

Feminismos. Sin duda



El feminismo como marco de visibilidad¹

Laksmi de Mora Martínez

Introducción

El presente texto pretende señalar cómo una reflexión feminista ha posibilitado la emergencia de un discurso visual en cuanto a la desaparición y la exclusión de las mujeres en distintas áreas de la vida social. Me sitúo en el campo del arte, y trataré de rastrear una *imagen* de la desaparición de mujeres en determinadas experiencias artísticas. Tomando al arte como productor de imágenes y campo disciplinar,² la propuesta aquí es explorar

1 Este texto es parte de la investigación doctoral titulada “La imagen de la desaparecida. Ensayos sobre la sensibilidad”. Lo expuesto aquí fue modificado del texto original para darle el formato de un artículo de investigación.

2 Consciente de la problemática que implica pensar lo propio del arte, quiero señalar que operativamente abordo el arte en dos sentidos: 1) como la producción artística, específicamente la producción de imágenes; 2) como un orden discursivo disciplinar, en tanto lo entiende Foucault (1999), que contiene tanto tradiciones, autores, proble-

algunas discusiones posibilitadas por las artistas y teóricas del arte feminista, en concreto provenientes de los textos de Linda Nochlin, Griselda Pollock y Judith Butler, que retomaron la problemática de la borradura como un recurso que muestra la desaparición de las mujeres en el arte y la imagen.

Desde una revisión arqueológica, definida más adelante, el trabajo de la crítica feminista se piensa como un proceso que acumuló saberes en cuanto a la violencia sistemática en contra de las mujeres, constituyendo con ello una sensibilidad en función del juego entre visibilidad e invisibilidad. Dentro de la problemática que aborda esta discusión, un objetivo importante es señalar cómo funciona en la disciplina del arte el borramiento estructural de las mujeres, así como su persistencia en las marcas de su propia ausencia.

Creo que es importante detenerse en la visión crítica que ha hecho el arte feminista, tanto en su creación contemporánea como en su historia, porque esta visión tiene un posicionamiento que puede ayudar a entender la imagen ausente de las mujeres como un documento en un tiempo histórico.³ Se puede decir que la problemática de género en la representación es un tema que ha ocupado importantes discusiones en el campo del arte por lo menos desde los años setenta, tanto en Estados Unidos como en Europa y Latinoamérica. Lo que cuestionan el arte feminista y las historiadoras del arte feminista, en tanto problemáticas de su interés, va desde el borramiento de las artistas en la narrativa de la historia del arte, así como la producción y la reproducción del género desde la representación, hasta los espacios, técnicas y materiales con los que hasta el momento los artistas han trabajado,⁴ la oposición privado/público (a partir de la consigna “lo personal es político”) y la imagen de la mujer como productora de estereotipos sociales. Hay que señalar, además, que las prácticas políticas feministas que emergen en nuestros días frente a la violencia feminicida y la desaparición de mujeres tienen evidentemente una relación con la historia de estas prácticas artísticas, además de que comparten un objetivo

mas propios y modos de saber. Estos dos sentidos permitirán una aproximación estratégica a imágenes de distintos registros.

- 3 En México distintas autoras señalan como novedosa la discusión, mas no la práctica del arte feminista, que también ubican en los años setenta (Barbosa, 2008; Giunta, 2019). A partir de este contexto, los temas del cuerpo, como la violencia y su pedagogía, el cuestionamiento del género, la representación, entre otros, se volvieron fundamentales en el arte, en su historia y en su crítica.
- 4 Con ello me refiero a una serie de cambios en la práctica concreta de la creación: la introducción de técnicas como el bordado, el uso de materiales de lo cotidiano como tendedores, el uso de fluidos corporales como sangre menstrual, la toma de espacios públicos en los que se realizan el performance y la instalación.

común, el de la lucha por una sensibilidad, que definiré como una visibilidad que muestra las diferentes violencias. Así, ciertas prácticas artísticas, como las prácticas políticas feministas, pueden pensarse como la emergencia de una mirada que enmarca y muestra, que hace *ver* determinadas cosas: la violencia del género, la ausencia de las mujeres en la historia del arte, la producción de estereotipos, la reproducción de los roles de género. Esta aproximación propone pensar la relación entre imagen y género desde las prácticas artísticas que se han detenido a reflexionar en dicha relación, y lo haré desde una aproximación arqueológica de la sensibilidad producida por esas mismas experiencias.

En la primera parte del texto nuestro cómo el proyecto arqueológico posibilita revisar el acercamiento crítico a la imagen de la violencia contra las mujeres, para al final acercarme específicamente a la imagen de la desaparecida en México, a partir de la producción y reflexión hecha en el campo del arte. Cabe señalar que la revisión arqueológica no pretende ser un recorrido eucrónico que cuente tradicionalmente la relación del arte y el género, a modo de la historia de las mujeres, por ejemplo; al contrario, se partirá de cortes en la narrativa histórica usados anacrónicamente desde posiciones específicas. En la segunda parte de este texto propongo que la discusión en el arte y el feminismo recorre tres grandes caminos. Por un lado, el señalamiento de la borradura de las mujeres como creadoras en la historia del arte; por otro, la crítica a la estructura patriarcal aunada a su revisión histórica; y finalmente el gesto político-estético de los propios movimientos feministas, pensado como una forma de mirada desde un marco que la posibilita. La revisión de estas tres sendas implica una relación con el ojo, la visibilidad, la invisibilidad y el borramiento/develamiento. El ojo feminista no es neutro y asume ese carácter como una subjetividad que parte del ejercicio de su mirada, de su propuesta sensible de su forma de hacer política.

Arqueología de los sentidos: sobre los cortes históricos

La primera referencia de la que parto para describir lo que es una arqueología de los sentidos es la que propone Georges Didi-Huberman en su libro *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*; en este estudio, retomando la propuesta de Foucault sobre la arqueología del saber, Didi-Huberman cuestiona el lugar de los objetos del arte y de las imágenes en el

horizonte de saber en qué se habían colocado según una historia iconoclasta del arte. En ese sentido, para el historiador de arte francés, la narrativa tradicional y eucrónica ha ignorado ciertas imágenes porque en su narrativa no tienen lugar dentro del horizonte en que se inscriben. En este sentido, la propuesta arqueológica es reparar las imágenes que implican una discontinuidad dentro del discurso lineal de la historia del arte, y que necesitarían el estudio de caso de su singularidad pictórica. Si para Foucault la arqueología implicaba un trabajo sobre el soporte epistemológico de determinada época, es decir, la positividad que permite decir determinado enunciado, para Didi-Huberman este trabajo no sólo implicaría la revisión de lo que se dice y no se dice, sino el cuestionamiento y rescate de los sentidos borrados en esas imágenes. La propuesta sería no una historia eucrónica y objetiva, sino más bien la producción de otros valores para entender un objeto, una imagen; a esto Didi-Huberman le llama anacronismo, un “*montaje de tiempos heterogéneos*” (2015: 40) que interroga las narrativas fundamentales en la historia del arte. Así, según Didi-Huberman, el anacronismo se vuelve una categoría subversiva y necesaria en la arqueología porque rescata el carácter político de la historia al considerar el objeto presente desde un valor pasado o futuro en relación con él. Es decir, conjuga una concatenación de tiempos y produce determinadas memorias borradas pero latentes en las obras de arte.

