna del arte, para producir un entendimiento de la producción artística, generando una serie de reacciones de inconformidad ante la historia actual, es decir, ante la historia que burguesamente se deformó en mera cronología, enunciada por una narratividad occidental, masculina y blanca, que no ha sido cuestionada⁴⁴ lo suficiente. Tenemos un ejemplo claro de ello, en la aportación de Eli Bartra⁴⁵, la cual expone la importancia de la diversificación tanto en lo teórico como en lo práctico (artísticamente, fotográficamente hablando) desafiando la imagen del mundo que los historiadores del arte se han esforzado en crear, ofreciendo un conjunto variado a partir de las preguntas ¿cómo opera la historia? ¿qué es lo que estructura la sociedad? ¿cómo se produce el arte y quiénes legitiman el arte? Dando como resultando este libro, hasta cierto punto integral, el cual es un ejemplo de cómo la historia feminista del arte debe comprometerse con una política de conocimiento. Es decir, descubrir tanto la historia como las manifestaciones artísticas de las mujeres, hacer una revisión de cómo se ha escrito la historia del arte. Por lo tanto podemos resumir que: **La tarea inicial de una historia feminista del arte es una crítica a la historia del arte misma.**⁴⁶

T. J. Clark habla de la teoría cultural y la práctica histórica del marxismo, refiriéndose a las estructuraciones que poseen las sociedades, consistentes en divisiones y desigualdades sexuales; los contextos y sociedades en las que se produce arte, no han sido solamente, por ejemplo, feudales o capitalistas, sino patriarcales y sexistas.⁴⁷ A partir de esto quiero retomar a Griselda con su utilización del término *cultura* para definir las prácticas sociales que direccionan sentido al

⁴⁴ MILL, John Stuart. (2001) *La esclavitud femenina*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Economía. México.

⁴⁵ Consúltese la participación de la autora en Emma Cecilia García Krinsky. (2012). *Mujeres detrás de la Lente. 100 de Creación Fotográfica en México 1910-2010*. CONACULTA. México, D.F.

⁴⁶ POLLOCK, Griselda. (año) *Visión, Voz y Poder: Historias Feministas del Arte y Feminismo*. En Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (2007). *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*. pp. 52. Universidad Iberoamericana. México.

⁴⁷ POLLOCK, Griselda. (año) *Visión, Voz y Poder: Historias Feministas del Arte y Feminismo*. En Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (2007). *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*. pp. 46. Universidad Iberoamericana. México.

mundo en el que vivimos.⁴⁸ La cultura es el nivel social en el que se producen aquellas imágenes del mundo y definiciones de la realidad que pueden ser ideológicamente movilizadas para legitimar un orden de relaciones de dominación y subordinación existente entre clases, razas y sexos. Por ello, es importante desafiar las definiciones de la realidad de nuestra sociedad, que son producidas en las interpretaciones de la cultura desde la historia del arte. Pondré como ejemplo, para realizar un análisis comparativo, el trabajo de Tina Modotti y el de Manuel Álvarez Bravo. Siempre me ha parecido interesante (por lo sustancial que resulta), analizar obras de artistas de sexo distinto, pero pertenecientes a la misma temporalidad, contexto y movimiento artístico y cultural (método expuesto y desarrollado por la profesora Ingrid Fugellie Gezan⁴⁹) De esta manera, daré foco a la parte de cierre de dicho método: el amarre interpretativo⁵⁰. Ahora bien, a partir del tema de *El Cuerpo* seleccioné dos piezas acordes, una del autor y otra de la autora:

⁴⁸ Griselda Pollock se refiere al término *cultura* para definir un nivel de sociedad diferente del político o económico, que está conformado por todas las prácticas que producen sentido. Esto incluye ideología, ciencia y arte, que comparten formas lingüísticas y visuales de comunicación, interactúan entre sí y están organizadas en instituciones tales como las escuelas, universidades, publicaciones, radiodifusión, y las instituciones de la alta cultura y de la cultura popular y el entretenimiento.

⁴⁹ **Ingrid Alicia Fugellie Gezan**, licenciada en Psicología por la Universidad Católica de Chile y artista visual con estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente es académica de la ahora Facultad de Artes y Diseño de la UNAM desde 1989, donde imparte las asignaturas de *Historia del Arte*, *Teoría del Arte* y *Dibujo*, para la Licenciatura en Artes Visuales.

⁵⁰ Dicha parte de éste método de análisis de la imagen consiste en los mensajes visuales apuntados a diversos espacios de sentido: polisémicas (contexto histórico, el cual permite su existencia así como el de quien lo crea). También infiere en las referencias de desarrollo técnico, gustos epocales, políticas, sociedad y relaciones residuales.



Fig. 3. **ÁLVAREZ, Bravo Manuel.** *La Buena Fama.* Ciudad de México. (1938).



Fig. 4. **MODOTTI, Tina.** *Madre e hijo en Tehuantepec.* Oaxaca, México. (1929).

En primer lugar, en ambas imágenes se puede apreciar lo mencionado por Griselda Pollock en párrafos anteriores: es a través de los arquetipos, de las funcionalidades culturales que supuestamente definen las prácticas sociales que direccionan *la lógica* del mundo en que vivimos. Y, efectivamente, podemos apreciar en la primera imagen el estereotipo de *la amante, la musa* desde una visión evidentemente prefabricada para el consumo sexual masculino (normalizado y legitimado desde tiempos inmemoriales). Además, al analizar tanto esta pieza como su demás obra, se cae en cuenta de la fabricación de imágenes que Bravo trabajó en toda su carrera, la supuesta *naturalidad* de sus modelos se percibe un tanto modelada por el artista, como una *naturalidad semi artificial; regida* (nuevamente) por la concepción existente de que el cuerpo de la mujer es apetitoso, deseable, meramente para el uso-consumo de los varones, sin más ni menos; como la cara del ser humano regido por el sexo, sin otra utilidad más que la satisfacción ajena. Por otra parte, tenemos a Modotti, con el retrato de una mujer siendo madre, otro *arquetipo/estereotipo base* respecto a la mujer sin embargo, con una cotidianidad y naturalidad genuina, sin necesidad de ser manufacturada al gusto de la artista, ya que, el uso del tema de lo corpóreo es realmente distinto al primer caso; aquí no tenemos a una mujer colocada en medio de la vía pública sin aparente explicación, más que la que se puede obtener mediante las referencias de desarrollo tanto espaciales, políticas así como en gustos del autor.⁵¹ Es decir, mientras que a la primera mujer se le presenta como una hiperextensión de la vía pública (probablemente haciendo referencia a la época posrevolucionaria, denotando a lo difuso que llegó ser la consolidación de la identidad mexicana), la mujer como *La Patria*⁵²: desflorada, pisoteada, tumbada y cansada, en la que también podríamos hacer uso de la metaforización de la mujer como *el bien* que se intercambiaba entre dos sociedades distintas que Roger Bartra⁵³ expone y que me resulta acertado mencionar, consistente en que mientras México *recibió*-le fue entregada sin

⁵¹ Como añadidura a este análisis, me gustaría aclarar que hice esta elección tanto de artistas así como de la época de su trabajo muy en específico, ya que ambas figuras son piezas clave en la historia de la fotografía mexicana de la cual, por supuesto tiene mucho qué ver en el momento histórico en el que se situaron y conforman en vasta cantidad como pilar para sustentar la/s identidad/es mexicana/s (por mencionar otro ejemplo en el que tuvo mucho peso la revolución mexicana fue el muralismo).

⁵² GONZÁLEZ, Camarena Jorge. (1962). *La Patria*. Óleo sobre tela. Tlaxcala, México.

⁵³ BARTRA, Roger. (2005). *La Jaula de la Melancolía: Identidad y Metamorfosis del Mexicano*. Editorial DeBosillo. México.

consentimiento de ésta: *La Virgen*, del mismo modo en que España tomó a la fuerza a *La Malinche*. Retomando la pieza de Modotti, la diferencia en el tratamiento del cuerpo de la mujer como imagen es consistentemente distinta. Podemos observar la fuerza de ésta mujer, en la manera en que carga a su bebé, hablando físicamente; analizando de manera más profunda, la fuerza retratada en sus brazos expone también la fuerza que debió haberse requerido en demasía en la ya mencionada posrevolución. Optar por omitir rostros de manera frontal, también da la idea de que, quizá, aún no se estuviera listas para retratar una mirada dirigida a algo concreto, pero la presencia de la pequeña espalda y la de la madre, demuestran la fuerza con la que se está en pie, con la firmeza que caracteriza su *estar en el aquí y ahora*. Mostrar el que ésta mujer volverá a ser madre puede que también hable de ésta toma de decisión sostenida por la fuerza de querer continuar, no querer rendirse, de ser firme mediante la toma de decisiones, de que sí, efectivamente el contexto no es tan nítido, pero el optar producir vida y enseñar los cimientos para una construcción identitaria, que parte de la revolución, para así no dejar morir esa flecha de ideales en las nuevas generaciones. Aquí podría enunciarse la frase siguiente: *lo personal es político*. Con todo ello, claro que hablamos de la funcionalidad del arte, pero subrayo el uso de ésta: el cómo se objetiviza y apropia cada autor/autora y el cómo se revela *la diferencia* totalmente marcada del mensaje, cuando se expone un análisis comparativo.

“A esta memoria visual se suma la palabra, con los testimonios de fotografías pertenecientes a varias generaciones, entre quienes pueden encontrarse afinidades temáticas ante la práctica fotográfica, pero también una variedad de intereses que producen una riqueza de maneras de ver y vivir la imagen.”⁵⁴

Ahora bien, dando termino a ésta ejemplificación; según Rozsika Parker, el porqué no hay lugar para las mujeres en el lenguaje de la historia del arte se debe a conceptos envolventes del artista y definiciones sociales de las mujeres que han

⁵⁴RUIZ, Blanca. *En Voz Propia*. En Emma Cecilia García Krinsky. (2012). *Mujeres detrás de la Lente*. 100 de Creación Fotográfica en México 1910-2010. CONACULTA. México, D.F.

seguido históricamente caminos diferentes y contradictorios. *La mujer como genio no existe y, cuando lo hace, es un hombre.*⁵⁵ Justificación poco inteligente de que el hombre sea grandioso y a la mujer se le acote meramente a sus funciones reproductivas y, por consecuencia, de crianza. Este pretexto ha servido como una de las *justificaciones* favoritas para la exclusión de ellas y, además, ha sido *recientemente* postulado como arma, como herramienta para la sólida discursividad de la mujeres (y demás entes posicionados como *otredad*) mostrando aquellos discursos impuestos como armas. Es decir, como elementos que se pueden asimilar, elegirse o no e interpretarlos a partir de una misma y resignificarlos: *la madre* como aliada (por ejemplificar algún arquetipo) y no como un ser frustrado e impuesto en la incesante búsqueda de los beneficios del ser hombre y su posibilidad de trotamundos.

Un ejemplo que gusto de exponer para centrar y objetivar la observación anterior, es el de mi percepción y recibimiento educativo durante mi licenciatura. Quizá la aportación en ámbitos de narrativa fémina y feminista ya exista.⁵⁶ Por ello me es importante y preciso comentar y recopilar lo difícil y brevemente adquirido durante este periodo pues exhibe explícitamente lo comentado anteriormente. Las luces guía que alumbraron mi búsqueda de aproximaciones de conocimiento-reconocimiento del arte feminista fueron *Ingrid Fugellie*, exponiendo a Käthe Kollwitz (por mencionar sólo a una autora arduamente compilada y investigada en sus Planes de Estudio); *Rosario Guillermo* y su escuela aprendida de Gerda Gruber como ceramistas fundamentales en México; *Carmen Rossette* esparciendo sus clases con el análisis de obra de Teresa Margolles, percibida y

⁵⁵ UZANNE, Octave. (1912). *The Modern Parisienne*. Heinemann. Londres, Reino Unido.

⁵⁶ Aunque a decir verdad, concuerdo y subrayo en cantidad vasta con Julia Antivilo cuando declara que los cánones con que se ha analizado a la producción y educación artística resultan patriarcales; es por ello que no encontramos muchas artistas en la historia del arte. Si bien, también señala Ana Martínez-Collado: No solo había que plantear el cómo. Sino que la problemática en el arte como en el feminismo es no sólo encontrar lugar, sino el de dar forma propia. Incidiendo nuevamente en que, debido a que los discursos historiográficos omiten la producción cultural de las mujeres y, además, insisten en el uso de símbolos de arte consolidados y legitimados para la opresión de las mujeres a través de la mirada hegemónica. Retomando a Karen Cordero: Es una necesidad, largo tiempo desatendida (refiriéndose al campo intelectual). Todo lo anterior también lo retomé de *Arte Feminista Latinoamericano. Rupturas de un Arte Político en la Producción Visual* de Julia Antivilo (2013) en su tesis que opta para el grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

creada en un contexto altamente vigente y violento del país; *Adriana Raggi* compartiendo y difundiendo la importancia de la investigación y análisis artística como lo hizo con la obra de Nan Goldin y claro, yo no tendría conocimiento del magnífico trabajo fotográfico de Diane Arbus si no fuese por *Gale Lynn*; y bueno, se lee poco ¿no? ¿Qué hay del resto de la planta trabajadora de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM? Si bien, tengo presentes a dichas profesoras y autoras, es porque el tratamiento y estudio del tema es, efectivamente, muy poco considerando el contexto histórico y académico en el que me hallo/nos hallamos. En la Facultad hay un taller en honor a José Guadalupe Posada (y claro que no demerito el trabajo importantísimo que este representa ante la historia de la estampa mexicana) sin embargo ¿por qué no hay obra o talleres que sean acervo de la Facultad por parte de una autora como Magali Lara o Mónica Mayer? Quienes son artistas un tanto contemporáneas, pero si fuese esa la cuestión, podríamos entonces postular el trabajo de Aurora Reyes y su importantísimo papel como la primera exponente feminista del Muralismo Mexicano. Me fue bastante complicado enfrentar dicha situación, si bien mi decisión de estudiar una Licenciatura en Artes Visuales fue mayormente por la frustración que padecí por la deficiente *Educación Artística* que recibí durante toda mi educación anterior a la Superior y, ante la búsqueda de mayor contenido, me encontré posicionada en dicha estancia donde la educación y producción artística femenina nacional es poco comentada y por ende poco divulgada. Quedando rezagada y difícil de hallar toda producción artística y feminista. Entonces, ¿es de verdad equitativa la cantidad de trabajo de las mujeres con el resto de la Historia? Considero que no, ni en acervo, ni en educación (ni impartida de manera directa, ni en exposición desde las retículas actuales del arte).

Para cerrar este apartado, considero importante señalar el proceso de utilización de todos aquellos arquetipos existentes desde tiempos jóvenes de la humanidad, como herramientas para la resignificación de ser mujer a partir de sí misma, sin ser narrada por un ente ajeno; también, incluso, fructífera sustancial y sólidamente, a partir de la comuna y diversidad que resulta del arte feminista (hablo del arte concientizado y realizados por las mujeres). Vuelvo a mencionar como

ejemplo lo dicho en el subcapítulo anterior, se trata de reconciliarse con arquetipos de la mujer como por ejemplo el de *la madre*⁵⁷, observarlo, analizarlo y reconocerlo como ente creador, como opción y no como una imposición.

⁵⁷ Para no solamente mencionar en repetidas ocasiones el arquetipo de *La Madre*, también quiero mencionar las posibles otras reconciliaciones con las que la mujer puede armarse, como la de *La Bruja* como ser sabio, la cual al ser brutalmente incendiada en época de caza de brujas debido a la posesión de vastos conocimientos de sí misma desde lo corpóreo hasta lo intelectual, Maya Goded es una de las artistas que da tratamiento fotográfico en dicho tema. Otro ámbito que puede tratarse es como el que Vida Yovanovich realiza en su serie *La Cárcel de los Sueños* en el que da foco a la mujer en el extremo al discurso sumamente recurrido de *la mujer como dadora de vida*, aquí se trata de la Mujer como ente mortal, solitario, frío. Liz Misterio postula fotográficamente a mujeres que dan cabida a la otredad con respecto a su sexualidad, exponiendo ideales base del arte feminista la cual, se trata del cuestionamiento de la sexualidad femenina, de la decolonización del protagónico masculino con respecto al placer.