Didi-Huberman explica que la idea de esta propuesta crítica comienza cuando en una visita suya al convento de San Marco, en Florencia, un fresco pintado por Fra Angelico llama su atención:

[...] rojo, acribillado por manchas erráticas, produce como una deflagración: un fuego de artificio coloreado que lleva incluso la huella de su aparición originaria (el pigmento que fue arrojado a distancia, como lluvia, en fracción de instantes) y que, desde entonces, se perpetuó como una constelación de estrellas fija (2015: 31-32).

Justo arriba de dicho fresco se encuentra pintada una Santa conversación. La historia del arte eucrónica que trata siempre de buscar una concordancia temporal de las obras en su narrativa ha omitido fijar la mirada en el fresco y de ese modo lo ha olvidado, mientras rescató la pintura que se encuentra arriba de él, y que pareció siempre adecuada en su propia narrativa.

Para establecer un paralelismo, podría decirse que el mismo ejercicio de la mirada sobre la irrupción de una imagen dio comienzo a esta investigación, pues mi interés por la imagen de las desaparecidas surgió de la inquietud producida al mirar los carteles de búsqueda de desaparecidas en la calle. Así, al igual que a Didi-Huberman, la imagen de Fra Angélico le sugirió pensar en la selección y olvido que implica la disciplina de la Historia del arte; para mí pensar en las imágenes de la desaparición fue acercarme al entendimiento de un cúmulo de relaciones superpuestas en una sola imagen, y que parten de la violencia desaparecedora y la experiencia⁵ que su representación genera. La pregunta frente al sentido que me produjeron estas imágenes radicaba en qué tipo de relaciones de memoria y de restitución producía tal sensibilidad.

Entiendo, a partir de estas reflexiones, por arqueología de la sensibilidad una forma de crítica que posibilita una práctica discursiva y una forma de acercamiento a aquellos discursos o imágenes que han sido olvidados, excluidos, borrados, ya sea por no haber una disciplina que los explique, por no tener una narración en los discursos de la Historia, o simplemente por no tener un lugar en el pensamiento y el léxico. Como he mencionado anteriormente, este texto trata no tanto de construir una *historia* que explique la emergencia de la imagen de la desaparecida, sino más bien una *memoria*⁶ de ciertos momentos pensados como el sustrato que posibilita el sentido (como dirección, como significado, pero también como sensibilidad) al que antes me he referido, el que revela esa imagen.

Es por esto que no construiré una historia de la teoría y práctica del arte feminista de manera tradicional, sino que la propuesta será reparar tres momentos significativos para el arte feminista. La posibilidad de lo que esta lectura anacrónica nos da es pensar la imagen de la desaparecida en el horizonte de tres discontinuidades/continuidades en el arte y el género. Estas

5 Entiendo aquí experiencia de la forma tal como Foucault lo hace en la *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*: “la correlación, dentro de una cultura, entre campos de saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad” (2011: 10).

6 En este sentido, retomamos el acercamiento a las imágenes pensadas como memoria en Didi-Huberman: “No se puede, por lo tanto, en un caso semejante, contenerse con hacer la *historia* de un arte bajo el ángulo de la ‘eucronía’, es decir bajo el ángulo convencional de ‘el artista y su tiempo’. Tal visualidad exige que se lo examine bajo el ángulo de su *memoria*, es decir, de sus manipulaciones del tiempo, cuyos hilos nos descubren mejor a un artista anacrónico, a un ‘artista contra su tiempo’” (2015: 43). Aquí, se trataría de analizar una imagen contra su tiempo, una imagen más allá de su tiempo y ver el movimiento productor de sensibilidades.

discontinuidades se ubicaron bajo diferentes temporalidades y propuestas de abordaje del problema del género en el arte, pero se piensan montadas en nuestra propuesta de lectura. Señalo, además, que cada uno de estos momentos y sus reflexiones se relacionan con una serie de imágenes que refleja la problemática latente del borramiento de las mujeres, funcionando como una especie de memoria que se ha ido acumulado y desbordando hasta nuestros días. Así, la propuesta de la arqueología de la imagen de la desaparecida a lo largo de la historia del arte feminista tratará de pensar las diferentes ideas con las que la teoría y la práctica definieron el problema del arte en cuanto al género, para ubicar ciertas prácticas estéticas en el horizonte que esta memoria produce, pensando el régimen de sensibilidad. Así, las imágenes contemporáneas arrastran precisamente esa memoria para la constitución de formas de ver, sentir y contar que están relacionadas con las luchas actuales.

Primer momento: la borradura

Para comenzar esta arqueología me detendré en uno de los textos fundacionales para las reflexiones teóricas de la relación entre arte y feminismo, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, de la norteamericana Linda Nochlin y publicado en 1971. Es importante señalar que este texto ha sido revisado en múltiples ocasiones, tanto por creadoras como teóricas en el arte, como parte del inicio de una revisión crítica profunda en cuanto a la aparición de mujeres en el campo artístico. La discusión de Nochlin puede estar superada si se critica su argumento principal, problematizando que no existe algo así como un arte de mujeres y un arte de hombres como esencia. Sin embargo, la riqueza de la propuesta de una arqueología anacrónica es el rescate de esa memoria subterránea que posibilita una comprensión no necesariamente histórica; es decir, que nos posibilita rescatar gestos determinados en una interpretación crítica.

“¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” puede pensarse como un texto fundacional que trata de interpelar la participación de mujeres artistas en su disciplina a partir de la reflexión crítica. Haciendo un breve resumen de su argumento, el texto comienza señalando que la propuesta de la actividad feminista no sólo se centra en las necesidades inmediatas y subjetivas de las mujeres, sino también en las bases intelectuales de las distintas disciplinas,

en su caso, en el arte. La crítica feminista, entonces, tendría por objetivo profundizar en las maneras de conocer, comprender y hacer historia; tendría que hacer una revisión crítica de la historia del arte. Así, Nochlin comienza su crítica epistemológica lanzando y problematizando al mismo tiempo la pregunta “¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?”. Cuidadosa de no caer en una trampa epistemológica que siga el argumento patriarcal, la autora nos dice que, si “nos inclinamos a aceptar como algo natural lo que *es*, entonces esto resulta igualmente cierto [tanto] en el campo de la investigación académica como en el de nuestros arreglos sociales” (2001: 17). Esto es una invitación a una crítica de los discursos que han naturalizado la exclusión y cierta forma de historización, pero también un olvido institucionalizado.

En este sentido, la autora muestra cómo funciona tanto el discurso como la estructura social que vuelve cierta la exclusión de las mujeres en el ámbito artístico, no como excepcional, sino como sistemática. Es decir, cuestiona la misma pregunta con la cual parece comenzar su texto, pues responderla así como así nos haría caer en varias trampas: 1) que existe una grandeza o genialidad que la historia del arte recoge más allá de las relaciones de poder, ubicada a partir de los grandes nombres propios de esa misma historia; y 2) reconocer esa grandeza equivale a pensar que las mujeres no han sido genios porque no han estado en la historia de la disciplina, que deberían revisarse para incluirlas en el canon. Sin embargo, en términos de Nochlin, el gesto crítico sería cuestionar la misma idea de genialidad dada por el discurso disciplinar. La tesis del texto es que el problema reside en cómo se piensa al arte, en qué es el arte:

Hacer arte supone un lenguaje de formas consistente, más o menos dependiente de o libre de (dadas las convenciones temporales definidas) una estructura o sistemas de notación que tiene que ser aprendido o discernido ya sea mediante la instrucción, el noviciado, o un largo periodo de experimentación individual. El lenguaje del arte, en el ámbito material, se engendra en pintura y en línea sobre lienzo o sobre papel, en piedra, arcilla, plástico o metal (2001: 21).

En este sentido, la exclusión está inscrita en la misma materia, y ésta se vuelve el lenguaje con el que se describe la misma práctica. Es un discurso que tiene sus mitos fundadores, sus genios, su técnica y su sistema de comunicación. Siguiendo a la autora, esta estructura descansa en la técnica, la familia, la institución, la educación, así como sobre el discurso de genialidad y aura

del cual las mujeres son parte, pero desde su exclusión. Ahora bien, la autora señala que habría que tener cuidado al enunciar el problema, pues no es el problema de las mujeres, sino de *status quo*: aquellos que tienen privilegios no querrán dejarlos, e incluso se podría pensar que ni se los cuestionan, se vuelven naturales, se solidifican con los grandes relatos: el del artista, el del creador, el de lo sublime (como defendería Kant en *Lo bello y lo sublime*).⁷

En la primera parte de la lectura, Nochlin expone su argumento y en la segunda parte va a detenerse en ejemplos que ilustran la tesis principal: el problema no es por qué no existen grandes artistas mujeres (el problema no son las mujeres en el arte) sino el arte mismo como institución social que media y produce significados y relaciones sociales complejas. Estos ejemplos dan cuenta de un análisis singular, no individual, de cada uno de los contextos que posibilitaron una historia del arte, entendida como narrativa, y con cierta exclusión también de las mujeres. Como hemos mencionado, el trabajo de Nochlin desencadenó una serie de debates sobre la participación de las mujeres en el arte. Por otro lado, y como lo señala el mismo artículo, la discusión está acompañada por un importante “brote de actividad feminista” que, en términos de la historiadora del arte feminista, Andrea Giunta, “buscaban crear conciencia, gestar un lenguaje, dar forma a temas e iconografías específicos” (2019: 32). Es decir, se ubica el texto de Nochlin en un panorama más amplio de aparición de mujeres en el arte norteamericano.⁸

7 Es interesante que, en un texto determinante para la teoría del arte, como lo es *Lo bello y lo sublime*, Kant hace una distinción de los géneros (así también de las naciones) en cuanto a la oposición entre lo que es bello y lo que es sublime: “las mujeres tienen un sentimiento innato y poderoso por todo lo que es bello, elegante y adornado. Ya en la infancia aman ellas la compostura. Son propias y muy sensibles para todo lo que puede causar gustos” (2021: 308). Por otro lado, los hombres permanecen del lado de lo sublime, “de otro lado, nosotros podríamos reivindicar la denominación de sexo noble, si no fuera deber de un noble carácter el rechazar los títulos de honor, y querer mejor darlos que recibirlos” (2021: 308). Evidentemente esta oposición no sólo revela una división sensible de lo que es propio de la mujer y lo que es propio del hombre, sino también una jerarquía entre géneros sustentada en ese mismo argumento en cuanto a la estética.

8 Como señala Giunta, “En 1971[...] comienza en el California Institute of the Arts (CalArts) el Feminist Program a cargo de Judy Chicago y Miriam Schapiro [...] [y en] 1972 llevan adelante, junto con un grupo de estudiantes, el *Womanhouse*, una instalación feminista realizada colectivamente en una casa victoriana adyacente al campus del CalArts [...] En junio de 1971 se realiza la primera exposición de artistas mujeres negras en la galería Acts of Art con el título *Where We At* (wwa) [...]. En 1972 –en un momento en que las galerías de Nueva York exhibían casi exclusivamente a artistas varones–, se funda en Soho (Manhattan) la galería A.I.R. (Artist In Residence), que fue el primer espacio cooperativo en los Estados Unidos que se propuso aportar un lugar de exhibición permanente para las artistas mujeres [...].

El texto de Nochlin se puede pensar como una contribución a una propuesta de visibilizar el arte hecho por mujeres en un contexto institucionalizado; contribución que tuvo resonancia en la propia práctica artística. Sin embargo, las críticas que han formulado a Nochlin partieron de una falta de visión crítica histórica o de esencializar el arte hecho por mujeres.⁹ Más que enfocarme en los reparos del argumento, mi intención en esta arqueología es imitar el ejercicio crítico que hace Didi-Huberman ante el cuadro de Fra Angélico y detenerme en aquello que parece menor en la discusión. Así, me refiero a uno de los ejemplos que trabaja Nochlin para dar cuenta del borramiento de las mujeres en la academia de arte. Al tratar el tema del desnudo, la autora norteamericana señala que ese campo específico y capital para la enseñanza del arte era vetado a las mujeres debido a prejuicios morales que se ven reflejados en el ejercicio artístico. La veta del desnudo era, en este argumento, una muestra clara de la desventaja sexista que vivían las artistas, que puede representarse bien en un pasaje que a primera vista cae en lo ridículo. Dice Nochlin:

Un ejemplo gracioso de este tabú de confrontar a una dama vestida con un hombre desnudo es personificado en un retrato de grupo de los miembros de la Real Academia de Londres en 1772, realizado por Zoffany [...], donde, reunidos en un estudio de dibujo al natural ante dos modelos masculinos desnudos, se encuentran presentes todos los miembros distinguidos, con la notable excepción de la única miembro femenino, la renombrada Angelica Kaufmann, quien, en aras de la decencia, se encuentra presente únicamente en imagen, su retrato colgado de la pared (2001: 30).

En 1977 aparecía la revista de arte feminista *Heresies. A Feminist Publication on Art and Politics*, de la que se publicaron veintisiete números entre ese año y 1992 (el último, dedicado a las artistas mujeres)” (2019: 32-33).

9 Este debate ha seguido sus derroteros en textos como el de Nelly Richards, *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, y en la propuesta de la deconstrucción del género en la textualidad. A su vez, Teresa de Lauretis se resiste a pensar en la escritura de la mujer como una simple metáfora o devenir. En sus términos, la experiencia histórica de las mujeres es importante de defender. Véase para esta discusión “La tecnología del género”, de Teresa de Lauretis.



Imagen 1. Zoffany, Miembros de la Real Academia de Londres, 1772.

Fuente: recuperado de Nochlin (2007: 31).