1.3 Construcción corporal femenina a partir de lo visual

*“(...) Gracias al cuerpo podemos establecer una conexión con el mundo; a partir de la experiencia física se constituye la experiencia de los sentidos sobre la realidad...”*⁵⁸

*“Como resultado de lo que percibimos a través de nuestros sentidos y a través de nuestra anatomía, construimos una idea propia del cuerpo y a partir de esos elementos de identidad, el sentido completo el yo.”*⁵⁹

“El arte del cuerpo da la posibilidad para que el cuerpo propio de las o los artistas en acción, borre o desdiga las fronteras de la presentación y representación, cuestionando las definiciones, los usos y los estigmas que el sistema de géneros ha impuesto principalmente al cuerpo de las mujeres.”⁶⁰

Quiero iniciar este apartado desde lo anecdótico, desde lo informal. Quiero exponer que pertenezco a parentelas totalmente opuestas, en cuanto a cómo están conformadas; por lo tanto, me han expuesto caras contrarias acerca del cómo concebirme: desde lo ajeno y desde la indagación y significancia propia.

Por un lado, la parentela por parte de mi padre está, en su mayoría, compuesta por varones, por ello, a lo largo de mi vida se me ha mostrado lo que Simone de Beauvoir⁶¹ tiene como principal estandarte: *No se nace mujer, se llega a serlo*. He podido ver con mis propios ojos como lo asignado a lo femenino desde lo masculino, se resigna vil y mayoritariamente a las funciones biológicas, no hay excepción ante la expectativa del *deber* exclusivo que me permuta mi sexo: El de convertirme en madre, fungir como servidora, como anexo de un varón que supuestamente me dará validación y significancia. “Sí; *que agradable que realices*

⁵⁸ CABALLERO, S. Andrés. (2006). *El Concepto de Cuerpo en la Fenomenología de Husserl*. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga, Colombia.

⁵⁹ MORENO, Cortez Isabel. (2017). *Habitar la Piel. Cuerpos Nuestros: Identidad, Memoria y Huellas*. Obra Artística que opta para el grado de Maestría en Artes Visuales. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

⁶⁰ ANTIVILO, Peña Julia. (2013). *Arte Feminista Latinoamericano. Rupturas de un Arte Político en la Producción Visual*. Tesis que opta para el grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

⁶¹ BEAUVOIR, Simone de. (1999). *El Segundo Sexo*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, Argentina.

una investigación, que bueno que poseas una Licenciatura pero... ¿cuándo te casas?, ¿por qué no adelgazas?..."

"La capacidad expresiva del cuerpo no solo se limita a los aspectos del sexo. Sin embargo para el cuerpo de las mujeres, que ha sido históricamente un lugar de opresión que genera una especificidad notable y que encarna un lugar para la subversión de los cuerpos y una vindicación para su autorrepresentación a partir del cuerpo propio."⁶²

"Experimenten, pero no dejen de tener en cuenta que para experimentar hace falta mucha prudencia. Vivimos en un mundo más bien desagradable, en el que no sólo las personas, sino también los poderes establecidos, tienen interés en comunicarnos afectos tristes. La tristeza, los afectos tristes son todos aquellos que disminuyen nuestra potencia de obrar y los poderes establecidos necesitan de ellos para convertirnos en esclavos... No es fácil ser libre: huir de la peste, organizar encuentros, aumentar la capacidad de actuación, afectarse de alegría, multiplicar los afectos que expresan o desarrollan un máximo de afirmación."⁶³

⁶² ANTIVILO, Peña Julia. (2013). *Arte Feminista Latinoamericano. Rupturas de un Arte Político en la Producción Visual*. Tesis que opta para el grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

⁶³ MANADA de Lobxs. (2017). *Foucault para encapuchadas*. Editorial: [QUEEN LUDD](#).



Fig. 5. RIASKOFF, Ina. Pinto Mi Raya. NO A LAS MATERNIDADES SECUESTRADAS. México. (2012).

Por otra parte, para exponer lo contrario, dentro de la parentela materna la población es (por mucho) altamente fémína; desde este otro polo he podido experimentar (como si fuera alguna clase de parlamento, debido a la vasta cantidad de integrantes) desde los testimonios de abusos que se derivan de nuestra sexualidad, hasta la libertad y convergencia de nuestras concepciones, formadas desde nuestro primer territorio de defensa: nuestro cuerpo; construidas desde nuestros sentires. Con esto respondo y secundo el ahora *no se nace mujer, ni se llega a serlo* de María del Carmen González⁶⁴, reconstruyendo lo que en tanta temporalidad fue vigente desde Beauvoir:

“(…) Para acuerpar la ruptura a las categorías binarias, necesitamos romper con la mujer, la construcción histórica para explotarnos y marginarnos, sin embargo, existe un pasado doloroso, la mujer es consecuencia de los experimentos desarrollados para generar una imagen y establecer relaciones de poder que se fundan y determinan desde la anatomía...

La mujer es un elemento constitutivo de la modernidad, se definió como mujer biológica, basada en una pedagogía médica, arma que permite articular las políticas de higienización y persecución social, en tanto que sostienen el mantenimiento de un cuerpo específico, que a su vez, pone de manifiesto el funcionamiento eficaz de amoldar los cuerpos y sus prácticas, de manera indirecta su necesaria invención, es un símbolo de lealtad para legitimar una visión concreta; a su vez, se ve atravesado por sistemas de regulación sexual, saberes y dispositivos disciplinarios de moralización y medicalización del cuerpo, y en su dimensión simbólica, plantea un clima de sospecha para mantener una jerarquía...”

⁶⁴ GONZÁLEZ, María del Carmen. (2019, Julio). *No se nace mujer, ni se llega a serlo*. Hysteria Revista. Núm. 23. https://hysteria.mx/no-se-nace-mujer-ni-se-llega-a-serlo/?fbclid=IwAR3K7Gd4KSV4bngo8J2IG9WR-ZNaKKNqQZynPYfY4C5xK-9AiOSr5I8eR-8&subscribe=success#blog_subscription-2



Fig. 6. RODRÍGUEZ, La Bala, MORALES, Raúl, HERNÁNDEZ, Pablo. *MANFLORAS EN FLOR*. México. (2014).

Con esta comparación propia, desde esta concepción de *cuerpo social* erigida desde mi individualidad, desde la organización social y ordenamiento simbólico, pude concientizar y replantear toda la educación corpórea y de significancia a partir de lo que me conforma y no; me es claro que soy y somos **entes de autoría y no de representación** (para nunca más permutar lo contrario) que una puede detenerse y ser atenta para escuchar y concientizar las voces de nuestras congéneres; que sí, el imago como uso de la imagen precipitada para la concepción y homologación con el entorno de una repercute, en primera instancia, en nuestra integración como sujeto social; pero que, conforme una crece, se desnuda de esta vestimenta de estereotipos y comienza a confeccionar desde sí, un traje a la medida para exponerse como autora de una misma. Para afirmar esto último, parto desde lo propio para coincidir con testimonios, desde próximos y familiares hasta globales.

Me es importante hablar del cuerpo, puesto que el imaginario social sobre la mujer y la feminidad se ha constituido a partir de la mirada y fantasmas masculinos. Quiero retornar a lo excluido, a lo denominado *bestialidad de la mujer*, y no me refiero a esos espectros que pueblan el imaginario social como lo resultan *la mujer fatal / la mujer-niña, la prostituta, la virgen*. Quiero hablar de los cuerpos que poseen hambre, que quizá sí quieran ser madres pero por elección y no por imposición, que se cuestionen y planteen la maternidad desde rubros no basados en la frustración y síndromes de castración; de los cuerpos que se desbordan de las siluetas impuestas para su consumo y desecho público; desde la denominada *mujer animal* por elegir gozar del sexo, de su naturaleza fisiológicos como la menstruación; desde los cuerpos que irrumpen con la *universalidad, con la totalidad*; desde lo diverso y no de la definición acotada en un solo rubro. Hablar desde lo excluido del mundo de la representación y de la cultura, hablar desde *lo negativo* e irrumpir con lo supuesto e impuesto.

“(…) el tema del espejo, del narcisismo recuperado, que no lleva a la muerte en el agua (curiosamente el líquido en estado puro), esa agua que refleja y devuelve la propia imagen, facilitando la construcción de sí mediante el

reconocimiento de sí, sin necesidad de desplazarse, sin necesidad de poseer a otro fuera de sí como es propia, al parecer, de la sexualidad viril..”.⁶⁵

Entiendo lo *femenino* como *un algo* grupal, diverso. Es decir, retomando lo que Natividad Corral⁶⁶ expone desde su premisa, que es imposible su/el existir femenino (en un ámbito sexual). Este sexo, nuestro sexo, resulta *imposible*, dado el poder conferido a una universalidad poblada de un sin fin de versiones y espectros de la feminidad, dotadas de un fuerte sentido fálico. Existentes a partir de una base paternalista.

Por lo que, contar con el cuerpo femenino obliga a la muestra de aquello que se resiste a la identidad. Contar a partir de sí, a partir del cuerpo es generar una apuesta a la diferencia, no por la identidad. Convocar a la singularidad, trascender la universalidad.⁶⁷ Ilustrar las posibilidades de comprensión corpórea desde el feminismo. Lo baso y postulo (en todo este proyecto) ya que históricamente se ha enunciado que es a partir de la producción artística femenina que se ha subvertido (desde la pintura , la escultura, la fotografía) y se ha transformado la imagen de la mujer, como un accionar político estético; fundamentado en lo corporal, configurado en miradas de experiencias similares, para así develar otra lectura. Se trata de cuestionar y desafiar constantemente las representaciones dominantes y estereotipadas. Es importante enunciar/me desde un quehacer feminista porque quiero trabajar horizontalmente con estos *no rubros* centrados en el cómo representar la diversidad de cuerpos que somos, tenemos y hacemos, tales como cuerpos deseantes, rebeldes, violentados, con maternidades secuestradas.⁶⁸

→ Lo personal es político / El cuerpo es político ←

⁶⁵ IDA, Magli. (1989). *La sessualità maschile*. Milán, Mondadori.

⁶⁶ LÓPEZ, Marián Fdz. (2011). *Contar con el Cuerpo: Construcciones de la Identidad Femenina*. Editorial Fundamentos. Madrid, España.

⁶⁷ Consúltese el trabajo de Natividad Corral, en específico el titulado *Creación Femenina: Intentando escribir huellas corporales. Una Aportación Psicoanalítica*.

⁶⁸ ANTIVILO, Peña Julia. (2013). *Arte Feminista Latinoamericano. Rupturas de un Arte Político en la Producción Visual*. Tesis que opta para el grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile. Santiago, Chile.



Fig. 7. COLECTIVA DE GAFAS VIOLETAS. *Vivas en la voz: Vivas en la voz: No más (trans)feminicidios. Encarnando disidencias, desgenerando resistencias. México. (2015).*

2. LA MUJER EN EL ARTE Y SU IMPACTO EN LA VISIÓN FOTOGRÁFICA

Después de exponer los motivos de exclusión de las mujeres en ámbitos de creación artística, en el análisis planteado en la primera parte de esta investigación (donde se indaga desde la asignación forzosa en el sector *de los otros*, hasta la asimilación, re-interpretación y apropiación de *la otredad* como estandarte discursivo desde un punto de vista como sujeto creador). Quiero dar tratamiento ahora, al impacto visual que la producción artística/fotográfica de distintas autoras ha tenido y tiene actualmente en nuestro contexto sociocultural.

Así pues, es en este capítulo donde preciso tanto la configuración como el análisis de la presencia de las mujeres en el arte, puntualizando mi investigación en el *placer visual*; con ello quiero ir más allá del estudio de la construcción de la mujer como individuo creadora, indagando en el fervor de la mujer artista por exponer su *ser creativo, en su necesidad emergente* de no ser silenciada nunca más, de producir arte, de construir cultura visual desde voces feministas. Hay una clara y vasta brecha histórica de ausencia de autoras en la Historia del Arte, la cual, erigida en un discurso de dominación, ejecuta dicho silenciamiento de las mujeres como productoras artísticas. Definitivamente hay una *necesidad* de enunciarse (porque creadoras siempre ha habido) cada vez más tratada y visualizada, incesante y sin afán de detener su apabullante paso en la Historia de la Humanidad. Quiero enunciar a la mujer desde sí, sin todas esas presentaciones parasitarias que persisten cuando se habla de alguna autora, donde se insiste en recalcar que es *hija de quién, esposa de tal, madre de tantos, amante de aquellos*. Estoy cansada (y yo creo que muchas lo estamos) de que importe más la elección del arquetipo de mujer que se concibe ajena, a partir de sus decisiones sexuales. **Representado a la mujer, donde se afirma a la mujer, pero se niega a las mujeres.** Es en dicha ruptura discursiva y visual, en donde empieza a cohesionarse la narratividad propia, partiendo en la elección de nuevas disciplinas de creación, dejando de lado el método insistentemente masculino como lo es el pictórico; claro está, que no niego

a las mujeres centradas en la pintura, sin embargo, fueron la Fotografía, el Vídeo o el Soporte Publicitario⁶⁹ los medios preponderantes para la expresión de sí mismas. Dirigiendo la mirada hacia el accionar en la captación de la generación de deseos y consumo.



Fig. 8. WEISS, Pola. *Somos Mujeres* (fotograma). (1978).*

** Sobre este fotograma expuesto, en esta pieza la videoartista busca retratar la forma de vida de las mujeres indígenas en la Ciudad de México, haciendo zoom arbitrario y de tomas inestables combinando saturación de color y formas psicodélicas.*

“(…) los valores estéticos, los estereotipos de género, las relaciones de poder generadas en la cultura. Por otra parte, reconocemos que esa apertura del campo de la visión como un terreno donde se constituyen significados culturales se extiende simultáneamente a un amplio rango de análisis e interpretaciones

⁶⁹ CAO, L.F. Marián (Coord.)(2000). *Creación Artística y Mujeres. Recuperar la Memoria*. Narcea de Ediciones. Madrid, España. Pág. 24.

de lo auditivo, lo espacial y de las dinámicas psíquicas de la espectacularidad. De este modo, la cultura visual se abre a un gran mundo de la intersexualidad donde imágenes, sonidos, delineaciones espaciales que son leídas desde y a través una de otras.”⁷⁰

“Los estudios visuales se conforman como un lugar de encuentro donde los diferentes estudiosos y trabajadores culturales pueden desarrollar una nueva perspectiva de análisis crítico, más allá de las limitaciones que imponen las disciplinas tradicionales.”⁷¹

“(…) lo urgente es que empiece a analizarse críticamente el arte como lo que realmente es: una parte más de la cultura visual contemporánea, y -por tanto- poner cuanto antes su análisis riguroso en manos de los propios estudios críticos de la cultura visual contemporánea...”⁷²

La producción de visualidad(es) feminista(s) (principalmente transdisciplinar) encaja sumamente bien con lo recién citado, en específico con esta ruptura, cuestionamiento y proposición de nuevas enunciaciones. En específico, me resulta sumamente fuerte e interesante la producción cultural desde estas posturas, tanto culturales como políticas, que se han manifestado ampliamente en el feminismo latinoamericano. Siendo, incluso, más funcional en ámbitos de aprehensión a los estudios de la cultura visual que de la historia del arte. Esto se debe a que dicha postura propone la irrupción y exposición de sí desde *lo cotidiano*. Subvirtiéndolo todo esquema de representación androcéntrica. Defendiendo como mayor estandarte *la autorepresentación*, el cómo se quiere ser vista.⁷³ No tratando de negar el arte, como bien nos plantea José Luis Brea, sino que, conforme a las actuales producciones del imaginario, los parámetros de prácticas, rituales y creencias, asociar un muy específico régimen de producción y distribución (así como la regulación) de la recepción de imágenes y claro, todo ello bajo los factores de instituciones sociales, significándose y posicionándose en solo una parte del amplio

⁷⁰ ROGOF, Irit. (2002). *Studying Visual Culture* en Nicholas Mirzoeff (ed.): *The Visual Culture Reader*. Ed. Routledge, Londres. Pág. 24.

⁷¹ MIRZOEFF, Nicholas. (2012). *The Visual Culture Reader*. Editorial routledge. P. 6.

⁷² BREA, José Luis. *Las Tres Eras de la Imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Ediciones Akal. Madrid, España. 2010. Pág. 116.

⁷³ ANTIVILO, Peña Julia. (2013). *Arte Feminista Latinoamericano. Rupturas de un Arte Político en la Producción Visual*. Tesis que opta para el grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile. Santiago, Chile. Pág. 159.

conjunto que define y extiende la cultura visual; propiciando así, una producción de significados culturales a través de las imágenes y su circulación pública.⁷⁴

⁷⁴ BREA, José Luis. (2010). *Las Tres Eras de la Imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Ediciones Akal. Madrid, España. Pág. 116.



Fig. 9. WOLFFER, Lorena. *Soy Totalmente de Hierro*. México. (2000).

* Por medio de espectaculares colocados en distintos puntos de la ciudad, esta "contracampaña" buscaba cuestionar y contestar las representaciones estereotípicas femeninas adoptadas por la campaña publicitaria *Soy Totalmente Palacio* (de la tienda departamental El Palacio de Hierro) y por otras tantas que irrumpen en el entorno urbano. Las obras se valían de retóricas antagónicas y opuestas a las empleadas en dicha tienda, generando así un espacio "publicitario" alternativo que invitaba al análisis de las intrincadas formas en las que la sociedad —a través de uno de sus medios más contundentes y reveladores— construye y manipula nuestras nociones de feminidad.



Fig. 10. Intervención en el cristal de una tienda comercial. COLECTIVA, Mujeres Colectivas. *Esta Belleza...*

Buenos Aires.(2003).



Fig. 11. CREANDO, Mujeres. Bolivia. Graffiti. (1999).

“Para nosotras todo es un proceso de creación, recreación y a la vez de coherencia ética, proceso que cuestiona las formas complacientes, legalizadas y permitidas por el sistema patriarcal.”⁷⁵

⁷⁵ PAREDES, Julieta. (1999). **Grafiteadas**. Ediciones Mujeres Creando. La Paz, Bolivia. p. 2.

En relación ahora con el impacto de la mujer en la visión fotográfica, quiero comentar y también postular desde una directriz feminista, para lo cual me resulta importante subrayar dicho posicionamiento desde los trabajos de alto impacto de diversas artistas; pues sopeso y considero bien el ejemplificar desde su quehacer, esta irrupción y diversificación de la cultura visual que apropia y concientiza la conformación de los paradigmas cognitivos que posee, así como el ordenamiento simbólico de las formaciones culturales. Acorde con ello, resulta interesante mencionar la producción de **Lourdes Grobet**, dada su incursión en un tema mayormente promocionado y acotado para un público masculino, como lo pareciese la *Lucha Libre*, explorando y empatizando con corporalidades fuertes como las que se requieren en esta profesión así como en la exposición de su concepción respecto al folclor de la cultura urbana mexicana; dicho esto y siguiendo una línea de trabajo bastante similar al recién comentado, tenemos a **Yolanda Andrade** y su propuesta también posicionada en lo popular mexicano, retomando los temas de construcción identitaria, el cual parte desde los arquetipos, también populares, de la nación pero apropiados y asimilados por la artista. Así mismo, se encuentra **Herminia Dosal** y su denuncia desde este tipo de producción de imagen (como lo resulta la fotografía), en torno a la violencia de género, con la lucha para acabar con las imágenes femeninas estereotipadas. Por otro lado, nombrar a **Graciela Iturbide** es indudablemente necesario, ella con su magnífico y vasto trabajo en temporalidades donde, al parecer, se arrastraba esta incesante búsqueda de identidad nacional, desde varios campos como la pos-revolución, el muralismo, los pepines, el cine de oro mexicano, etc.; desviando totalmente la apreciación de las muy variadas identidades y construcciones corpóreas que conforman el país, exhibiendo de forma pulcra realidades en tonos cotidianos y honestos. A **Alejandra Dorado** y su muy interesante propuesta de discurso fotográfico mediante su juego entre lo real, la imagen y la representación, donde propone el arte clásico así como su desarme del posmodernismo; de su reconfiguración del cuerpo, la sexualidad y los roles de género, encrespando el orden moral y político. También, **Paz Erráquiz** con su tratamiento a la periferia chilena, a los denominados *los otros* proyectados desde su posicionamiento político.



Fig. 12. GROBET, Lourdes. *La Briosa y bebé*. México. (1981).



Fig. 13. ANDRADE, Yolanda. *Como me ves te verás*. (1990).



Fig. 14. DOSAL, Herminia. *ALMA III*. México. (2019).



Fig. 15. ITURBIDE, Graciela. *El Baño*. Oaxaca, México. (1998). Plata sobre gelatina.



Fig. 16. **ERRÁZURIZ, Paz.** De la serie *ANTESALA DE UN DESNUDO*. Chile. (1999). Copia digital.



Fig. 17. DORADO, Alejandra. *La Imagen Amable de Mi Misma*. (2003). Instalación, sangre, uñas y lágrimas.

“[...] si tengo que decir algo
y no tomo la guitarra
por conseguir un aplauso.
Yo canto la diferencia
que hay de lo cierto a lo falso,
de lo contrario no canto.”⁷⁶

Voy a plantear en este apartado una breve comparativa visual y estética entre occidente y América Latina, puntualizada en la producción fotográfica femenina. Para ello, principio con este cuestionamiento:

¿Qué diferencias podría/mos hallar en el arte feminista de Occidente con el
de América Latina?

De ahí, retomo lo que Gerardo Mosquera comenta: “[...] se ha llegado a afirmar que las periferias, debido a su ubicación en los mapas del poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado una ‘cultura de la resignificación’⁷⁷ de los repertorios impuestos por los centros. Es una estrategia transgresora desde posiciones de dependencia. Además de confiscar para uso propio, funciona cuestionando los cánones y la autoridad de los paradigmas centrales.”⁷⁸

En primera instancia y retomando lo recién citado, quiero tratar el ámbito racial, *la blanquitud* como primer punto a tratar entre las diferencias halladas en este cuestionamiento. Ser mujer, como he tratado con anterioridad, ya implica una vasta cantidad de problemas arquetípicos, de imposición, de negación y de lucha constante para posicionarse y enunciarse como autora. Sin embargo, pese a que la mujer ya se haya clasificada como *otredad*, nos encontramos ahora con otro rubro para reincidir en dicho sector de la humanidad: *El racismo* como otra retícula erigida

⁷⁶ PARRA, Violeta.(1975). *Yo Canto a la Diferencia*. En selección de Juana Robles Suárez. *La Mujer por la Mujer*. PEPSA Editores. México. P. 65.

⁷⁷ RICHARD, Nelly. (1989) *Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia*, en su *La estratificación de los márgenes*, Francisco Zegers Editor Santiago de Chile. P. 55.

⁷⁸MOSQUERA, Gerardo. (2009) *Contra el Arte Latinoamericano*. Recuperado en Septiembre de 2019. Sin Publicar, disponible la Biblioteca Virtual del Insitituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf

por la dominación e insistencia de supremacía, así como su posición de *privilegio* (producto del capitalismo, de la modernidad y la formación de las clases sociales e identidades).

La voluntad de diferenciarnos de otras colectividades } obediencia a una mentalidad colonizada → IMPERIALISMO ← alejamiento de *lo propio* → Conocimiento de nuestra realidad individual y colectiva como eje principal de toda preocupación para nuestro ser latinoamericano } **PLURALIDAD** ⁷⁹

“En la soledad de los aeropuertos
Recobro el aliento
Soy un privilegiado
Mi asco es un privilegio
Amparado por el muro
alambre de púas cárcel.” ⁸⁰

Con todo esto quiero llegar a que, claro, por si fuera poco con lo que la *partícipe* del sector otredad, como lo resulta la mujer, no fuese suficiente, también hay una lucha actual (discreta o quizá no tanto) para la integración en el arte por parte de la mujer desde su identidad geográfica. Como bien plantea Griselda Pollock: “(...) *estos intercambios se encuentran estructurados por relaciones de clase, pero son profunda y minuciosamente capturados dentro del género y sus poderosas relaciones.*” ⁸¹

“El problema real de la identidad latinoamericana radica en la concientización de ésta por la persona, vale decir, es cuestión de autoconocimiento, primero, y luego de la voluntad personal. Para ello, es preciso saber por qué y para qué somos latinoamericanos y epistemológico de nuestra identidad colectiva, que es el modo y la técnica de enfocar las realidades y la clase y la calidad de conocimientos que de ellas producimos, cuyos problemas están aún por resolverse.” ⁸²

⁷⁹ ACHA, Juan. (1996) ***Aproximaciones a la Identidad Latinoamericana***. UNAM: Escuela Nacional de Artes Plásticas, UAEM: Facultad de Arquitectura y Diseño. México.

⁸⁰ MÜLLER, Heiner. (2013). ***Máquina Hamlet e outras pezas***. Editorial : Galaxia. España.

⁸¹ POLLOCK, Griselda. (1988) ***Modernidad y Espacios de la Feminidad***. En Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (2007). ***Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte***. pp. 52. Universidad Iberoamericana. México.

⁸² ACHA, Juan. (1996) ***Aproximaciones a la Identidad Latinoamericana***. UNAM: Escuela Nacional de Artes Plásticas, UAEM: Facultad de Arquitectura y Diseño. México.

“Antropofagia, transculturación y, en general, apropiación y resignificación se relacionan con otro grupo de nociones propuestas desde la modernidad para caracterizar las dinámicas culturales en América Latina, y que hasta han llegado a ser estereotipadas como rasgos-síntesis de la identidad latinoamericana: mestizaje, sincretismo e hibridación.”⁸³

Otro punto que genera contraste y responde a mi cuestión en esta comparativa visual es precisamente el de las retículas que legitiman la recepción de imágenes: *Los privilegios*⁸⁴; exhibiendo así, otra asimetría histórica. En países occidentales y como directriz característica de estos en el comportamiento, nos encontramos con una destinación y acceso de presupuesto así como de consumo artístico; porque evidentemente el tratamiento a la Educación Artística, a la Educación Pública, profesiones y oficios es tomado en cuenta para proporcionar un desarrollo y bienestar para sus habitantes, adquiriendo una calidad de vida bastante favorable con la integración de dicho sector a servicios básicos para la plenitud (un ejemplo bipolar a esta situación, ya posicionándonos en América Latina es la garrafal reducción de presupuesto así como los nuevos protocolos de trabajo que padece el Sector Cultura en México desde 2018 (y en realidad desde hace mucho tiempo atrás), limitando quizá -porque hay producciones comerciales que, a mi parecer, resultan una limpieza de productos parásitos excusados como culturales- los programas más importantes de becas culturales en el país como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), el EFIARTES, entre otros pocos más, que eventualmente sopesan en el reduccionismo de la educación, producción y fomento artístico desde niveles básicos de ella. Caso que podemos visualizar y legitimar personalmente en la coyuntura de la creación feminista latinoamericana, la cual subvierte las disciplinas y espacios clásicos de creación y

⁸³ MOSQUERA, Gerardo. (2009) *Contra el Arte Latinoamericano*. Recuperado en Septiembre de 2019. Sin Publicar, disponible la Biblioteca Virtual del Insitituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf

⁸⁴ Aquí, hago alusión al *privilegio* desde la concepción que plantea Heiner Müller en *Hamlet Machine*, a pesar de ser una obra de posguerra considero vigente los rubros ahí tratados: es decir, el cuestionamiento y concientización de los privilegios y los que estos resultan como la educación, el uso de la racionalidad por sobre la sensibilidad, la creación artística, etc. Todo ello, generando un sentimiento de *asco* ante la existencia (aunque yo diría más *sobrevivencia*) de un sistema de consumismo neoliberal que hace de las condiciones existentes repulsivas. Y lo menciono en específico e hilando a las ideas de Juan Acha respecto a que precisamente la presencia latinoamericanos con un nivel cultural desarrollados como individuos profesionales es muy pequeño.

exposición artística, apropiándose de los estudios y producciones de *la cultura visual*. Incidiendo y llenando de sí los medios de comunicación, apropiándose cada vez más de las imágenes cotidianas para generar nuevos sistemas de consumo, de educación, de asimilación, de concientización y de reinterpretación. Todo ello, dado que, en la calidad de vida en esta otra parte del mundo, desafortunadamente, carece o es mínimo el suministro de los servicios básicos, aun siendo de los derechos humanos fundamentales (evidentemente, la educación como parte de estos). Claro está que en países latinoamericanos las prioridades para la vida se remiten a estructuras capitalistas: Tener un empleo, tener la creencia de que la dinámica de la vida es meramente la del consumo (de laborar para lo ajeno); poseer una vivienda, poseer un automóvil, tener alimentos (cada vez menos saludables), percibir una educación básica sin aspiración a más, ya que la empleabilidad de profesionistas es casi nula y la demanda de capital para sobrevivir es cada vez más terrible y asfixiante. Es obvio y hasta resulta absurdo pensar, con todo ello, en el consumo de imágenes desde el arte, por esto es que el quehacer creativo y artístico feminista tuvo que hacer toma de la cultura visual, de la autogestión. Para que, en estos desahogues que al proletariado se *le otorgan* para la metaforización de su existir poco digno, pueda empezar a consumir y digerir contenido que le genere cuestionamientos como resultan la búsqueda de dignificarse y significarse desde sí mismo y en colectividad.⁸⁵

“En toda sociedad se suscita una lucha por su propia simbolización. Es parte de la pugna ideológica: de la emergente contra la dominante. Por un lado, los extranjeros utilizan algunos índices a través de los cuales mirarnos y juzgarnos, mientras que nosotros podemos oponerles los nuestros. Todo esto como parte de la sociología del Imperialismo. Por otro lado, las diferentes clases sociales se enfrascan en pugnas por simbolizar al país. Las ideologías dominantes dominan la creencia de que la clase alta lo simboliza mejor. Nuestros intelectuales, definen a su país y a Latinoamérica según su clase y modo de ser.”⁸⁶

“Los paradigmas apropiadores reproducían la situación de dominio al depender de una cultura impuesta: el caníbal sólo es tal si tiene a alguien a quien devorar. El paradigma del ‘desde aquí’, si bien no indica una emancipación y confirma la

⁸⁵ Consúltese *Colectiva Mujeres Públicas*. Disponible en: <http://www.mujeerespublicas.com.ar/>

⁸⁶ ACHA, Juan. (1996) *Aproximaciones a la Identidad Latinoamericana*. UNAM: Escuela Nacional de Artes Plásticas, UAEM: Facultad de Arquitectura y Diseño. México.

autoridad hegemónica, simultáneamente ha mutado el ping-pong de oposiciones y apropiaciones y la extranjería del sujeto subalterno hacia una nueva biología artístico-cultural donde éste está dentro de la producción central desde fuera.”⁸⁷

“Invertir en la mirada no es tan privilegiado en las mujeres como en los hombres. Más que otros sentidos, el ojo objetiviza y enriquece. Se pone a la distancia, se mantiene a distancia. En nuestra cultura, el predominio de la mirada sobre el olfato, el gusto, el tacto y el oído, ha ocasionado un empobrecimiento de las relaciones corporales. En el momento en que la mirada domina, el cuerpo pierde su materialidad.”⁸⁸

Es por esto que la interpretación de distintos contrastes visuales de diversas artistas con trabajo fotográfico es necesario, y más que eso, es importante evidenciar y apreciar la diversificación, como directriz del arte feminista, de imágenes, quehaceres e interpretaciones de una multitud de temas que congregan a las autoras para su compartición de miradas. Ya que, retomando nuevamente a Pollock, la mirada y ocupación espacial para su representación son productos de un sentido experimental de localización social, movilidad y visibilidad, en las relaciones sociales de ver y ser visto.⁸⁹ Avanzando en este razonamiento me es muy interesante hacer presentación de todo lo planteado en el trabajo de Vanessa Beecroft y Liz Misterio; quienes, a pesar de no corporizar todo occidente y toda América Latina, contienen en la construcción de sí mismas algunas diversas variantes de sus lugares de origen; han individuado su producción artística, integrando, sin embargo, de manera indirecta, elementos nacionales de sus respectivas localidades.⁹⁰ *“En general, la obra de muchos artistas de hoy, más que nombrar, describir, analizar, expresar o construir contextos, es hecha desde sus contextos en términos-internacionales.”*⁹¹

⁸⁷MOSQUERA, Gerardo. (2009) *Contra el Arte Latinoamericano*. Recuperado en Septiembre de 2019. Sin Publicar, disponible la Biblioteca Virtual del Insitituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf

⁸⁸ IRIGARAY, Luce. (1978). *Les Femmes, la pornographie et l'erotisme*. Entrevista en M.-F. Hans y G. Lapouge (eds.), París.

⁸⁹ POLLOCK, Griselda. (1988) *Modernidad y Espacios de la Femeinidad*. En Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (2007). *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*. pp. 52. Universidad Iberoamericana. México.

⁹⁰ ACHA, Juan. (1996) *Aproximaciones a la Identidad Latinoamericana*. UNAM: Escuela Nacional de Artes Plásticas, UAEM: Facultad de Arquitectura y Diseño. México.