Este pasaje señalado por la autora (como ella dice, por demás gracioso) aparece aquí como el *síntoma*¹⁰ de la preocupación desarrollada en este texto y los gestos artísticos desarrollados en la época: las mujeres son desaparecidas del campo artístico a partir de un mandato de la moral patriarcal. Éste, que podríamos llamar un borramiento, es la violencia que señala Nochlin como parte de las estructuras institucionales de la época. Pero llevando más allá el argumento de la norteamericana, podría decirse que ésta es la preocupación compartida por teóricas y artistas, que ellas están siendo obviadas en la historia de la disciplina, sólo conservándose un retrato de ellas. En este sentido,

10 Recientemente, Armando Villegas y Érika Lindig trabajaron la idea de síntoma –desde Didi-Huberman y la imagen– de la siguiente manera: “el síntoma no debe reducirse a un concepto semiológico ni a uno clínico, incluso si compromete una determinada comprensión de la emergencia (fenoménica) del sentido, e incluso si compromete una determinada comprensión de la pregnancia (estructural) de la disfuncionalidad. Para él [Didi-Huberman], la noción denota una doble paradoja, visual y temporal. La paradoja visual consiste en su aparición: un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas que es el curso normal de la representación. Pero eso que contraría es lo mismo que sostiene. Se piensa entonces como un inconsciente de la representación. La paradoja temporal se reconoce como la del anacronismo: un síntoma siempre sobreviene a destiempo, importuna nuestro presente. Se piensa como un inconsciente de la historia” (Didi-Huberman, 2008: 63-64, cit. en Villegas y Lindig, 2015: 51).

el texto “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, puede ser una analogía de ese cuadro colgado en la pared: la marca de la ausencia de las mujeres. Siguiendo el argumento de Nochlin, esta imagen es un síntoma del borramiento, la desaparición de las mujeres en la disciplina del arte y su academia. A la vez, también quiero pensar en la reflexión producida por el cuadro como una experiencia que constituyó una marca en la teoría y práctica del arte y el feminismo, constituyendo el borramiento como un tema central para éste. Sea que se conozca, que se refiera, que se problematice o que se desconozca, el texto de Nochlin nos deja pensar el tema de la desaparición de mujeres y la urgencia de su señalamiento. Las mujeres no están; de ellas sólo queda un retrato colgado que señala su falta no sólo en el campo del arte ni como artistas, sino en su desaparición por la violencia patriarcal.

Sin embargo, al hablar aquí de borramiento me interesa desarrollar una lectura anacrónica de la crítica de Nochlin a esta lógica del campo del arte en sus distintos sentidos. Por un lado, como vimos, está el borramiento de las mujeres en tanto su desaparición en la historiografía del arte y las relaciones que podemos pensar de esas prácticas. Pero, por otro lado, esta borratura también puede pensarse como una práctica política en las propuestas estéticas de un arte feminista. Ejemplo de esto puede ser la intervención que hace la artista mexicana Verónica Gerber Bicecci al texto *Catálogo de las mujeres* de Semónides de Amorgos (s. VI a. C.). En su propuesta titulada *Mujeres polilla*, Gerber dice intervenir uno de los manuscritos “misógino[s] más antiguo[s] que conocemos en la historia occidental” (Gerber, 2019: 55) en el que se describe una imagen idealizada que se espera de las mujeres. Frente a ello, Gerber propone a la mujer polilla: “aquellas que sufren del síndrome del nido y devoran la materia que habitan. Es decir, aquellas cuyo conocimiento se ciñe a destruir” (2019: 55); con esta figura, la autora propone otra taxonomía de las mujeres cuando las va borrando de los estereotipos textuales, dejando una especie también de huella, de marca de su ausencia: “Decidí carcomer este texto [...] tomando los signos de puntuación como centro de cada circunferencia cortada. La reescritura de las mujeres polilla empieza, entonces, en su propia casa” (2019: 55). La idea de borramiento se trabaja aquí para desaparecer las palabras que constituyen el texto de Semónides, que desaparece del texto a las mujeres en un uso diferente del ejercicio de la desaparición: la mujer polilla trata de eliminar su propio rastro de aquel catálogo misógino. En su

propuesta, Gerber¹¹ hace que las mujeres polilla intervengan y destruyan el texto que pretendía describirlas.

Así, para concluir con el texto de Nochlin, la lógica de la disciplina, desde un discurso censor, niega el ejercicio del arte por parte de las mujeres; sin embargo, incluso allí la práctica del borramiento, apropiada como práctica feminista, cobra otro sentido, como pudimos ver con la pieza de Gerber.

Segundo momento: la (lucha por la) visibilidad

El segundo momento de esta propuesta arqueológica está señalada también por un texto de la crítica feminista que, de alguna manera, marca una discontinuidad con el texto de Nochlin (2001). En su libro publicado en 1988, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*, Griselda Pollock critica a fondo la propuesta de Nochlin desarrollada en “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”. El ejercicio realizado por Pollock, tiende a mostrar que el conocimiento o el desconocimiento de las mujeres en la historia del arte responde en menor medida a las oportunidades de educación del campo del arte (como señala Nochlin) y en mayor medida a las profundas desigualdades que persisten en cuanto al género y la clase social. Si Nochlin proponía el borramiento de las diferencias de la estructura de género que hacía una división entre hombres y mujeres ante el acceso a la oportunidad de participar en el campo del arte; el texto de Pollock señala la multiplicidad de diferencias y estructuras de desigualdad a las que se enfrentan las mujeres. A la propuesta de una supuesta universalización neutra entre hombres y mujeres en la estructura disciplinar del arte, o cualquier otra, Pollock responde que esta imagen es producto de ideologías propias de determinada historia del arte (Pollock, 2013: 48), puesto que ese espacio neutro exige siempre a las mujeres masculinizarse para acceder a dicha estructura. La propuesta de Pollock es criticar ese universalismo, con una cuidadosa revisión histórica de las condiciones sociales, políticas, económicas que permitieron o negaron la entrada o salida de mujeres artistas, acusando la propuesta de Nochlin por partir de cierta revisión feminista burguesa.

11 La pieza puede consultarse en el sitio web de la autora; o en el libro *Tsunami* (2019), antología de textos de escritoras y artistas (algunas feministas) publicado en el año 2018 por la editorial Sexto piso.

El texto de Pollock es en un primer momento parte de una revisión profunda, desde el feminismo, de los supuestos epistemológicos (no solamente prácticos, como la educación) con que la historia del arte va construyendo su narrativa: “La tarea inicial de una historia feminista del arte es, por lo tanto, una crítica a la historia” (2013: 52) del arte misma, dice contundentemente la autora británica. Y, en segundo lugar, su propuesta se encamina a construir una historia del arte feminista que produzca una visión apta para entender e historizar el arte hecho por mujeres. De este modo, su propuesta es pensar un campo disciplinario propio para una visibilidad del arte feminista. El gesto de Pollock, como el de Nochlin, no se desarrolla ni anterior ni apartado de la propia práctica del arte feminista, sino en relación con una serie de iniciativas que luchan por visibilizar las problemáticas de las mujeres en su propia diferencia (de género, pero también de clase social y etnia) a través del arte feminista. Uno de los argumentos que Araceli Barbosa propone en su libro *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género* es que antes de la llegada de una teoría feminista consolidada en el arte, la práctica ya ejercía estas políticas de visibilidad.¹² Un ejemplo de esto mismo, y que retoma anacrónicamente la propuesta de Pollock, es que en 1971 se realiza la primera exposición de artistas mujeres negras con el título “Where We At”, en Nueva York, donde ya trabajan una articulación de diferencias que no sólo marcaban las cuestiones de género, sino también las que tenían que ver con orígenes étnicos e históricos.