⁹¹ MOSQUERA, Gerardo. (2009) *Contra el Arte Latinoamericano*. Recuperado en Septiembre de 2019. Sin Publicar, disponible la Biblioteca Virtual del Insitituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf

2.1 Vanessa Beecroft



Fig. 18. BEECROFT, Vanessa. VB25. Paises Bajos. (1996). Performance.

Presento el trabajo de Vanessa porque la temática en la que estructura su obra, retoma lo estudiado por Silvia Tubert en su compilación *Desórdenes del Cuerpo: El Retorno de lo Excluido*⁹², cuyo trabajo ejemplifica bastante bien, lo tratado en el subcapítulo 1.3 de la primera parte de esta investigación; el cuestionamiento y construcción corporal desde lo visual. Así pues, la autora se *arma* con base en su lucha contra la anorexia desde muy temprana edad, generando y exponiendo esta obsesión por el control de la comida, la imagen de sí misma y la importancia de la estética femenina en la sociedad actual desde un discurso propio (y bastante íntimo, considero) planteado y exteriorizado en imágenes de consumo diario, como resultan las de la publicidad orientada a la moda.

Cuando Beecroft decidió exhibir estas huellas de su lucha contra la anorexia, quiso elegir personalmente a los asistentes. Confeccionó una performance muy sencilla y elemental, pero que reforzaba aún más el elemento autobiográfico. Seleccionó a un grupo de mujeres que había visto en la calle, muchas de ellas elegidas por su semejanza con la propia artista. Una vez en la galería, Beecroft modificó el aspecto de esas treinta muchachas vistiéndolas con ropas suyas y haciéndolas visualmente más homogéneas, y les indicó que se movieran alrededor del espacio, sin hacer ruido, guardando cierta distancia entre ellas. A esta performance la llamó VB01 (Vanessa Beecroft 01), a partir de ahí, siguiendo la misma pauta, numeró cronológicamente todas sus performances (VB01, VB02, **VB25**, VB45, etc).⁹³

Beecroft es muy coherente con su trabajo. En sus performances muestra el cuerpo femenino una y otra vez, estructurando sus razones a partir de *lo bello* vinculado al ser humano, a la forma fémina en su representar artístico, cultural y social. A partir de su asimilación y el posicionamiento de su experiencia en otras mujeres como hiperextensión de ella misma, hace uso también de esa otra característica del arte feminista: *lo colectivo*, dada la fuerza y convencimiento que

⁹² TUBERT, Silvia. *Desórdenes del Cuerpo. El Retorno de lo Excluido*. En Antonia Fernández Valencia y Marian López Fdz. (2011). *Contar con el Cuerpo. Construcciones de la Identidad Femenina*. Editorial Fundamentos. Madrid, España.

⁹³ MONTIJANO, Cañellas Marc. (2007, Junio). *Las Pinturas Vivas de Vanessa Beecroft*. Recuperado en Mayo de 2016. Disponible en: https://www.homines.com/arte_xx/vanessa_beeacroft/index.htm

ello implica ante lo individual. Ella misma comenta en una entrevista efectuada por Elena Cué: *“Las mujeres tienen aspectos similares, pero también hay diferencias entre ellas. Están organizadas en una formación jerárquica con privilegios y desequilibrios, simetrías y tonalidades”*.

2.2 LIZ MISTERIO



Fig. 19. REVISTA, *Hysteria! Fuck For Gomorra*. México. (2014). Fotografía digital.



Fig. 20. REVISTA, *Hysteria! Fuck For Gomorra*. México. (2014). Fotografía digital.



Fig. 21. REVISTA, *Hysteria! Fuck For Gomorra*. México. (2014). Fotografía digital.

Por último, trato y enuncio el trabajo de Liz Misterio desde varios aspectos: como compañera de coincidencias, como el haber estudiado y egresado de la misma Facultad y Licenciatura; como par en la búsqueda y tratamiento en el quehacer artístico feminista y referente teórico-práctico de los mismos temas. Tuve incluso la fortuna de tomar un *Laboratorio de Artivismo Feminista-Cuir* impartido por ella y trabajado desde el ICDAC-UNAM. Fue ahí, donde toda noción e inspiración con base en su trabajo pudo tratarse directamente. Liz Misterio mantiene en vigente e incesante desarrollo esta búsqueda tanto en exploración teórica, como espacial, corporal, sexual y artística no sólo para la expresión fémina, sino para toda la comunidad diversa que ha sido con anterioridad catalogada, con tinte negativo, como *los otros*. Es la Revista *Hysteria!* (que considero yo, es el trabajo más sustancioso e importante hasta ahora de esta Artista Visual) una revista de cultura y sexualidad dirigida a personas interesadas en explorar las políticas de representación del cuerpo desde la perspectiva del arte y la búsqueda del placer entendidos como espacios políticos.⁹⁴ De ahí parto para realizar especial tratamiento de uno de sus trabajos realizados dentro de dicha revista, orientado a lo fotográfico: la serie titulada *Cuerpo Utópicos*, en la que se realizó el montaje de un set de fotos, donde la gente asistente a la fiesta *Fuck For Gomorra*⁹⁵ pudo pasar y posar como quisiese, explorando su sexualidad y sensualidad, y ella (junto con otros colaboradores) fotografiaron cada uno a su manera, obteniendo un rico juego de complicidad. Por consiguiente, más allá de lo fotográfico, concibo altamente importante el trabajo de Liz, por su diversidad y resistencia desde *lo colectivo*, de su congregación de cuerpos disidentes y de múltiples lenguajes, de posturas políticas que difieren y exigen dignidad para todas y todos (*un mundo donde quepan muchos mundos* como bien postula la Cuarta Declaración de la Selva Lacandona⁹⁶) en el quehacer y accionar que va más allá de las condiciones existentes.

⁹⁴ Main concept/misión, visión y objetivo de la *Revista Hysteria!*. Recuperado en Septiembre del 2019. Disponible en: <https://hysteria.mx/about/>

⁹⁵ (2014, Julio). *Fuck For Gomorra*. Disponible en la revista online *Hysteria Revista*: https://hysteria.mx/intervencion-de-hysteria-en-la-fiesta-fuck-for-gomorra/?fbclid=IwAR0Qzd7ulgYhZunhIJ2mH145uvHLkceUwQqWK_vCp6XMOlbletElkhLeHVk#prettyPhoto

⁹⁶ EZLN. (1996). *Cuarta Declaración de la Selva Lacandona*. Chiapas, México.

Por todo esto y muchas más obras que podríamos compartir, quizá no con toda la facilidad del mundo pero, de manera cada vez más accesible por su constante búsqueda, postulación, estudio y emergencia; más allá de esperar pasivamente, podemos congeniar, aportar y concientizar con la multiplicidad que conlleva y significa el trabajo artístico de las mujeres, de su disparidad que unifica pero a la vez irrumpe ante las acotaciones y definiciones breves e individuales, que se han querido imponer por mucho tiempo ante ellas como sujetos creadores.

3. FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA. *LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS*
FOTOGRAFICA

3.1 Orígenes de mi reflexión retrocolectiva

“La historia de la fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo.”⁹⁷

“(…) me remito a los hechos
no voy a explicarle con dibujos a ningún macho de esos
que creen que con su intelectualidad nos van a venir a educar
sentados en sus privilegios.
No tengo privilegio que proteja este cuerpo,
en la calle creen que soy un blanco perfecto.
Pero soy negra como mi bandera y valiente
en nombre mío y en el de todas mis bisabuelas...”⁹⁸

En este apartado y como lo acotado en los capítulos anteriores, enunció en primera instancia esta propuesta experimental desde mí al poseer este ímpetu de aportar al acervo de la mujer como autora de sí misma, en la cual, dicha enunciación pretende difuminar la autoría individual para otorgar foco de forma horizontal a la creación de diversas imágenes por parte de distintas mujeres congregadas en base a un constructo identitario central; irrumpiendo y erigiéndose postfotográficamente, es decir, tanto la autoría centralista así como los formatos técnicos de la fotografía se desdibujan y confrontan fluidamente pilares como son **la verdad, la memoria y la identidad**, de manera colectiva.

Principiando ello y ahondando con esta propuesta fotográfica, mi interés recae en convocar retrocolectivamente⁹⁹ a un grupo de mujeres halladas en distintos grados de mi cotidianidad para la realización de una serie de imágenes testimoniales/autobiográficas con el fin de profundizar y generar un foco armónico entre lo conceptual y los diversos ensayos técnicos. Para ello me basé en un

⁹⁷ FONTCUBERTA, Joan (2015). **El beso de Judas. Fotografía y verdad**. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.

⁹⁸ LANE, Rebeca / VARGAS, Tamayac Rebeca Eunice (2017). **Ni Una Menos**. En *Ni Una Menos*. (Plataformas de música digital). Guatemala.

⁹⁹ Aquí, retomo el *modus operandi* y conceptualización de Mónica Mayer con su pieza **El Tendedero**, la cual es de mis referentes prácticas predilectas para este y el resto de mis proyectos visuales.

proceso de experimentación fotográfica, el cual fundí bajo un formato de *collage*¹⁰⁰ para así poder concertar estos testimonios digeridos visualmente. Directriz que decidí optar debido a la profundización, concientización y gestión llevadas a cabo para el abordaje de esta serie fotográfica, la cual, debido a su magnitud, fluctuación y complejidad en su proceso de asimilación y construcción identitaria, irrumpe en la idea y meta *dada por hecha*, consistente en querer hormar con los formatos tradicionales, los cuales no me eran suficientes ni adecuados para toda esta congregación y postulación de información.

Por ende, retomé esta orientación de creación que se originó con una de las vanguardias más representativas del siglo XX: *el Cubismo*, el cual, quizá no literalmente, pero sí seguí bajo las circunstancias del contexto histórico que presencio y acciono, acometiendo con la presentación de imágenes tradicionales con el uso de perspectivas múltiples en una sola pieza visual: una fotografía conformada por varias fotografías.

Y es precisamente debido a las distintas percepciones sobre un mismo tema (en este caso *lo Violento*, más adelante ahondaré en el porqué de la elección de dicha temática) por el cual no pude enmarcar bajo un formato exclusivamente técnico en lo que respecta a *lo acostumbrado fotográficamente*, ya que dicha confección me parecía que únicamente me llevaría a forzar y negar la naturalidad y diversidad de voces y percepciones visuales de las mujeres que me hicieron el grandísimo favor de participar, colaborar y crear esta serie, así como al resto de mujeres no mencionadas en la historia. Así pues, fue la experimentación digital la que fungió como un parteaguas para poder dar cuerpo a esta vasta utilización de medios de concepción y estructuración, como lo resulta *la fotografía digital*, desglosando sus repercusiones y su importancia ante las demandas culturales actuales. En consecuencia y para poder ahondar en dicho rubro, fue mediante la estructuración de diversos diálogos con las mujeres convocadas, los cuales basé en primera instancia en un breve censo inaugurado en un intercambio universitario

¹⁰⁰ Consúltese el trabajo de collage de Genesis P-Orridge y Kara Walker, otros de las referentes prácticas que me inspiraron en la toma de dicha forma de construcción visual.

que tuve fortuna de efectuar (donde concienticé inicialmente constructos identitarios desde un lugar distinto a la patria a la que me tocó *pertenecer*, evidentemente), donde supe cómo replantear y puntualizar desde cimientos más formales, logrando transformar dicho seguimiento y establecimiento de diversos diálogos¹⁰¹; así pues, retomando la temporalidad que implicó este trabajo de tesis y el modo en que decidí efectuarlo, fue mediante el proporcionamiento y lectura de un pequeño **fanzine**, como construí y determiné esta recolección de elementos identitarios basada en una variada charla con las mujeres de mi entorno.

¹⁰¹ Pude también , durante este intercambio universitario vivir en primera instancia las similitudes y diferencias que América Latina comparte; un rubro importante y con igual foco de emergencia fue la violentación desde la espectación y vivencia de *ser mujer* desde rubros individuales a conformaciones magnas como lo es *el ser social*.



Figs. 22 y 23. Fotogramas de las videoinstalaciones productos del primer censo que realicé en mi estadía en Bogotá, Colombia (ASAB); en donde al reunir varios testimonios convocados bajo la primicia **¿qué te hace (o no) mujer a ti?** donde las participantes concientizan, asimilan y expresan su sentir ante esta imposición de tener cabida dentro una feminidad impuesta desde estipulaciones y aprobaciones masculinas como lo resulta el certamen de Miss Universo.

3.2 Serie: La mujer desde sí misma: antítesis fotográfica

Lo dicho hasta aquí es para relucir y reiterar que fue inevitable irrumpir liminalmente en lo fotográfico y que fue, precisamente, por medio de estas prolongadas charlas (algunas de las cuales aún no concluyen) que me vi inmersa en un proceso de deconstrucción práctica culminada en la denominada *fotografía líquida*¹⁰², en donde al sopesar los nuevos medios de socialización, expresión y enunciación de diversos *yos* (*yo narrador, yo privado, yo visible, yo autor, etc.*)¹⁰³ utilicé y dejé fluir este proceso creativo mediante esta continua transformación de información, es decir, fue a través de los nuevos dispositivos fotográficos donde culminé mi proceso creativo junto con las colaboradoras que me hicieron concientizar¹⁰⁴ el enfrentamiento respecto a una misma, de forma visual en el contexto actual¹⁰⁵ encontrándome con esta *inmediatez* llevada de la mano por los dispositivos móviles de cada vez más *accesible* adquisición y con cámaras fotográficas ya incluidas en ellos, que por consecuencia nos posiciona en una incesante y abrumante producción de imágenes (utilizados desde productos de autorepresentación como de concepción del resto del mundo) pero que a la par proporciona de manera horizontal la capacidad de creación; desdibujando a la autora, como ya también mencioné, bajo la primicia de la liminalidad: colocando la autoría ya no en el protagónico del *yo* como artista, del *yo* genio, del *yo* exclusivo, del *yo* privilegiado. Accionar que respondió a estas nuevas búsquedas culturales de *ser alguien*, en conjunto a la rúbrica de no proporcionar mayor *representatividad*, de hacer una serie de imágenes, de testimonios y de creación en una dinámica

¹⁰² Consúltese el trabajo de Joan Fontcuberta: *La Furia de las Imágenes. Notas sobre la Postfotografía*. Referente teórico crucial para erigir esta propuesta.

¹⁰³ Revísese también el trabajo de investigación *La Intimidación del Espectáculo* de Paula Sibila. Ya que su teorización respecto a la exhibición de la intimidad en la contemporaneidad y los diversos modos del *yo* pues otro pilar muy importante para la justificación y construcción de este proyecto.

¹⁰⁴ Porque precisamente fueron los medios que utilizaron para su autorepresentación: teléfonos celulares, tablets, cámaras semiprofesionales, etc.

¹⁰⁵ Fue aquí donde al ya saber cómo construir una imagen de manera literal en rubros fotográficos a través de mi trayectoria universitaria en los talleres de fotografía análoga que hay en la Facultad, empecé a permitirme y experimentar con estos nuevos medios y dispositivos por medio de los modos que cada una de las partícipes poseen para su accionar diario.

horizontal. Experimenté precisamente este flujo de confección tras haber concientizado que, a pesar de tener un eje central de convocatoria, como lo fue en este trabajo **lo violento**, las concepciones y construcciones siempre resultan diversas como lo son las mujeres, quebrantando a las insistentes definiciones unívocas y hegemónicas de *la mujer* a lo largo de la historia de la humanidad bajo voces ajenas a ellas: rompiendo el molde impuesto.

¿Cómo y porqué alguien se vuelve lo que es, aquí y ahora? ¹⁰⁶

¹⁰⁶ SIBILA, Paula. (2017). **La Intimidad del Espectáculo**. Fondo de Cultura Económica. Cd. Autónoma de Buenos Aires. Pág. 19.

QUERIDA LECTORA:
 USTED seguramente se preguntará: "¿Qué con todo esto?". Vera, ésta muchacha autora de dicho fanzine (o intento de) se encuentra realizando su tesis, la cual (y como uno puede darse cuenta o al menos una breve idea) trata de fotografía (a lo que, aquí solicito tu muy valiosa y grandísima ayuda).
 Ya que pretendo que éste sea una pieza retroactiva
 (osea... ¿ave?)

Para después, hacer un registro de. Y también exponer TODA Ésta realmente diversa gama de experiencia(s). (Dando crédito de manera muy abierta a quienes hacen posible la(s) pieza(s)).



MÓNICA MAYER

Una artista visual que utiliza este término para la realización y dar título a varias piezas, suyas. Por ejemplo: la más popular de ellas es un tendedero donde en un resto de papeles pequeños deja preguntas en torno a la violencia sexual hacia la mujer en el país.