Podemos decir que la propuesta de la búsqueda de una visibilidad de la diferencia, según el gesto de Pollock, busca producir una forma epistemológica, una visión para entender la propia historia y la historia propia. Como formas de hacer visible el papel de las mujeres y su ausencia en el campo del arte, las intervenciones, las performances y las denuncias aparecieron simultáneamente bajo el sentido señalado por Pollock. Un ejemplo importante para este tipo de intervenciones es el de las Guerrilla Girls, un colectivo anónimo de artistas feministas y antirracistas de origen neoyorkino. Como las describe Giunta, las Guerrilla Girls:

12 Tanto la teoría como la creación en el arte son dos prácticas fundamentales para el feminismo que desafortunadamente se tienden a separar, oponer y confrontar. El feminismo para mí, tanto en el arte como en la teoría, es una revisión crítica, un cuestionamiento.

Comienzan su activismo en 1895 con afiches, conferencias, acciones, libros, videos, *stickers* y exposiciones articulados a partir de un fuerte componente de humor. Recurren, precisamente, a la idea de guerrilla y aparecen en público de forma inesperada [...]. Al ocultar su identidad con máscaras de gorilas logran hacer foco en los temas que encaran más que en la autoría. Sus señalamientos se centran en la desigual representación de las mujeres en el mundo de arte pero desde un feminismo que lucha contra todas las formas de discriminación. Se oponen al canon o a la narrativa principal revelando lo oculto, los subtextos y la inequidad propios del sistema del arte (2019: 34).

Parte de este argumento se ejemplifica en los afiches titulados *These Galleries Show No More Than 10% Women Artists Or None At All* de 1985. Dos años antes de la publicación de Pollock, ya estaba en juego la relación de visibilidad/invisibilidad e inclusión/exclusión dentro del arte al evidenciar directamente las cifras que hablan de la gran desigualdad entre hombres y mujeres respecto a los espacios dados para exposición en galerías y museos, en donde se puede ver que las mujeres, en los años ochenta, ocuparon un lugar menor a 10%, y en 2014 un lugar no mayor a 20%. Podríamos decir que en casi 15 años los espacios que visibilizan la obra de mujeres crecieron solamente 10 por ciento.¹³

13 En otro ejemplo, Andrea Giunta actualiza esos porcentajes y exclusiones en Latinoamérica, insistiendo en la desigualdad que enfrentan las creadoras en salas de exposición, en el precio de sus obras, así como en los porcentajes de obras de hombres y mujeres que adquieren las galerías y museos. La historiadora de arte argentina recuerda el caso de la retrospectiva de Mónica Mayer, en el año 2016, en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo en México, la cual fue relegada a dos salas pequeñas y un pasillo, reservando las salas centrales a Anish Kapoor y Jeremy Deller. Véase el capítulo “Arte, feminismo y políticas de representación” en *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, de Andrea Giunta y “¿Quiénes exponen en la UNAM?”, de Marta Ferreyra Beltrán.



Imagen 2. Guerrilla Girls, *These Galleries Show No More Than 10% Women Artist Or None At All*
Fuente: recuperado de Giunta (2019: 35).

Otra de las creadoras que retomo para estos procesos de visibilización es Mónica Mayer, con su emblemática pieza *El tendedero* de 1978, la cual consistió, en palabras de Araceli Barbosa, en una instalación que:

[...] estribó en formar hileras de papelitos rosas caligrafiados: “Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es [...]” que previamente Mónica había repartido por las calles de la Ciudad de México a mujeres de distintas clases sociales, edades y ocupaciones, para que escribieran lo que más execraban de la ciudad. La mayoría consistió en deplorar la violencia sexual callejera (Barbosa, 2008: 81).

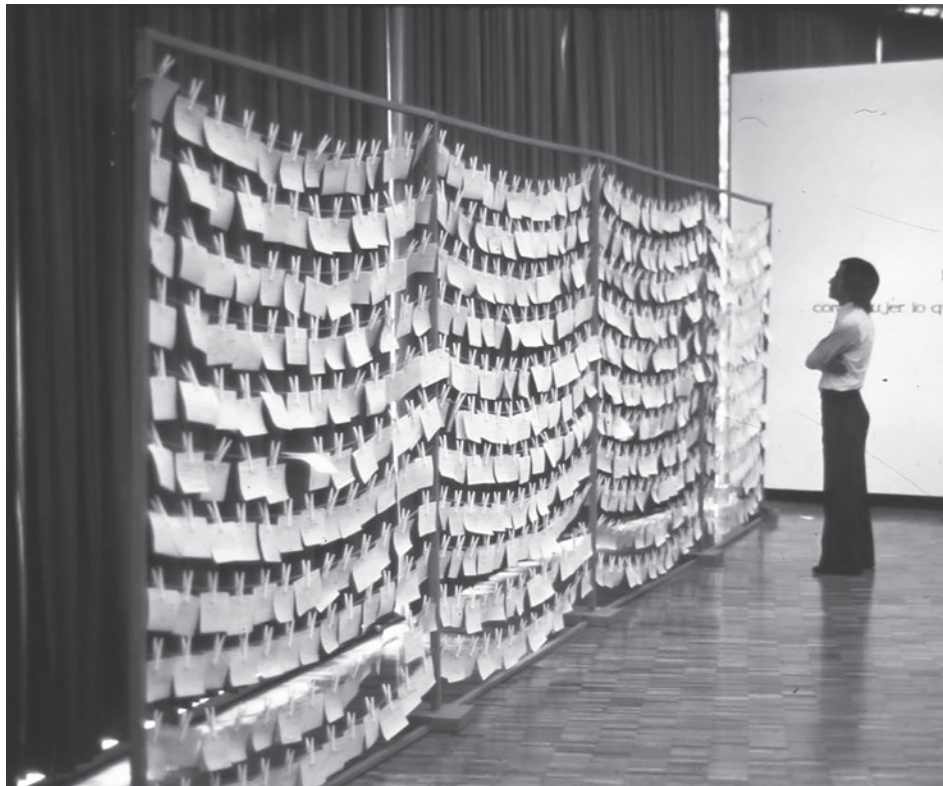


Imagen 3. Tendedero

Fuente: Mónica Mayer (1978), recuperada de Mayer (s. f.: s. p.).

La instalación de Mayer resulta significativa porque buscó visibilizar el sentido de las mujeres a partir de un material relacionado con el hogar y las labores domésticas. Además de que visibilizó la violencia que sufren las mujeres en la ciudad y ahondó en el posicionamiento feminista de que *lo personal es político*. Al mismo tiempo, la apuesta de Mayer desencializó ese objeto de lo cotidiano para las mujeres que es el tendedero, reutilizándolo como un vehículo visibilizador de la violencia. En otro sentido, esta pieza también rompió con la idea de autor y de genio ya que, elaborada en colectivo,¹⁴ filtró las voces de muchas

14 Si bien la pieza fue realizada en colectivo, también la práctica del lavado de ropa y el secado en los tenderos en las azoteas o vecindades de la Ciudad de México muchas veces es una práctica colectiva de socialización entre mujeres, donde el espacio se aprovechó para narrar las violencias domésticas que

mujeres. Así pues, “Mayer investigaba las formas de exponer un archivo desde dispositivos formales cargados de significados y lo abría a la participación del público [...]. El objeto cotidiano se transformaba en soporte de un mensaje colectivo de protesta y liberador” (Giuta, 2019: 164).