Limpiando la idea:

TU realizarías un autorretrato en base a un tema en común
 ↓
 POR EJEMPLO
 ↓
 { La violencia Sexual }

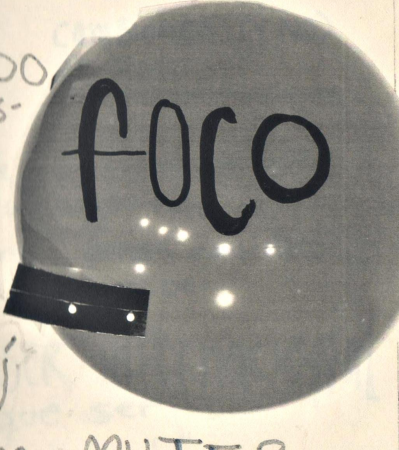
& YO Realizaría otra fotografía con el mismo tema pero fotografiándote a ti.
 (Sí, por cierto muchas gracias por tu enorme ayuda/colaboración)

REtro y BUENO, TE preguntaras:
CO **NTA** **C**
 ¿AVE' FREGADOS CON... NO?
TOVA

SIMONE DE BEAUVOIR
 (una filósofa francesa) declaró:
 "UNA NO NACE MUJER, se llega a serlo"
 Refinándose a que uno nace como un ser humano neutro y los géneros (hombre y mujer) son asignados por la sociedad.

Y ya no digamos solamente en el campo del arte. sino que en todo quien se ha postulado como objetivo y ser implícito de TODO, son los votos.
 POR ESTO (por si todo esto no fuera suficiente) considero importante contribuir a la narrativa femenina desde las áreas que más me gustan trabajar y que tengo más afinidad
 UNA YES!

DANDO EN mi investigación a las cosas que SÍ y NO optaste para TÚ construcción como MUJER



TENIENDO este par de imágenes para cierto tratamiento para luego conformar "UNA" y trabajarlas en el proceso que opte para la presentación de mi tesis

Figs. 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 y 31. Fragmentos del fanzine que distribuí a las mujeres para su participación en esta propuesta fotográfica; el acercamiento primer de dicha dinámica es la facilitación de lo pretendido visualmente, retomado desde breves menciones de las artistas que uso como referentes prácticos, así como la importancia que tiene para mí dicha investigación.

Ahora bien, profundizando en el tema central en que basé esta convocatoria: *lo violento*, decidí retomar éste desde varios y amenos puntos en que se puede incidir al concebirse como mujer desde cualquier rubro, como por ejemplo, en el maniqueísmo de *los defectos*, de la menstruación, de lo testimonial respecto a la delitos sexuales, de la edad, etc. Obteniendo de todas estas pláticas y distribución del fanzine, frutos alarmantemente pragmáticos, queriendo referirme pues al material que *proporciona fácilmente, tan a la mano*, el contexto actual en México respecto a *lo violento*. País que en donde la capital así como en el Estado de México se posee *Alerta de Violencia de Género* (y sólo mencionando estos, puesto que son las zonas con las que trato directamente y que también son consecuencia de habitar un país centralista; sin embargo, el resto de la república no se halla en mejores ámbitos¹⁰⁷) cabe aclarar y me es muy importante exponer, que en el primer sitio mencionado aún no se esté declarado de manera *oficial*, aún poseyendo vasta evidencia para ser acotada con tal, esto debido al registro de 112 mujeres desaparecidas tan sólo en el mes de Enero del 2019 ¹⁰⁸ (dato no del todo fehaciente, debido a que las instituciones, como bien es sabido, no proporcionan cifras reales ni acotaciones adecuadas, ya que estas evidencian las *no convenientes* y graves fallas de Estado en constancia y en aumento), donde también, al día se tiene registrado 32 violaciones a niñas, posteriormente obligadas a parir bajo éticas donde privan el derecho a decidir sobre el cuerpo propio así como el de poder vivir una infancia digna y claro, sólo exponiendo brevemente el contexto en la Ciudad de México.

También, y al preguntar a cualquier mujer de esta nación sobre a qué edad se padeció el primer acto de acoso, indignantemente se responden edades muy pequeñas (por supuesto, México también es acreedor al primer lugar de abuso sexual infantil¹⁰⁹) y por lo visto dicha constante está presente hasta el término de

¹⁰⁷ Para en listado oficial de Estados de la República con Alerta de Violencia de Género consúltese: <https://www.gob.mx/inmujeres/acciones-y-programas/alerta-de-violencia-de-genero-contra-las-mujeres-80739>

¹⁰⁸ YANGALI, Marcial. (2019). *En la Ciudad de México, impunes los casos de mujeres desaparecidas*. Disponible en la revista online *Contralínea*. Puede consultarse en: <https://www.contralinea.com.mx/archivo-revista/2019/03/07/en-la-ciudad-de-mexico-impunes-los-casos-de-mujeres-desaparecidas/>

¹⁰⁹ MARTÍNEZ, Sanjuana. (2019). *México, primer lugar en abuso sexual infantil, según la OCDE*. Disponible en el portal electrónico del periódico *La Jornada*. Puede consultarse en: <https://www.jornada.com.mx/2019/01/06/politica/008n1pol>

nuestras vidas. Así pues y luego de la exposición de este cúmulo de datos lamentables y furiosamente cotidianos desde un tratamiento abierto; retomo dichas rúbricas para puntualizar y trabajar desde *lo memorial* desde hechos violentos y vivencias dolorosas¹¹⁰ de las partícipes; precisando y continuando en la recolección múltiple de expresiones, incidiendo en la postulación del *sujeto fracturado* cohesionando con lo *retrocolectivo*¹¹¹, haciendo uso del discurso *del otro* como una muestra de diferenciación radical, autogestionando el otorgamiento de protagonismos simultáneos de las partícipes en dicha convocatoria. Gestionando el desafío performático dual de *volver a decir a volver a vivir*. Buscando a través de, una serie de testimonios versados como conversaciones digeridas en un tratamiento visual.

→ Ser enunciado, ser destinado ←

Todo esto, con el fin de proporcionar en dicha serie, una muestra clara de la importancia de los *yo* narradores como con los *yo* cubiertos por la enunciación. **Yendo más allá de la expresión de lo vivido, ponderando el adueñarse de estas narrativas que empoderan a las partícipes de sí mismas, de sus testimonios y de dar respuesta ante tales situaciones específicas a la par del permiso otorgado, para acompañarlas bajo rubros empáticos y fotográficos.**

Teniendo en cuenta todo esto y tras realizar este conversatorio íntimo y visual con las mujeres (con las que estoy altamente agradecida por su cooperación, lo cual no me cansaré de repetir), pude concientizar lo complejo que resulta la construcción de una misma (aún más de lo que uno puede darse cuenta al teorizar) , ya que, más allá de los elementos y focos que estos pueden implicar, la dificultad residió en

¹¹⁰ Aquí, específicamente me refiero y establezco como referente teórico a Leonor Arfuch con su trabajo ***Memoria y Autobiografía. Exploraciones en los límites***; que retoma los productos de la dictadura que Argentina padeció en los años 70's-80's, realizando un trabajo memorial bastante interesante e íntegro, el cual vale muchísimo el consultarse dado el tratamiento empático pero no *suavizado* ante la enunciación de este momento histórico tan significativo y lamentable para Argentina y América Latina en sí.

¹¹¹ Consúltese la justificación de la pieza ***El Tendedero*** de Mónica Mayer. Puede hallarse en: <http://pregunte.pintomiraya.com/index.php/itemlist/tag/arte%20feminista,%20arte%20contempor%C3%A1neo,%20arte%20y%20acoso,%20M%C3%B3nica%20Mayer,%20MUAC,%20El%20Tendedero>

descubrir que varias de estas partícipes nunca o escasamente se habían cuestionado su ser desde sí mismas, por lo cual me percaté que gran parte de la responsabilidad de la educación para nosotras (como en casi todo) recae en las incisivas y presentes voces de medios masivos como lo son: la televisión, la religión y generaciones de tradiciones familiares rigurosamente patriarcales y machistas, entre otras tantas. Retomando y erigiendo también como otra directriz de trabajo, usé este impugnar en lo que se refiere a las tecnologías de información y formación masiva.¹¹²

Partiendo de *nosotras* como transformadoras de la era de la información, bajo nuestras capacidades de creación (y de no ser conscientes de ellas, precisamente conducir a las mujeres de mi entorno a tal sensibilización) las cuales, como recién comenté, se hallan capturadas o remitidas sistemáticamente por los tentáculos del mercado, de lo *dado por hecho*.

Por lo tanto, estas imágenes de cuerpos públicos y formas de pensamientos serializados, de obtención fácil¹¹³ me generan una clase de contraste bastante marcado con la realización y concepción de la construcción visual, corporal y mental de las mujeres, con la democratización de las bases identitarias. Irrumpiendo por supuesto, con las conformaciones de los cuerpos y sus subjetividades.¹¹⁴ Siendo la fotografía el antónimo de todo esto, de ahí el que yo quisiese generar una serie postfotográfica de distintas mujeres, relacionándolo con una representatividad que diga: *somos la otredad*. Por este motivo está el que haya optado por representar/representarnos a mujeres que las sociedades actuales se niegan a mirar: mujeres violentadas; mental y/o físicamente *enfermas o inapropiadas*; con cuerpos no idóneos; emocionalmente *no deseables* (como aquellas que expresan ira o miedo); o lucen cuerpos fuertes, obesos o menstruantes. A fin de mostrar el cómo es imposible que las mujeres quepan en un unívoco y homogeneizante concepto identitario. Generando una propuesta de creación diversa como lo son también las mujeres, todo ello en base a la fotografía y el collage como técnica de

¹¹² Revítese las investigaciones de la antropóloga Paula Sibila.

¹¹³ Revítese el trabajo de investigación respecto a la postfotografía de Joan Fontcuberta.

¹¹⁴ Aquí retome la citación que hace Paula Sibila sobre *Vigilar y Castigar* de Michel Foucault en su trabajo *La Intimidad del Espectáculo*.

creación de sí mismas. Tejiendo el minucioso relato autobiográfico cotidiano donde parece exudar el poder *mágico* de no solo testimoniar, sino que también organiza e incluso *concede* hiperrealidad a las experiencias¹¹⁵.

Así pues y puntualizando el tratamiento visual que implica esta serie y tornándome un tanto anecdótica, elegí sin dudar, trabajar con Lesly Barón, mi madre por elección desde mis 13 años de edad hasta hoy en día; para la inauguración de dicho trabajo. Esto, ya que gracias a ella mi desenvoltura y participación como *ser social* partió en base a su crianza y me atrevería a declarar incluso, que mi inmersión de forma activa así como mi asimilación dentro del feminismo se lo debo a ella. En cuanto al seguimiento fotográfico, ella retomó el tema de *la sangre* específicamente la sangre menstrual. Dicha conversación (porque me gusta llamarla así, en lugar de *una fotografía*) se desarrolló con lo que recién comenté respecto a la elección del tema general, de la *fácil* expectación y participación en este derramar diario de sangre, de hallarla en primeras planas de periódicos, de ser la directriz temática en series de televisión y piezas cinematográficas, de la incesante, y cada vez más grave, guerra contra el narcotráfico que se enunció *formalmente* con el sexenio de Felipe Calderón. De cómo terriblemente se ha volcado a la cotidianidad esta presentación de sangre, a lo que Lesly me expuso:

“¿cómo es posible que esta sangre, confeccionada violentamente sea ‘aceptable’, en cambio, la sangre menstrual, esta sangre que fluye naturalmente, sin necesidad de violentación alguna sea un tema tabú, poco pronunciada y sea incluso, mal vista?”.

Con esto y partiendo de esta elección, yo retomé esta sangre que hallamos cotidianamente, precisamente en un ramo de periódicos del día en donde ni siquiera hay que esmerarse para empaparse de notas rojas las cuales también bañan a cuerpos públicos de mujeres hiper sexuadas desde imaginarios heteronormados. En concreto, polarizamos dicho desarrollo, partimos de una sangre íntima, casi *secreta* que si alguna *mereciese* socializarse y exhibirse sería esta, la sangre menstrual

¹¹⁵ Subrayo nuevamente el trabajo *La Intimidad del Espectáculo* de Paula Sibila.

hasta la sangre *cotidiana*, la sangre forzada a exponerse, producto de las guerras civiles que actualmente México padece pero que poco se trata para detenerse, al contrario, cada vez se impone como constructo identitario *legítimo* sobre la mexicanidad, que poco se cuestiona y que poco se impide desde enunciaciones y seguimiento del Estado.



Fig. 32. MOSQUEDA, Mirza.

Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA. Lesly: mujer de papel.

Guadalajara/CDMX (2018)

Collage fotográfico digital



Fig. 33. MOSQUEDA, Mirza.

Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA. Lesly: mujer de papel. Pt. 2.

Guadalajara/CDMX (2018)

Collage digital

Consideremos ahora, esta otra conversación. Aquí trabajé con una de mis mejores amigas de la Licenciatura: Angélica Cruz (Angie). En donde desde un comienzo de dicha relación, me intrigó mucho su concepción respecto a su accionar (o no) ante este mundo altamente sexualizado. Y lo comento, ya que el tema que ella retomó fue la farmacopornografía. Que bien recuerdo, expusimos y accionamos en una sesión de nuestro *Seminario de Arte Contemporáneo* y dimos seguimiento al trabajo de Paul B. Preciado. Aquí y a pesar de poder compartir muchas cosas, Angie se remitió a *lo esencial* en el momento de compartir el cómo, desde muy pequeña fue sometida a altas medicaciones así como a diversos estudios para tratar la confección de su cuerpo, para asegurarse sobre todo, el que este creciera como *debía*, de desarrollarlo lo suficiente para que sus funciones sexuales y biológicas se efectuaran con normalidad, como de *costumbre* (que fuese fértil, sobre todo). A lo que (sin necesidad de expresarlo explícitamente) pude percibir todo este dolor padecido desde su infancia, pubertad y adolescencia; el cual también, desde su confección de *adulthood*, desde sí misma, decidió precisamente elegir. Tenerse a sí para concientizar su cuerpo, para habitarlo, para decantar qué le gusta, qué quiere y qué no. Puedo decir que tuve la *fortuna* de estar ahí, de verla crecer y de verla y compartir su apropiación. Por todo esto, retomé también dicha utilización de elementos respecto al tema, sólo que en un *orden* que remitiese a lo violento que este resulta, tornándolo caótico, abrumador, forzado a ingerir (claro, todo ello, desde una asimilación como espectadora de dicho sub tema) ya que en la imagen que trabaja Angie también remite dichos calificativos pero con distinto acomodo de sus elementos, con una composición casi pictórica pero que es sumamente honesta respecto al significado que este tema posee para sí tras todos estos años de pasar por dichos procesos médicos abrumantes.



Fig. 34. MOSQUEDA, Mirza.

Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA. Angélica: mujer de plástico.

Hidalgo (2019)

Collage

Posteriormente, trabajé con otra amiga de la Facultad con la cual coincidí y conviví de manera distinta, ya que fue hasta que trabajamos juntas en el *Taller de Teatro FAD* donde sintonizamos nuestro quehacer artístico. Paola Bocardo en específico, me parece una mujer con mucha historia. A veces me sorprende lo mucho que ha vivido aún siendo más joven que yo. La conversación sostenida aquí en realidad me dejó un tanto pasmada; ya que el foco otorgado en esta fue del proceso post una violación sexual. Aquí reanudo el porqué me es importante mencionar el medio por el cual nos conocimos ya que, tanto como Paola y yo, concordamos que el Taller de Teatro nos otorgó sumas herramientas para nuestro accionar en las artes, entre ellas la importancia de la concientización de nuestra corporalidad y la fuerza de nuestra presencia en el aquí y ahora, factores que en las materias regulares de la carrera nunca logramos percibir pero que, concordamos, resultaron cruciales para armonizar nuestros procesos creativos. Así pues, retomando la temática de dicha pieza, fue a través de la colectividad y complicidad que esta formación escénica nos ayudó a cimentar esta confiada y sólida amistad como con ninguna otra persona. Con esto, ella y yo hemos podido entablar temas que con nadie habíamos podido exteriorizar, de los abusos en diversos niveles de violencia que hemos padecido ambas y lamentablemente el abuso sexual es uno de los que hemos tratado. Paola optó por trabajar a partir del protocolo que se sigue después de una violación; para ambas resulta crucial exponer el cómo dicho *seguimiento* sólo da continuación a esa línea de violentación, ya que se ejecuta de forma invasiva, poco respetuosa y con alta probabilidad de ser acusada como *la responsable de dicha situación*. Hacerse a la idea de que llevar un proceso legal para exigir justicia es un infierno que solo te hace sentir peor. En esta misma línea de ideas, retomé esta deleznable situación para reflejarlo y continuarlo en el tratamiento visual, ya que otro rubro que nos hizo coincidir a Paola y a mí en esa conversación y en nuestros sentires, es precisamente el de la desconexión de nosotras mismas, de nuestro cuerpo como *método neuménico de protección*, como una protección por medio del decir “*yo no sentí nada, yo no estaba en mi cuerpo en ese momento, porque yo nunca autorice que sucediese, no ocurrió. No en mi sentir.*” Entonces, entre esta *desaparición forzosa* de experiencias en una misma,

así como en la constante exclusión de la mujer como ser humano (con derechos de exigir una estadía digna y justa en su habitar en el Mundo) para hallarnos con esta repetitiva e incisiva negación.



Fig. 35. MOSQUEDA, Mirza.

Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA:

Paola: mujer de plástico.

CDMX (2019)

Collage

La siguiente conversación la entable con Karina Medel, la cual considero de las amistades más cercanas que poseo y me atrevo a decir que los pilares que la estructuran son la honestidad y la libertad de decirnos las cosas sin problema alguno y esta ocasión no fue la excepción. El punto a tratar en esta imagen fue el maniqueísmo de los defectos. De los cuales Karina retomó el lema *poner el cuerpo*, ¿y qué es más personal que el rostro? Ella me expuso breve y concisamente, que sus poros abiertos, la gestualidad que marca sus facciones y que bien, la caracteriza a pesar de ser insignias que la conforman y la identifican, la industria de la belleza cosmética se aferra a negar, insiste en desaparecer, al manufacturar *la "naturalidad"* de los cuerpos. A lo que yo, retomando su elección de tema, lo conjugue con *la maternidad*, ya que ambos son temas que desde tiempos sumamente considerables en la historia de la humanidad se han y siguen imponiendo a la mujer: *Tener* que confeccionarse como *la musa y la madre* (entre otros arquetipos). He visto a lo largo de mi vida, un sin fin de comerciales que refieren a la maternidad como *lo máximo en la vida* o como *lo destinado para una*. De cómo la maternidad ha *cambiado* la vida para otras, pero ¿alguien ha visto alguna primera plana que muestre la cicatriz de una cesárea? ¿han visto algún promocional que trate dicha marca corporal? Porque yo no. A pesar de que la gestión de dar a luz sea algo tan antiguo, dicho tema es poco tratado y, por supuesto, considerado como *malo*, como una cicatriz que te *arruinó* el cuerpo y nunca debes de mostrar. Cuando una, al final puede replantearse las cosas, amar a su cuerpo con todas expresiones posibles, afirmar obstinadamente que *la maternidad será deseada o no será*.



Fig. 36. MOSQUEDA, Mirza.

Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA.

Karina: mujer de plástico.

(2019)

Collage

Por otra parte, continuó con la conversación con Mariana con quien, a diferencia de las anteriores partícipes, no tengo una relación del todo cercana ni muy longeva que digamos, pero coincidimos en varios proyectos de creación interdisciplinaria en los cuales trabajamos actualmente. Defino que, dicha colaboración nos hizo entablar esta intimidad para sabernos la una para la otra; aquí, Mariana trató la violencia que ha padecido desde las repercusiones del sistema capital para poder llevar a cabo su subsistir día con día. El cómo ha dejado sin concluir sus estudios superiores, así como el tener que empeñar y perder cosas en estas casas, de las diversas mudanzas que ha tenido que efectuar a sitios cada vez más de la periferia para poder solventar las rentas, el padecer hambre por no poseer más de dos pesos en el bolsillo, todo esto por las dificultades económicas que ha padecido con su familia. Y bueno, creo que la imagen (tanto la que ella proporcionó como el seguimiento que yo efectúe) son muy claros en dicha tipificación de violencia. En donde creo, después de todo este diálogo efectuado, pudimos sintonizarnos, al poder darnos cuenta de que quizá lo único que es diferente en esta situación es la temporalidad que cada una lleva padeciendo; pudimos ubicarnos en una constante de precariedad compartida.



Fig. 37. MOSQUEDA, Mirza.

Serie I. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA.

Mariana: mujer de plástico

CDMX (2019)

Collage

Por otro lado, está esta conversación con Brenda Mayen. Amiga de más tiempo a diferencia de las anteriores mujeres que he presentado en este trabajo posfotográfico. Aquí, Brenda optó por esta *violencia pasiva* que poco a poco se va incrustando en una como mujer a edad muy temprana, presentándose como un juego pero que luego va tornándose una meta crucial a cumplir: la maternidad. Y sí, en efecto, cuando ahondamos en la elección de dicho tema pudimos darnos cuenta de que la mayoría de juguetes que poseíamos/poseemos plantea este arquetipo de *la madre* como algo implícito al nacer biológicamente mujer. Y precisamente, tanto el proporcionamiento de estos juegos como la dinámica para efectuarlos (desde edades muy tempranas) marcaban estas imposiciones de roles de género, es decir, esta marcada delimitación de qué juegos son para niñas y qué juegos son para niños; cuando en realidad ningún muñeco, prenda de vestir, color, género musical, actividad deportiva, etc. definen ni otorgan la funcionalidad de los órganos sexuales ni el género de uno.

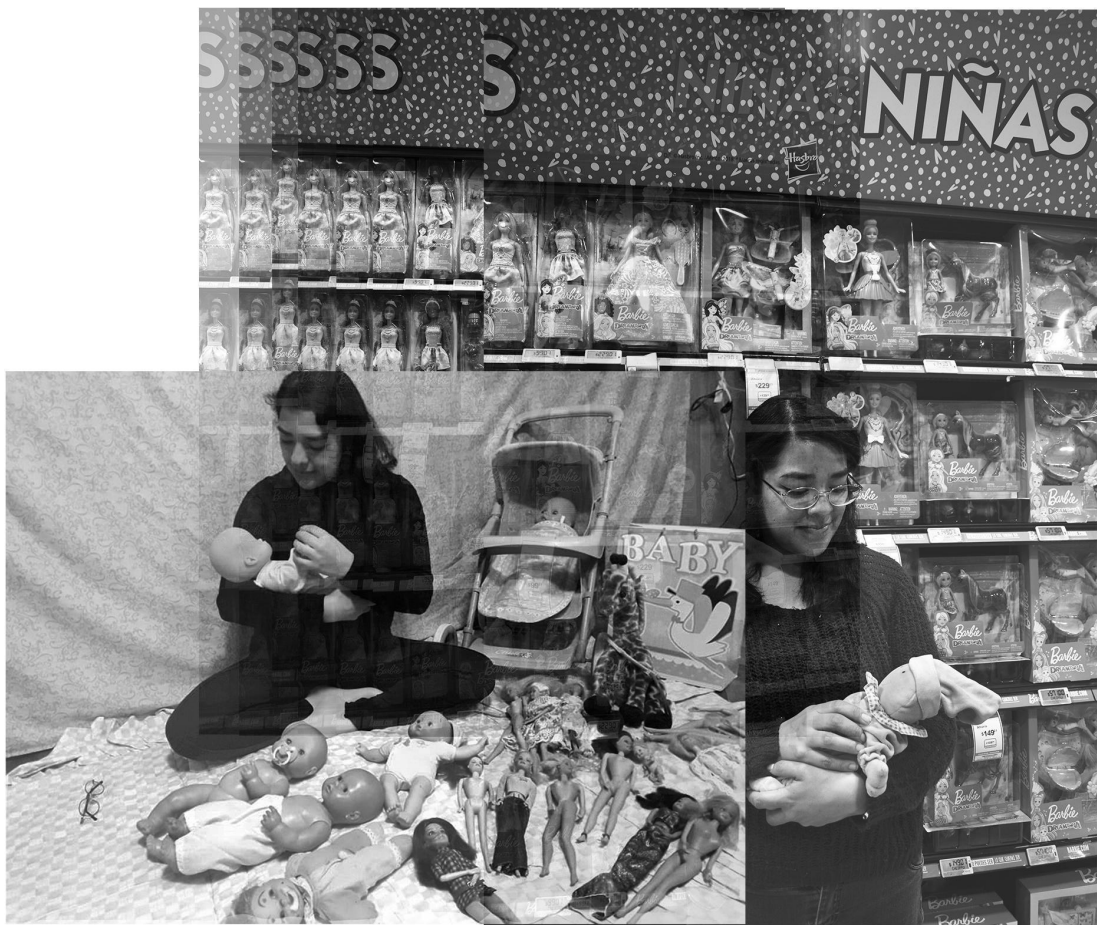


Fig. 38. MOSQUEDA, Mirza.

Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA.

Brenda: mujer de plástico.

Edo. Méx. (2019)

Collage

Ahora bien, presento otra colaboración que fue posible gracias a mi madre: María de Jesús Mancera. Aquí también se trabajó la violencia ejercida desde los roles de género y, a partir de ello, la decantación de constructos que sí elegimos, asimilamos y reinterpretemos para forjarnos a nosotras mismas desde rubros emocionales, intelectuales, afectivos y visuales. Esta charla fue interesante, ya que a pesar de que hemos conversado desde siempre, en esta emisión sólo subrayamos el alto grado de violentación que hemos padecido. Ella enfrentándose al mundo al enunciarse como mujer que irrumpe con la muy extensa línea generacional de tradiciones y crianzas machistas dentro de su familia, enunciándose también como mujer que prioriza la búsqueda de conocimiento y colectividad entre mujeres en un entorno en donde siempre se nos ha enseñado a rivalizar entre nosotras. Enunciándose como lesbiana y como madre por elección. Así pues, tras esta serie de disidencias, por supuesto que mi madre se ha enfrentado a letanías completas de insultos diarios: por su manera de pensar, por su carácter, por sus preferencias y, sobre todo, por su aspecto; a lo que ella bien me explicó *“elegí evidenciar todo lo que soy con mi aspecto, para que el resto de la gente deje de preguntar lo que es más que obvio. Que se haga una idea de quién soy a primera vista y no esté molestando.”* Y bueno, respecto a todo ello, claro que también he sido acreedora de dicha dinámica hostil en mi cotidianeidad como su hija y como mujer; me siento muy afortunada de haber sido criada por ella y poder sentirme orgullosa de los valores que me cimientan así como el de poder transmitir *mejores* y diversas formas de pensar, concebir y construir el mundo, ante esta depuración de imposiciones que persisten en confeccionarnos.

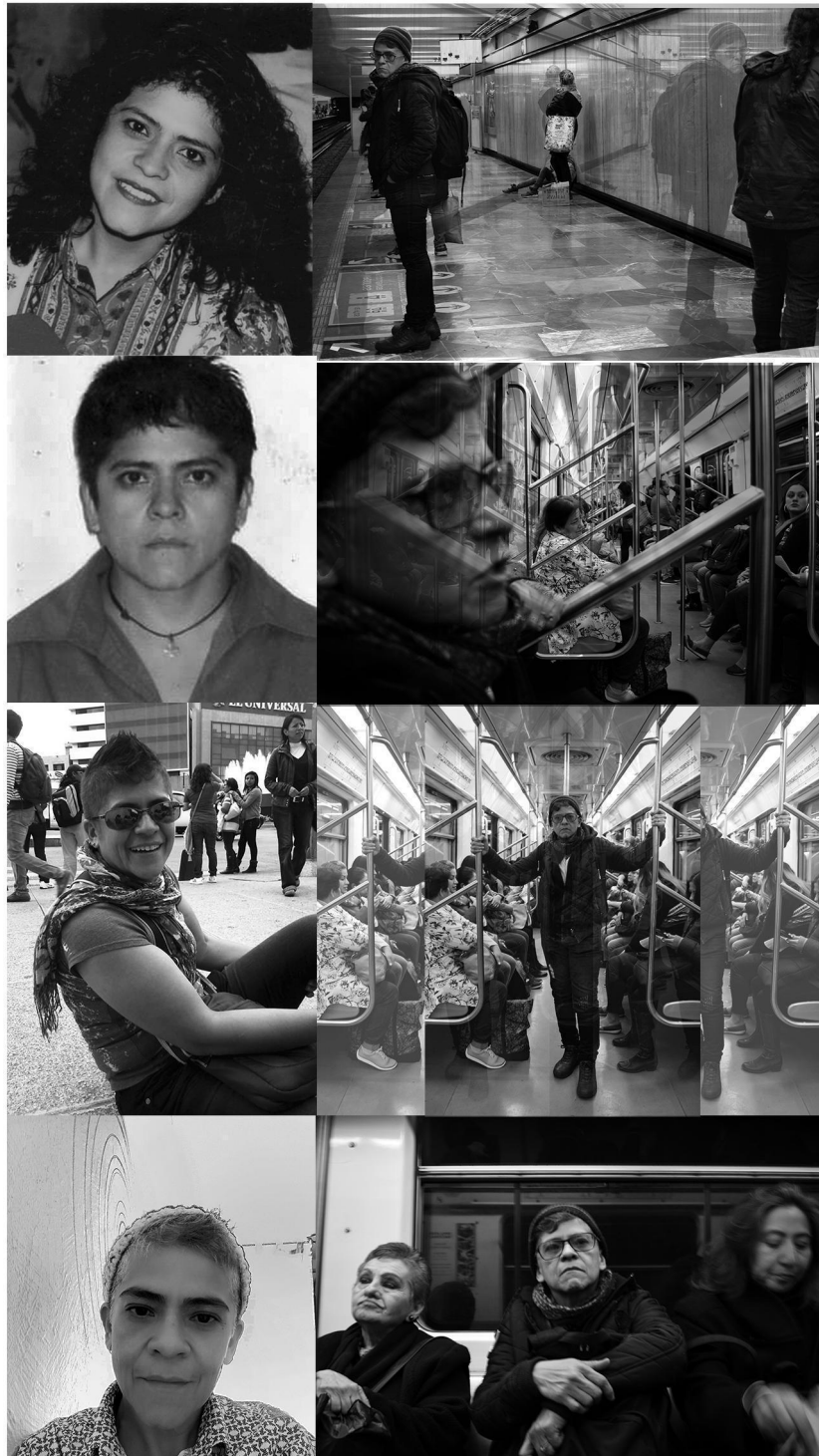


Fig. 39. MOSQUEDA, Mirza.

Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA.

María de Jesús: mujer de madera.

Edo. Méx. (2019)

Collage

A continuación, el conversatorio entablado para otra imagen que se erigió con un tema que, desde que tengo memoria, siempre me ha atormentado: el sobrepeso. Aquí, mi compañera y amiga Mextli Becerril retoma dicho punto y lo hace, como bien me comentó: “(...) *desde niñas, se nos violenta solo por no parecer princesas de porcelana...* se nos obliga a creer y a aspirar a los cánones de belleza que la moda y el imaginario masculinista establece como *bello, aceptable, idóneo*.” Sembrando este tormento que día a día se padece al tener un cuerpo que no tiene cabida en estas estipulaciones, negando la naturalidad de nuestras corporalidades y su característica belleza no seriada. Y al contrario, haciéndonos buscar de muchas formas el manufacturar nuestro cuerpo para que se halle *aceptable*: entre dietas, fajas, realización de diversas actividades físicas, hacernos de la idea de que *comer* es el problema entre otros muchos más.



Fig. 40. MOSQUEDA, Mirza.

Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA.

Mextli: mujer de plástico.

CDMX (2019)

Collage

Acorde con ello, otra amistad forjada desde tiempos de nuestra educación media-superior me hizo el magnífico regalo de ayudarme con esta serie. Sarahi López optó por esta violentación orientada al rechazo específicamente hacia las mujeres desde un foco social así como de los medios masivos de comunicación. Los cuales y como las últimas dos imágenes presentadas, violentan desde la imposición de cánones de belleza, de arquetipos como *la madre, la femme fatale*, de la constante idea de negar la naturalidad y diversidad de los cuerpos. Produciendo de manera vasta y serializada este pensamiento de no autoaceptarse, de una autoestima plástica, forjando las inseguridades como una constante que postula a las mujeres como entes endebles y manipulables para consumo ajeno. Y no, no es así. ¿quién determina que cierto tamaño de senos sea el *adecuado*? ¿por qué tendríamos que afligirnos porque nuestro abdomen o nuestras nalgas no quepan en la demanda de *lo deseable* comercialmente? ¿Por qué habríamos de sentirnos avergonzadas por nuestra fuerte y hermosa construcción corpórea?