En el mismo sentido que Mayer trabaja su pieza, se puede decir que *El tendadero* ha constituido una tecnología de visibilización común de la violencia de género, especialmente a partir de lo que se ha llamado la cuarta ola del feminismo, un tipo de activismo que denuncia públicamente a los acosadores, los violadores y los encubridores mediante tendaderos improvisados en marchas, escraches,¹⁵ toma de instituciones e intervenciones en espacios públicos. Eso que parecía hacer de *El tendero* una obra frágil y precedera se convirtió en una fuerza política en innumerables manifestaciones por las posibilidades que ofrece de ser montado con muy pocos elementos.



Imagen 4. Marzo, 2019. Mural que apareció en el marco del Día Internacional de la Mujer en la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Fuente: fotografías propias (2019).

sufrían, entre otras anécdotas. En este sentido, la propuesta de Mayer reflejó precisamente esas formas narrativas comunes y colectivas.

- 15 Es interesante ver estas formas de protesta presentes como una práctica común incluso en las redes sociales, donde se visibiliza la violencia de género de la que hasta entonces casi no se escribía. Ejemplo de ello es el #MeToo, movimiento iniciado en la virtualidad, principalmente en twitter, que desde 2017 y a partir de un escenario más bien angloamericano hizo común una forma de viralizar las denuncias de agresiones, acosos y violaciones, en una especie de tendadero virtual y global. La posibilidad política que otorgan las nuevas tecnologías en nuestro tiempo tendrá que ser estudiada a profundidad más adelante.

A la fecha, Mónica Mayer sigue reproduciendo su pieza de arte feminista, *El tendedero*, en diversos puntos con resultados distintos debido a las diferencias de clase social, región geográfica y distinción étnica que se agregan a la de género. Así, cabe señalar que, en 2019, Mayer junto a un colectivo de activistas y artistas feministas montaron un tendedero en el Centro de Desarrollo Comunitario Los Chocolates, ubicado en la colonia Carolina, en Cuernavaca, Morelos. Es interesante que los mensajes vertidos en esta ocasión, provenientes de mujeres de geografías marginales como la sierra de Huesca y el propio mercado de la Carolina, describieron las duras situaciones de violencia que viven las mujeres en el estado de Morelos, una de las entidades “con índices altos de feminicidio, desaparición de mujeres y otros tipos de violencia” (Mayer, 2020: s. p.). Resalta, en tanto tema de esta tesis, que una de las preguntas previamente formuladas: “¿Conoces a alguna mujer que haya sido desaparecida o asesinada?”, una de las fichas decía “Sí, Viridiana. Estudiante de Psicología, UAEM”. La referencia es a Viridiana Morales Rodríguez, desaparecida junto a su esposo el 12 de agosto de 2012 durante un viaje al poblado de San Pedro Tlanxico, en Tenengo del Valle, en el Estado de México. Su esposo fue encontrado muerto poco tiempo después, pero hasta la fecha no se sabe nada de ella. Estudiantes de psicología de la UAEM pintaron un mural en 2016 con el siguiente mensaje: “Este mural se quitará el día que la compañera Viridiana vuelva a caminar por los pasillos de esta facultad”. Con este ejemplo se da cuenta de la fuerza que sigue teniendo el tendedero a la hora de hacer visibles las violencias locales en relación con las mujeres, como en el caso de Viridiana.

Tercer momento: la mirada feminista

En este apartado de la revisión arqueológica quiero proponer la lectura del texto *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, de Judith Butler, para entender *cómo las formas de ver* se pueden pensar hoy en día como parte de la tensión entre visibilidad y borradura a la que nos hemos referido. Creo aquí que Butler y su discusión en cuanto a la imagen permiten pensar al feminismo como productor de una mirada en relación con el género. Parece que, según las reflexiones históricas que hemos revisado, el feminismo se convierte en una crítica que permite analizar la imagen con la cual nos relacionamos, pensando a su vez la producción de un tipo de imagen relacionada políticamente al género.

Judith Butler publicó en 2010 su libro *Marcos de guerra...* En este texto ella trabaja, continuando con su preocupación de *Vidas precarias* (2009), con la idea de que la vida como tal no puede aprehenderse como dañada, perdida, precaria o resguardada, si no es aprehendida antes como viva desde ciertos y específicos marcos que la posibilitan. La palabra enmarcar es la forma mediante la cual aprehendemos o no las vidas como perdidas o susceptibles a perderse; esto es, sin un marco que identifique, presente y enmarque cierta forma de vida, ésta nunca llegará a reconocerse como vida por la forma sensible en que se conoce. En este sentido, la idea de marco es vital para la reflexión de lo que ella llama las vidas precarias. Los marcos serían aquellos que no solamente organizan una experiencia visual, sino que también generan ontologías específicas; diferenciarían, visibilizándolos, a quienes tienen los rostros (las vidas a guardar) de aquellos que no lo tienen, o de quienes casi no lo tienen, con condiciones normativas que piensen una jerarquía de lo viviente, histórica y contingentemente.

Por otro lado, pienso el marco, como Butler, también en su sentido estético (como marco de una imagen, como encuadre de una fotografía): cuando un cuadro es enmarcado hay un juego de visibilidad de la imagen que se está proyectando, a condición también de que el marco desaparezca (aún con su propia historia) y que no se reconozca como marco. A diferencia del argumento de Susan Sontag, en *Ante el dolor de los demás*, que dice que toda imagen debe ser acompañada de un texto que la explique y que la sujete a un contexto histórico específico; Butler piensa incluso que la imagen por sí sola construye el primer *marco* con el que se lee:

[...] no es sólo que quien hace la fotografía y/o quien la mira interpreten de manera activa y deliberada, sino que la fotografía misma se convierte en una escena estructuradora de interpretación, una escena que puede perturbar tanto al que hace la foto como al que la mira [...] las fotografías son transitivas. No solamente retratan o representan, sino que, además, transmiten afecto (Butler, 2010: 101).

Desde esta reflexión crítica, y en un sentido mucho más amplio, ¿no es el propio feminismo un marco específico que permite ver de cierta manera? Desde la idea del *marco*, metáfora de lo visible, se piensa la política feminista como cierta forma de saber y de aproximación a la experiencia. Desde la

estética, el marco es aquel que permite hacer visible el cuadro que contiene, sea una pintura, un discurso, una imagen; es lo que permite la visibilidad sólo a condición de ser invisible. En la continuidad de esta metáfora, el marco es condición de sensibilidad, de hacer sensible y visible aquello que enmarca. Así, el feminismo es por sí mismo un marco jurídico –en algunos casos–¹⁶ que produce cierta forma de experiencia a partir de visibilizar a las mujeres y a sus particulares situaciones. Esta misma investigación está travesada por la idea de hacer visibles los marcos que el feminismo o la perspectiva de género han desarrollado para hacer visibles y aprehensibles las situaciones de las mujeres y sus respectivas representaciones.