Fig. 41. MOSQUEDA, Mirza.

Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA.

Sarahí: mujer de plástico.

Edo. Méx. (2019)

Collage

Otra de las conversaciones realizadas y que considero fue una de las más puntuales, fue la que comencé con Zmary Dominguez, amiga también de hace varios años atrás. El tema que eligió fue la maternidad. Lo que me intrigó, fue el punto de vista desde donde retomó el tema. Zmary, me platicó que en su parentela, muchas de las mujeres que la conforman poseen alta dificultad para concebir y poder procrear a otro ser humano e incluso, varias de ellas resultan estériles. Otorgándole un foco de protagonismo que nunca solicitó al ser de las pocas integrantes que no poseen dichas dificultades. Me comentó también, que en torno a dicha situación, varias de sus ex-parejas han intentado embarazarla sin su consentimiento, al hacer acciones como romper a propósito el preservativo, exclamando extensos discursos del porqué el tener un bebé sería una *buena idea*, cuando ella, desde un principio estipula claramente que no es de su apetencia ser madre. También me compartió que integrantes masculinos de su parentela le han ofertado en diversas ocasiones el *prestar su vientre* para poder concebir una familia de forma *natural*. Y yo, por supuesto que entiendo el hastío de Zmary y por supuesto que esta maternidad que, forzadamente quiere imponersele, es un claro ejemplo del cómo persiste esta idea de que la *funcionalidad de la mujer* se resume meramente a sus funcionalidades biológicas.



Fig. 42. MOSQUEDA, Mirza.

Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA.

Zamary: mujer de plástico.

Edo. Méx. (2019)

Collage

Por todo esto, por todos estos porqués, decidí retomar toda esta gama de negaciones hacia las mujeres *sin cabida*, para exponer y presentar que somos todo lo contrario: las fuertes enunciaciones que cada mujer posee desde sí misma, las vivencias que legitiman la multiplicidad que las mujeres implican, su concebir aguerrido ante la integridad de una y de todas. Somos quienes frecuentamos con solo voltear nuestra mirada, a quienes hayamos en la habitación consecuente a la que nos encontramos, las que asisten a nuestros lugares de trabajo o estudios y congregan una multiplicidad de variantes en nuestros mismos intereses, quienes conforman nuestros lazos afectivos y familiares; son estas mujeres a quienes yo considero más que reales, ya que son precisamente ellas las que en muchos ámbitos me han y siguen constituyendo en mi construcción y producción de cambio constante. Evidenciando y acompañando este irrumpir de ideas y uso de distintos planos de representación, de ruptura con los formatos establecidos, hasta hallarse con una misma en constante plenitud.

3.3 Pronunciamento

Yo no hablaba en voz alta más que conmigo misma. Aún me abrumba y agobia el darme cuenta que cuando converso con alguien y aún sin terminar mi idea, los terceros desvíen la mirada, me interrumpen y hagan pequeño lo que relato y se cambie de tema (que por lo vivido, mi tema nunca fué ni ha sido).

Hablo por y para mí misma.

Cuando uno se guía sólo y mayormente bajo su propio instinto, la única voz a la que se acostumbra es la propia. Todo esto, me ha fastidiado desde niña hasta hoy día. Por ello *yo no he hablado mucho en mi vida*, pero **tengo la certeza que cuando lo he hecho ha sido con la voz fuerte y clara y sosteniendo la mano de quien me dió valor:**

A los 6 años cuando en un verano, un grupo de niños me pidieron no incluir a mi hermana para que no jugase con nosotros por resultar *tonta y extraña*, cuando mi hermana es la persona más valiente en un mundo donde se cree que ser **asperger** es sinónimo de incapacidad intelectual y vital.

A los 8 años cuando decidí quedarme en casa de una de mis tías junto con varias de mis primas y un primo, que después de jugar todo el día con ellas, ese primo al momento de irnos a dormir y después de insistir en dormir a mi lado sólo para intentar **tocarme las nalgas sin consentimiento**, tuve que ser yo la que tuvo que agarrarse muy fuerte de sí misma para decir que no.

A los 14 cuando en secundaria, una de mis pocas amigas (la cual era muy sensible) y que el mundo cómo jodía con reírse de ella, me levanté y planté de frente para **confrontar** a un cúmulo de mocosos imbéciles. Fue mi amiga quien me hizo dar cuenta lo valioso de la sensibilidad y también que en vez de sentirme insegura por mi corporalidad grande (producto de la inevitable adolescencia) no era algo de lo que avergonzarse, sino que significaba que soy fuerte.

A los 19 cuando parte de la comunidad gay de la facultad (al menos con los que coincidía) y que en otro episodio donde los güeyes se creen amos del mundo y que creen poder hacer y deshacer sin necesidad de pedir permiso a nadie, me **zarandearon y mofaron de mis brazos gordos o me nalgueaban** así no más. Cuando les grité en sus jetas (con mis amigas de espectadoras) sólo después de presenciar eso, ellas empezaron a usar ropa que nunca se habían puesto en público porque (y me lo hicieron saber sin que en realidad yo lo notase de inmediato o les pidiese alguna clase de explicación) se dieron cuenta que nadie puede hablar y accionar con su cuerpo y que sólo ellas deciden al respecto sobre que sí y que no.

A los 20 cuando después de una fiesta de la facultad en la que una de mis mejores amigas se relacionó fugazmente con un muchacho, mi grupo no la bajaba de (cuchicheos que todos alcanzamos a escuchar, claro) de *promiscua, puta, mala amiga*) y harta, proyecté la voz, con todos presentes y mientras esperábamos una clase, que ella no había hecho nada malo y que en todo caso quienes debían sentirse mal eran ellos por no ser acreedores de siquiera una mirada de un tercero. Desde ese día no me volvieron a invitar a ninguna fiesta más, pero me hice de una amiga que espero me dure para siempre.

A los 24 cuando mi roomie de la carrera entró a mi cuarto, se sentó en mi cama y dijo que estaba embarazada. Días después, yo estaba sacándola de su casa porque su madre y hermana insistían que todo era mejor en vez de abortar. Todo, absolutamente todo como hacer miserable la vida de alguien que simplemente no quería ser madre en esa altura de su vida. Ella y yo pudimos irnos y ejerció su derecho a la libre elección sobre su cuerpo y concepción.

Mi abuela paterna falleció mientras iniciaba esta tesis, no puedo sostener su mano nunca más, pero después de irse, me di cuenta que su cepa (mayormente conformada por varones) en realidad lo que añoran hoy día de ella, era su *papel* de sirvienta, de tener a alguien 24/7 que les cocinase, que les limpiara sin falta, aunado a que le acotaran qué vestir, cómo lucir, señalar si estaba muy delgada o muy gorda.

¿Escucharon? Las mujeres no venimos al mundo a ahogarnos en el papel de ciervas.

Por si fuera poco y no con un gran brecha de tiempo a lo anterior, a una prima la desaparecieron. Viví pasmada porque esa prima me jodió y fulminó gran parte de mi infancia. Pero también comprendí durante todo ese proceso, que en un país tercermundista, donde los padres sólo conocen el trabajar para poder sobrevivir junto con sus familias, orille inevitablemente a niños criar a otros niños, en realidad la culpa nunca fue de ella. *PORQUE VIVA TE LLEVARON, VIVA TE QUEREMOS KENNY ISMERAI LEAL MANCERA.*

Soy yo y el resto de mis voces, como la de la franja de mi abdomen que es resultado de *sumirla* desde los 7 años porque señalarme como *gorda* por parte de la parentela paterna que insiste en asfixiarme para casi matarme. O la voz de mis pies con su dedos que por costumbre están retraídos por el agobio de no querer que no crecieran más *¿cómo es posible que una muchacha calce del 9?*

Nuestros cuerpos son nuestros primeros territorios de defensa. *¿Qué edades tenemos? ¿Cuántas cicatrices poseemos?* Todas de autorías ajenas a nosotras, a mí misma *¿cierto?* Esas cicatrices son quienes me hacen hablar, de gritar *EY, ¡NO ESTÁS SOLA!* Hagámonos compañía, juntas, podemos hacer cambiar el miedo de bando.

Hablemos de cómo no podemos respirar por ponernos fajas por negar que nuestro cuerpo es grande. Hablemos de cómo debemos ocultar nuestro cuerpo cuando regresamos solas a casa de noche, para no resultar foco de mercar o consumirnos violentamente, forzadamente. Hablemos de cómo las instituciones educativas tienen como cuerpo docente a violadores, acosadores y misóginos impunes. *¿Cómo se nos ocurre pedir una educación radical y feminista?*

Vamos a hablar: nosotras con nuestros *defectos*, con nuestros propios respirar y andar, con nuestros miedos y valentía, con nuestros cuerpos, con

nuestras voces, con el respaldo de nuestras ancestras así como con quienes nos acuerpan y acuerpamos hoy día así como las que nos sucederán.

Si insisten en hacer pequeñas nuestras voces o voltear la mirada. Hermana, toma las manos de las mujeres que están junto a ti y crea, enuncie e irrumpen en todo. Quemelo todo, rómpalo todo. Porque estamos aquí para hacernos presentes sin dar paso atrás.

CONCLUSIONES

Para ir culminado este trabajo, puedo enunciar que más que un término, este trabajo es el comienzo de una serie de piezas así como de trabajo investigación, ello porque como lo mencioné con anterioridad, la narratividad por parte de las mujeres para hablar sobre ellas, sobre sí mismas, vaya no es y no sé si algún día será *suficiente* para sobrepasar la carga histórica a la que nos hallamos y se insiste en querer subyugarnos. Sin embargo, en este resistir y emerger sin cesar para posicionarnos como creadoras hace cada vez más sólidas y presentes nuestras voces y nuestras imágenes.

En el transcurso de esta investigación pude razonar la evolutiva de las directrices formativas para la autoconciencia y construcción de una misma como: ámbitos arquetípicos sumamente longevos (y maniqueos en su mayoría), medios de comunicación masivos, rubros biológicos y corporales, entre otros, que van de lo social a lo individuado; de cómo se tuvo que adquirir por medio de la asimiliación y reinterpretación de insignias como *arte feminista* o *femenino* (tan sólo por traer de vuelta algunos ejemplos de la terminología que se investigó y utilizó en capítulos anteriores) para saber construirnos y enunciarlos desde nuestras propias voces y silenciar voces ajenas y terceras.

Así pues, al poder percibir todas estas detonaciones consecuentes durante este desarrollo y exposición de ideas, obtuvimos como resultado un proceso creativo, tanto yo como todas las partícipes, sumamente fuerte, complejo y tenaz. Al mismo tiempo y al poner en mesa de trabajo todo lo anterior para cuestionarlo, concientizarlo, repensarlo así como las posibilidades de rechazar o apropiarse por medio de una reinterpretación en base a autoras que hablan del cuerpo como lo trabaja Beercroft, Liz Misterio, Isabel Moreno (sólo por mencionar a algunas, ya que pretendo seguir investigando para el *descubrimiento* de muchas más autoras y con ello, continuar produciendo retrocolectivamente); concebí que todo lo trabajado

hasta aquí (y para proseguir) son tópicos sumamente fértiles para estimular y desentrañar toda una serie de voces y modos de manifestarse tanto discursiva como activamente en el accionar artístico y continuar en el establecimiento de tales, como pilares de protesta, discusión y enunciación contra la hegemonía cultural y política de las Artes, Historia, Sociología, Psicología y toda área de estudio.

Con esto quiero decir, que tras la complejización de dicho tema, dio lugar a las definiciones de las mujeres como *mujeres* desde sí, como lo he desarrollado con anterioridad: de conformarse y concebirse con el estandarte de *la otredad* y del tejido que se creó tras el trabajo experimental y colectivo y que sobrepasó el marco de lo acostumbrado fotográficamente, produciendo una serie de collages anecdóticos y visuales. Tras el proporcionamiento de los fanzines para la solicitud de apoyo, por parte de varias de las mujeres que conforman mi día a día, me di cuenta que no era información suficiente, y no lo menciono en un tono pretencioso o de gala de algún tipo de supremacía, sino que afirmo, efectivamente, que la ruptura de esta educación serializada no se posee ni cuestiona todavía en gran parte de nuestra población fémina en diversos grados; no obstante, me he visto dentro de bastantes disputas al respecto, en las que se afirma que la situación es totalmente contraria. Por lo tanto, la exploración de estos descubrimientos tuvo y tiene que ir más allá de la horma, de lo aspiracional. Erigiendo desde una metodología que florece y efervesce experimental y digitalmente, la cual pudo lograrse mediante esta incesante e impresionante compartición de experiencias, por medio de charlas de tinte cotidiano pero íntimo a la vez que a través de un fanzine, donde sopeso la funcionalidad e integración de múltiples imágenes en un concepto (que en realidad son muchos). Es por esto que la toma de laboratorios como el de Procesos Fotográficos¹¹⁶, *Artivismo Feminista Cuir*, el Taller de Teatro de la FAD, la creación de diversas piezas de videoarte, así como la dirección y efectuación de varias acciones corpóreas e integración al Colectivo *Presencias Liminales*, me permitieron examinar y compartir de una forma más digerible mi proceso creativo; enfrentarme ante dichos conceptos tras la concientización, exploración y reinterpretación de mí

¹¹⁶ En sí, todos los niveles tratados en el Laboratorio de Fotografía para la Licenciatura de Artes Visuales con el que erigí mi formación académica.

misma (con énfasis en **el cuerpo**, ya que por más absurdo que parezca, pese a ser lo primero concebido en este plano existencial, no es hasta muy después que realmente tomamos conciencia y ejercemos este verdaderamente aterrizados sobre todo constructo y *vestimenta* que nos imponen desde antes de nacer) para luego socializar dichos conocimientos a mi cercanas. Como resultado, aún pendiente a *terminar o* más bien, *el dar continuidad a* dichas piezas de autorepresentación, pues las conversaciones sobre dichas temáticas siguen pendientes de compartir, tanto con el círculo inicial de las participantes, pero también con la integración de la mayor cantidad posible de mujeres a este proceso.

Llegados a este punto y retomando un poco la vértebra de la tesis doctoral de Julia Antivilo (debido a que es algo en lo que estoy totalmente de acuerdo y quisiera también seguir): *“El arte feminista es un arte político de generación de conciencia y discurso contracultural y antihegemónico que posibilita trabajar con las obras, la experiencia de las artistas y sus archivos.”*¹¹⁷ Por ello me es grato compartir que poseo la vehemencia de continuar con esta línea de trabajo: inicié en diversas disciplinas, exploté y exploré la fotografía para este trabajo ya que fue un campo que sostuve durante toda mi carrera pero para volver dinámica y fluido estos procesos creativos, me gustaría posteriormente ahondar en las otras ramas que tan sólo aquí mencioné como breves experimentos pero que son disciplinas igual de sustanciosas como lo son el videoarte, las vídeo instalaciones, accionares corporales, performance así como en la creación de imágenes por medio de la estampa. Retomando esto último, quisiera aclarar que sí seguiré produciendo en fotografía sólo que no me gustaría encasillarme a una sola vertiente de las artes. Otro rasgo que pude sopesar y me atrevería a revelar, es que en lo que concierne a la investigación, resultó ser también un proceso tan cautivador como lo es el trabajo práctico. Por lo que sí, me encantaría continuar y como bien lo menciona Antivilo, sacar a luz sin detenernos nunca para traer de ayer, del aquí y ahora así como para lo próximo, todas estas visibilidades de los *muchos mundos*¹¹⁸ que resultan las

¹¹⁷ ANTIVILO, Peña Julia. (2013). *Arte Feminista Latinoamericano. Rupturas de un Arte Político en la Producción Visual*. Tesis que opta para el grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

¹¹⁸ EZLN. (1996). *Cuarta Declaración de la Selva Lacandona*. Chiapas, México.

mujeres; cuestionando y creando. Aquí a través del trabajo fotográfico retrocolectivo como la primera vía de esta serie de representaciones.

Para cerrar, he de determinar que el juego de diversos métodos de creación fotográfica (retomando), dieron lugar a esta incesante y fluida elaboración para la preservación de la vasta cantidad de voces, imágenes y concepciones de las mujeres. Que fungieron como parteaguas para el desarrollo de diversas piezas y el planteamiento de futuros proyectos; que desdibujaron las acotaciones propuestas, convirtiéndose en un proceso liminal; proporcionado diversas herramientas para el saber posicionar la orientación de mi trabajo artístico y para que no resultase sólo mío, que resultase disidente ante modelos individualistas y capitalistas de creación. Por último, al poder vivir a través del trueque de conocimientos, tanto académicos como empíricos, pude percibir de una manera profunda el contexto social en el que nos hallamos, develando situaciones específicas como lo es *lo violento*, en carne propia; otorgando firmeza en el posicionamiento en el que me hallo como artista visual, como mexicana y como mujer, hechos que otorgan e infieren un matiz de honestidad en mi quehacer. Quedo satisfecha con ello, pero continúo trabajando en este hilo de investigación y creación.

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1 y 2. **GIMENO, María.** *Queridas Viejas*. 2017. Madrid, España. Facultad de Bellas Artes Madrid. Fotografías extraídas de la página de la artista: <https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PROJECT>
- Fig. 3. **ÁLVAREZ, Bravo Manuel.** *La Buena Fama*. Ciudad de México. (1938). Fotografía extraída del sitio del sitio del acervo oficial en línea del artista: <https://www.manuelalvarezbravo.org/es/galeria/>
- Fig. 4. **MODOTTI, Tina.** *Madre e hijo en Tehuantepec*. Oaxaca, México. (1929). Fotografía obtenida de la Mediteca del Instituto Nacional de Antropología e historia: <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A53615>.
- Fig. 5. **RIASKOFF, Ina.** *Pinto Mi Raya. NO A LAS MATERNIDADES SECUESTRADAS*. México. (2012). Fotografía extraída del acervo digital del colectivo *Pinto mi Raya*: <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/84-a-trav%C3%A9s-de-la-mirada-de-ina-riaskoff.html>
- Fig. 6. **RODRÍGUEZ, La Bala, MORALES, Raúl, HERNÁNDEZ, Pablo.** *MANFLORAS EN FLOR*. México. (2014) Fotografía de revista *Hysteria Revista*: <https://hysteria.mx/manfloras-en-flor/>
- Fig. 7. **COLECTIVA DE GAFAS VIOLETAS.** *Vivas en la voz: Vivas en la voz: No más (trans)femicidios. Encarnando disidencias, desgenerando resistencias*. (2015). Fotografía obtenida de la revista *Hysteria Revista*: <https://hysteria.mx/vivas-en-la-voz-no-mas-transfemicidios/>
- Fig. 8. **WEISS, Pola.** *Somos Mujeres* (fotograma). (1978). Imagen obtenida del sitio de recursos electrónicos de Humanidades y Ciencias Sociales *OpenEdition*: <https://journals.openedition.org/artelogie/5103?lang=es>
- Fig. 9. **WOLFFER, Lorena.** *Soy Totalmente de Hierro*. México. (2000). Imagen extraída del sitio de la artista: http://www.lorenawolffer.net/01obra/08sth/sth_frames.html
- Fig. 10. Intervención en el cristal de una tienda comercial. **COLECTIVA, Mujeres Colectivas.** *Esta Belleza...* (2003). Ver en: <http://www.mujerespublicas.com.ar/>

- Fig. 11. **CREANDO, Mujeres.** *Graffiti*. Bolivia. (1999). Consulta en:
<http://mujerescreando.org/grafitis/>
- Fig. 12. **GROBET, Lourdes.** *La Briosa y bebé*. México. (1981). La fotografía se obtuvo de la página de la Galería *Lourdes Grobet*:
<https://rociosantacruz.com/producto/lourdes-grobet-briosa-con-bebe-29/>
- Fig. 13. **ANDRADE, Yolanda.** *Como me ves te verás*. México. (1990). Imagen extraída del acervo y exhibición de la Galería *Patricia Conde*:
<https://pcg.photo/es/artists/work/1>
- Fig. 14. **DOSAL, Herminia.** *ALMA III*. México. (2019). Imagen obtenida de la página de Facebook del Centro de la Imagen en una publicación sobre la autora:
<https://es-la.facebook.com/centrodelaimagen.mx/photos/la-fot%C3%B3grafa-herminia-dosal-perteneci%C3%B3-a-polvo-de-gallina-negra-el-primer-grupo-/10157999500817264/>
- Fig. 15. **ITURBIDE, Graciela.** *El Baño*. Oaxaca, México. (1998). Plata sobre gelatina. Imagen de acervo personal ante la visita a la exposición llevada a cabo en el Palacio de Iturbide en Noviembre del 2018. Para más información sobre la exposición se puede consultar en la siguiente liga:
<https://fomentoculturalbanamex.org/exposicion/graciela-iturbide-cuando-habla-la-luz/>
- Fig. 16. **ERRÁZURIZ, Paz.** *De la serie ANTESALA DE UN DESNUDO*. Chile. (1999). Copia digital. Imagen obtenida del sitio de la artista:
<https://www.pazerrazuriz.com/antesala-de-un-desnudo.html>
- Fig. 17. **DORADO, Alejandra.** *La Imagen Amable de Mi Misma*. (2003). Instalación, sangre, uñas y lágrimas. Imagen obtenida de la galería *online Mujeres Tijera*:
<https://mujerestijera.com/alejandra-dorado/>
- Fig. 18. **BEECROFT, Vanessa.** *VB25*. Países Bajos. (1996). Performance. Registro obtenido del Instituto SALT: <https://saltonline.org/en/811/vb-25-vanessa-beecroft>
- Fig. 19. **REVISTA, Hysteria!** *Fuck For Gomorra*. México. (2014). Fotografía digital. Fotografía obtenida del artículo hallado en la revista en cuestión:
<https://hysteria.mx/intervencion-de-hysteria-en-la-fiesta-fuck-for-gomorra/>

- Fig. 20. **REVISTA, Hysteria! Fuck For Gomorra.** México. (2014). Fotografía digital.
Fotografía obtenida del artículo hallado en la revista en cuestión:
<https://hysteria.mx/intervencion-de-hysteria-en-la-fiesta-fuck-for-gomorra/>
- Fig. 21. **REVISTA, Hysteria! Fuck For Gomorra.** México. (2014). Fotografía digital.
Fotografía obtenida del artículo hallado en la revista en cuestión:
<https://hysteria.mx/intervencion-de-hysteria-en-la-fiesta-fuck-for-gomorra/>
- Fig. 22 y 23. Fotogramas de las videoinstalaciones productos del primer censo que realicé en mi estadía en Bogotá, Colombia (ASAB); en donde al reunir varios testimonios convocados bajo la primicia *¿qué te hace (o no) mujer a ti?* donde las partícipes concientizan, asimilan y expresan su sentir ante esta imposición de tener cabida dentro una feminidad impuesta desde estipulaciones y aprobaciones masculinas como lo resulta el certamen de Miss Universo.
- Figs. 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 y 31. Fragmentos del fanzine que distribuí a las mujeres para su participación en esta propuesta fotográfica; el acercamiento primer de dicha dinámica es la facilitación de lo pretendido visualmente, retomado desde breves menciones de las artistas que uso como referentes prácticos, así como la importancia que tiene para mí dicha investigación.
- Fig. 32. **MOSQUEDA, Mirza.** *Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA. Lesly: mujer de papel.* Guadalajara/CDMX. (2018). Collage fotográfico digital.
- Fig. 33. **MOSQUEDA, Mirza.** *Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA. Lesly: mujer de papel.* Guadalajara/CDMX. (2018). Collage fotográfico digital.
- Fig. 34. **MOSQUEDA, Mirza.** *Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA. Angélica: mujer de plástico.* Hidalgo (2019). Collage.
- Fig. 35. **MOSQUEDA, Mirza.** *Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA: Paola: mujer de plástico.* CDMX (2019). Collage.
- Fig. 36. **MOSQUEDA, Mirza.** *Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA. Karina: mujer de plástico.* Baja California Sur. (2019). Collage.
- Fig. 37. **MOSQUEDA, Mirza.** *Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA. Mariana: mujer de plástico.* CDMX. (2019). Collage.

- Fig. 38. **MOSQUEDA, Mirza.** *Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA. Brenda: mujer de plástico.* Estado de México. (2019). Collage.
- Fig. 39. **MOSQUEDA, Mirza.** *Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA. María de Jesús: mujer de madera.* Estado de México. (2019). Collage.
- Fig. 40. **MOSQUEDA, Mirza.** *Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA. Mextli: mujer de plástico.* CDMX. (2019). Collage.
- Fig. 41. **MOSQUEDA, Mirza.** *Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA. Sarahi: mujer de plástico.* Edo. Méx. (2019). Collage.
- Fig. 42. **MOSQUEDA, Mirza.** *Serie 1. LA MUJER DESDE SÍ MISMA: ANTÍTESIS FOTOGRÁFICA. Zmary: mujer de plástico.* Edo. Méx. (2019). Collage.

FUENTES DE CONSULTA

1. ACHA, Juan. (1988). ***El Consumo Artístico y sus Efectos***. Editorial Trillas, México, D.F.
2. ACHA, Juan. (1996) ***Aproximaciones a la Identidad Latinoamericana***. UNAM: Escuela Nacional de Artes Plásticas, UAEM: Facultad de Arquitectura y Diseño. México.
3. ANTIVILO, Peña Julia. (2013). ***Arte Feminista Latinoamericano. Rupturas de un Arte Político en la Producción Visual***. Tesis que opta para el grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile. Santiago, Chile.
4. ARFUCH, Leonor. (2013). ***Memoria y Autobiografía***. Fondo de Cultura Económica. Argentina, Buenos Aires.
5. AUMONT, Jaques. (1992). ***La Imagen***. Paidós Ibérica. Barcelona.
6. BARTRA, Roger. (2005). ***La Jaula de la Melancolía: Identidad y Metamorfosis del Mexicano***. Editorial DeBosillo. México.
7. BAUMAN, Zygmunt. (2003). ***Modernidad Líquida***. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, Argentina.
8. BEAUVOIR, Simone de. (1999). ***El segundo sexo***. Editorial Sudamericana. Buenos Aires Argentina.
9. BREA, José Luis. ***Las Tres Eras de la Imagen. Imagen-materia, film, e-image***. Ediciones Akal. Madrid, España. 2010.
10. CABALLERO, S. Andrés. (2006). ***El Concepto de Cuerpo en la Fenomenología de Husserl***. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga, Colombia.
11. CAO, L.F. Marián (Coord.)(2000). ***Creación Artística y Mujeres. Recuperar la Memoria***. Narcea de Ediciones. Madrid, España.
12. CORDERO, Reiman Karen; SÁENZ, Inda. (2007). ***Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte***. Universidad Iberoamericana. México.
13. DUBY, Georges; PERROT, Michelle. (2013). ***Historia de las Mujeres en Occidente***. Editorial TAURUS, Santillana. México.

14. FERNÁNDEZ, Carro Susana. (2010). **Mujeres de Ojos Rojos. Del Arte Feminista al Arte Femenino.** Ediciones Trea. España.
15. FERNÁNDEZ, Valencia Antonia y LÓPEZ, Fdz. Marian. (2011). **Contar con el Cuerpo. Construcciones de la Identidad Femenina.** Editorial Fundamentos. Madrid, España.
16. FONTCUBERTA, Joan (2015). **El beso de Judas. Fotografía y verdad.** Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.
17. FOUCAULT, Michel. (1977-1987). **Historia de la Sexualidad I.** Siglo XXI. México.
18. GALARZA, Esteban Mari Luz. (2013). **Antropología del Cuerpo: Género, Itinerarios Corporales, Identidad y Cambio.** Edicions Bellaterra, Barcelona.
19. GARCÍA, Krinsky Emma Cecilia. (2012). **MUJERES detrás de la Lente. 100 años de Creación Fotográfica en México 1910-2010.** CONACULTA. México, D.F.
20. IDA, Magli. (1989). **La sessualità maschile.** Editore Mondadori. Milán.
21. IRIGARAY, Luce. (1978). **Les Femmes, la pornographie et l'erotisme.** Entrevista en M.-F. Hans y G. Lapouge (eds.), París.
22. LACAN, Jacques. (1981). **Escritos. Volumen I.** Editorial Siglo XXI. México.
23. LAMAS, Marta. (2015). **El género : la construcción cultural de la diferencia sexua.** Bonilla Artiagas Editores.
24. LE BRETON, David. (2002). **Antropología del Cuerpo y Modernidad.** Ed. Nueva Visión. Buenos Aires.
25. LÓPEZ, Marián Fdz. (2011). **Contar con el Cuerpo: Construcciones de la Identidad Femenina.** Editorial Fundamentos. Madrid, España.
26. MANADA de Lobxs. (2017). **Foucault para encapuchadas.** Editorial: [QUEEN LUDD.](#)
27. MILL, John Stuart. (2001) **La esclavitud femenina.** Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Economía. México.
28. MIRZOEFF, Nicholas. (2012). **The Visual Culture Reader.** Editorial routledge.
29. MORENO, Cortez Isabel (2017). **Habitar la Piel. Cuerpos Nuestros: Identidad, Memoria y Huellas.** Tesis para la obtención de la Maestría en Artes Visuales. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

30. MÜLLER, Heiner. (2013). ***Máquina Hamlet e outras pezas***. Editorial: Galaxia. España.
31. MURARO, Luisa (1994). ***El Orden Simbólico de la Madre***. Horas y Horas la Editorial. Madrid, España.
32. PAREDES, Julieta. (1999). ***Grafiteadas***. Ediciones Mujeres Creando. La Paz, Bolivia.
33. PEDRAZA, Gómez Zandra. (2007). ***Políticas y Estéticas del Cuerpo en América Latina***. Universidad de Los Andes, Facultad de Ciencias Sociales-Ceso, Departamento de Antropología. Bogotá DC, Colombia.
34. POLLOCK, Griselda. (1999). ***Differencing the Canon***. Feminist, Desire ante Whiting of Art's Histories. Londres/NY, Routledge.
35. PORQUERES, Bea, autor. (1995). ***Diez siglos de creatividad femenina: otra historia del arte***. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació.
36. RIVERA, Garretas María-Milagros. (1994). ***Nombrar el Mundo en Femenino. Pensamiento de las Mujeres y Teoría Feminista***. ICARIA Editorial. Barcelona.
37. ROGOF, Irit. (2002). ***Studying Visual Culture*** en Nicholas Mirzoeff (ed.): *The Visual Culture Reader*. Ed. Routledge, Londres.
38. SALOMÉ, Andrea Lou. (2003). ***El Erotismo***. Editorial J.J. de Olaneta. Barcelona.
39. SIBILA, Paula. (2017). ***La Intimidad del Espectáculo***. Fondo de Cultura Económica. Cd. Autónoma de Buenos Aires.
40. SUÁREZ, Robles Juana. (1975). ***La Mujer por la Mujer***. PEPSA Editores. México.
41. TUÑÓN, Julia. (2015). ***Mujeres, entre la Imagen y la Acción***. Conaculta, México.
42. VILLEGAS, Morales Gladys. (2006) ***La Imagen Femenina en Artistas Mexicanas Contemporáneas***. Universidad Veracruzana. México.
43. ZAMORA, Betancourt Lorena. (2012). ***El Imaginario Femenino en el Arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey***. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.
44. ZAMORA, Calvo María Jesús. (2013). ***La Mujer ante el Espejo: Estudios Corporales***. Abada Editores. Madrid.

45. (2014, Julio). ***Fuck For Gomorra***. Disponible en la revista online *Hysteria Revista*:
https://hysteria.mx/intervencion-de-hysteria-en-la-fiesta-fuck-for-gomorra/?fbclid=IwAR0Qzd7ulgYhZunhIJ2mH145uvHLkceUwQqWK_vCp6XMOIbletElkhLeHVk#prettyPhoto
46. GONZÁLEZ, María del Carmen. (2019, Julio). ***No se nace mujer, ni se llega a serlo***. Hysteria Revista. Núm. 23.
https://hysteria.mx/no-se-nace-mujer-ni-se-llega-a-serlo/?fbclid=IwAR3K7Gd4KS_V4bngo8J2IG9WR-ZNaKKNqQZynPYfY4C5xK-9AiOSr5l8eR-8&subscribe=succes#blog_subscription-2
47. MONTIJANO, Cañellas Marc. (2007, Junio). ***Las Pinturas Vivas de Vanessa Beecroft***. Recuperado en Mayo de 2016. Disponible en:
https://www.homines.com/arte_xx/vanessa_beecroft/index.htm
48. MOSQUERA, Gerardo. (2009) ***Contra el Arte Latinoamericano***. Recuperado en Septiembre de 2019. Sin Publicar, disponible la Biblioteca Virtual del Insitituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM:
http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca
49. RAGGI, Adriana. ***Imagina que caes. Pero no hay tierra***. Recuperado el día 7 de Marzo de 2015. Puede consultarse en:
<https://lasdisidentes.com/2015/03/07/imagina-que-caes-pero-no-hay-tierra/>