Aunque estoy consciente de que ésta es una propuesta de lectura específica del texto de Butler, que yo trato de llevar al terreno de la imagen y del género, pienso que la idea de pensar el feminismo como una mirada puede ayudarnos a comprender los debates actuales sobre la representación de las mujeres.

En función de esta propuesta de lectura, revisaré el trabajo de la artista mexicana Sonia Madrigal y de su proyecto *La muerte sale por el Oriente*. En esta obra,¹⁷ la artista aborda la problemática de la relación entre territorio, género y violencia en su natal Netzahualcóyotl, Estado de México. Como ella cuenta en una charla el día 30 de julio de 2021, el proyecto nace a partir de que sus profesores de El Faro de Oriente, una escuela de artes y oficios ubicada en la delegación Iztapalapa; le recomendaron trabajar entornos más cercanos, como la familia, el autorretrato, los espacios locales, lo que implicó un proceso de reconocimiento del espacio público más cercano a ella, Nezhualcóyotl, donde se dio cuenta de la posición marginal en la que se situaba su comunidad y cómo esa marginalidad recaía en las mujeres de manera diferenciada con respecto a los hombres. Su proyecto, entonces, deseó reflexionar sobre cómo se representa Ciudad Nezhualcóyotl y la violencia hacia las mujeres, en particular los feminicidios y la desaparición de mujeres. Madrigal documentó el proceso en una serie fotográfica en la que elaboró la silueta de una mujer con un

16 Se habla de una perspectiva de género en determinados procesos legales que deben considerar esta variante a la hora de producir sentencias, por ejemplo, los casos de feminicidio. Este tema es abordado por Ana María Martínez de la Escalera y Lourdes Enríquez en su artículo “Ante las violencias del olvido, figuras otras del discurso”, donde trata el caso paradigmático de Lesvy Berlín Osorio, víctima de feminicidio en la Universidad Nacional Autónoma de México el 3 de mayo de 2017, y cuyo proceso jurídico es señalado como un ejemplo de la aplicación de este marco de visibilidad.

17 Este proyecto, junto con otros trabajos, puede consultarse en <http://soniamadrigal.com/>.

espejo, la trasladó a diferentes puntos de la localidad y la fotografió en cada uno de los puntos elegidos en función de distintas violencias acaecidas en esos puntos, por ejemplo, a las orillas del canal de La compañía o en un cruce fronterizo entre distintas delegaciones, espacios donde se hallaron cuerpos de víctimas de feminicidio o se desaparecieron mujeres.

El proyecto de Madrigal, me parece que está relacionado con la idea de enmarcar cierta violencia sufrida desde una perspectiva que la denuncia. La misma silueta aparece como un marco que hace visible la ausencia de mujeres asesinadas o desaparecidas; un marco, al contrario de la idea de Bulter, que no desaparece cuando es visto, sino que se reafirma, señalando que no hay nada adentro de él para mostrar. Sin embargo, a su vez, dicho marco se funde con el paisaje, volviéndolo otro marco que se deja ver como escenario de los feminicidios y desapariciones, explotando así la relación entre espacio y violencia contra las mujeres.

La silueta ha funcionado históricamente para hablar de la violencia. Relacionado con la típica figura trazada con gis en las escenas policíacas; por mencionar un antecedente, *El siluetazo* fue una intervención realizada por un grupo de artistas el 21 de septiembre de 1983 durante la dictadura de Argentina, ésta consistió en la pinta de cientos de siluetas en la Plaza de Mayo que hacían referencia a las miles de desapariciones forzadas que había cometido el Estado argentino en los primeros momentos del llamado Proceso de Reorganización Nacional.

En un sentido más artístico, la imagen nos recuerda la serie “Silueta” realizada por la artista cubana-norteamericana Ana Mendieta entre 1973 y 1980. La artista realizó una serie de acciones con su cuerpo, de modo que produjo su silueta a través distintos elementos de la naturaleza (tierra, aire, fuego y agua) como parte de una muestra de la violencia contra las mujeres; además, buscó su propia necesidad y experiencia del arraigo a la tierra.



Imagen 5. Ana Mendieta, serie “Siluetas” (1973-1978).

Fuente: recuperadas de Mendieta (2020: s. p.).

Si la propuesta de Mendieta puede pensarse como un índice de su propia experiencia, la de Sonia Madrigal, al no tener un referente que relacione la silueta y el cuerpo, documenta una experiencia espectral de las mujeres en su localidad. En su técnica, la mexicana usa la perspectiva fotográfica para poner en el centro la silueta de esas mujeres, y constituir una forma de ver la pieza que considere el feminicidio y la desaparición como factores centrales en la narración del espacio en Ciudad Nezahualcóyotl. Sostengo, también, que esta pieza es un ejercicio de mirada feminista porque, junto al ensayo fotográfico referido arriba, el proyecto *La muerte sale por el Oriente* se complementa con un mapa de México realizado por la misma Madrigal, donde señala los lugares en que se produjo alguna violencia de género (violación, feminicidio,

desaparición, acoso), dando con ello una significación discursiva a la silueta en relación con la historia del país y la violencia de género.

Para enriquecer esta reflexión entre imagen y feminismo retomo la experiencia de Ciudad Juárez a propósito de los feminicidios y las desapariciones, pues ahí se produjeron narraciones y críticas importantes en relación con la violencia contra las mujeres. En términos visuales, para Rita Laura Segato, la violencia feminicida en Ciudad Juárez se convirtió en un lenguaje (de género) que tiene la intención de comunicar la fuerza del poder soberano a través de las huellas dejadas en los cuerpos. Un poder que ostentó el territorio, la apropiación de lo ajeno y la producción de la impunidad en tanto control de lo económico y lo político. Para ello, este soberano, al que la autora denomina *el segundo estado*, de alguna manera espectacularizó (a través de los medios de comunicación, y específicamente en los periódicos de nota roja) su control político, un control que tiene la necesidad de mostrarse y difundirse a través de ciertas formas punitivas (tortura, desmembramiento, estrangulación, violencia sexual) hacia las mujeres, pero que necesariamente requieren de la exhibición de las víctimas, de ahí que los cuerpos aparecieron en el espacio público: la calle, los baldíos y en los medios de comunicación. Una de las propuestas de la autora, y que aquí me gustaría retomar, es que estos asesinatos son un sistema de comunicación que permite entender la posición desde la cual se emite esta violencia como discurso.

Frente a esas imágenes de violencia, lo que hace visible la perspectiva feminista y su vocabulario es que hay una serie de relaciones, aquí diría que discursivas, entre la sexualización y la violencia, las relaciones metafóricas, las metonímicas y las sinecdóticas. Al plantearse una pedagogía de la violencia, estas imágenes apelan a un sujeto mediante un proceso de identificación consigo mismo o con los y las otras y otros, de manera que se produce la experiencia de género según entendida con de Lauretis: “Los modos en los cuales cada espectador/a individual es apelado [...], los modos en los cuales su identificación (femenina o masculina) es solicitada y estructurada” (2021: 21). Vemos lo que nos mira en el sentido en que estamos sujetos al género.

No obstante, como lo apunté al principio, mi idea aquí es poner en diálogo las reflexiones teóricas que he mencionado con la imagen que se propone desde el feminismo. Puestas como contra-imágenes, como memoria, como crítica; aquí señalo una serie de propuestas que subvierten ese orden de la representación de la violencia de género, construyendo un marco de interpretación

en relación con la visibilidad de las problemáticas particulares de género y a la crítica de esas representaciones del feminicidio y la desaparición de mujeres.

Retomando el trabajo de Sonia Madrigal, precisamente es una imagen recurrente en Ciudad Juárez la que la lleva a formular la propuesta de *La muerte sale por el Oriente*. Según cuenta la propia Madrigal, una actividad que detonó su reflexión y su creación fue su participación en la instalación de dos cruces rosas gigantes en el Estado de México, acción impulsada por colectivos feministas y de madres y padres de mujeres víctimas de feminicidio y desaparecidas en 2016. La imagen de la cruz rosa con nombres de mujeres asesinadas y desaparecidas se convirtió en un símbolo directo de la problemática de la violencia de género en Ciudad Juárez, que poco a poco, como un saber visual, se transmitió en otras geografías. A partir de este tipo de acciones, y de la relación establecida con madres de mujeres asesinadas y desaparecidas (específicamente con Irinea Buendía, madre de Mariana Buendía, víctima de feminicidio en Chimalhuacán) es que Madrigal empieza a cuestionarse la forma de representación que podría proponer, siempre resistiéndose a los clichés visuales constituidos en torno a la violencia de género. Impulsada por las madres de mujeres víctimas de violencia, la artista se convence de un deber de documentación como fotógrafa, pero también, a partir de su reflexión, apuesta a la creación de una serie de imágenes que no repitan las representaciones comunes de violencia, sino que más bien proponga un proyecto desde una sensibilidad feminista. El proyecto adquiere así un impulso colectivo, en donde a partir del sentimiento, principalmente de las madres de las víctimas, se busca construir contranarrativas, como apunta la misma Madrigal. La pieza final de *La muerte sale por el Oriente* es un ejercicio de memoria de esa misma lucha en la construcción de una imagen, silueta y espejo que pone en el centro a las mujeres y las violencias que sufren.

Un ejemplo también de estos ejercicios de producción de otras imágenes es la pieza *PM 2010* de la artista sinaloense Teresa Margolles. Esta artista, conocida por su trabajo crítico frente a la violencia, en 2012 expuso en la 9na Bienal de Berlín un archivo visual que consistía en 313 portadas del periódico de nota roja *PM* de Ciudad Juárez, todas las publicaciones del año 2010 (uno de los años más violentos para México). Los elementos que visiblemente se repetían eran mujeres sexualizadas, el resultado del fútbol y el asesinato de un hombre o una mujer. El montaje de Margolles es una propuesta realizada a partir de la misma clase de portadas de nota roja que antes mencionábamos, pensada

como una crítica y a la vez una contra-imagen de las representaciones de violencia, entre ellas las de género. La posición de la artista aquí no es claramente feminista, pero es posible leer su pieza a través de este marco que he propuesto, porque enmarca, y en ese sentido hace visible, la violencia feminicida y desaparecedora a través de otro tipo de imágenes.

Aunque la discusión podría continuarse a través de las distintas propuestas elaboradas en los años recientes frente a la violencia de género, quiero recalcar que en este apartado quise generar la lectura estratégica, tanto de una autora del feminismo contemporáneo como de la crítica del género, y la producción de imágenes de artistas desde un horizonte similar que llevan a pensar en una visibilidad feminista. El gesto que aquí he desarrollado, el de la mirada feminista, permite pensar un marco de inteligibilidad, ya no sólo como una perspectiva de género, que además señala el borramiento y la visibilidad de las mujeres. En este sentido, esta mirada hace ver los ejercicios de violencia que la imagen produce y naturaliza, a la vez que piensa otras imágenes feministas.

Recapitulación: la sensibilidad feminista

A través de la revisión llevada a cabo a distintas autoras, sus reflexiones teóricas en relación con el arte, la imagen, el género y las imágenes que fui señalando, quise estudiar cómo se fue acomodando cierta sensibilidad en relación con la violencia y las mujeres. Me parece que el arte y la imagen hoy en día se han producido como ejercicios de memoria y contraimagen para el feminismo. Como quise exponer con esta revisión, el arte se mostró sujeto a la representación de las mujeres a partir de una discusión que se inauguró desde los años setenta, donde la borradura que producía el arte como un campo patriarcal debía ser revisada y subvertida, precisamente por medio de la visibilidad de las mujeres en esa disciplina. Quiero terminar este texto pensando al arte, y extendiendo la reflexión a la imagen en general, como una forma de la mirada del feminismo, preocupada por una revisión crítica e histórica de las representaciones y productora de su propia imagen. Esta mirada se podría entender como lo explica Aristóteles, como la proyección de cierta luz proveniente de los ojos sobre los objetos que se mira, pues entiendo esta visibilidad como una forma de sensibilidad, una forma *de hacer* sensible.

Regresando al ejemplo con el que comencé esta arqueología, el fresco de Fra Angélico visto por Didi-Huberman, en donde la parte olvidada de la obra es rescatada por una visión anacrónica; así, Verónica Gerber regresa a Semónides de Amorgos para cuestionar y carcomer el catálogo de la mujer ideal; así Mónica Mayer propone sacar el tendedero del espacio privado, trayendo consigo toda la narración que se ha tratado de ocultar; así Sonia Madrigal construye un marco para hacer visible la ausencia que dejaron las mujeres asesinadas y sustraídas de su comunidad. La arqueología puede pensarse a la vez como una mirada que hacer ver las modificaciones y rupturas de la representación, a la vez que deja ver los ejercicios de memoria colectiva que histórica y anacrónicamente se van acumulando hasta producir una manera de cuestionar situada.

Referencias

- Barbosa, A. (2008). *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. México: Casa Juan Pablos; Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM).
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- De Mora, L. (2022). La imagen de la desaparecida. Ensayos sobre la sensibilidad. Tesis de doctorado. Cuernavaca: UAEM.
- De Lauretis, T. (1989). La tecnología del género. En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (1-30). Londres: Macmillan Press.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foucault, M. (1999). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- _____. (2011). *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI.
- Gerber, V. (2019). Mujeres Polilla. En G. Jáuregui (ed.). *Tsunami* (41-55). Madrid: Sexto Piso.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. México: Siglo XXI.
- Guerrilla Girls (2003). *These Galleries Show no More Than 10% Women Artists or None at All* (s. p.). Recuperado el 28 de abril de 2023 de [<https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-these-galleries-show-no-more-than-10-women-artists-or-none-at-all-p78810>].

- Kant, I. (2021). *Lo bello y lo sublime*. Recuperado el 24 de octubre de 2021 de [Librodot.com].
- Martínez, A. y L. Enríquez (2019). Ante las violencias del olvido, figuras otras del discurso. En A. Villegas *et al.* (coords.). *Figuras del discurso III. Duelo, violencia y olvido* (25-42). Cuernavaca: UAEM; México: Bonilla Artigas Editores.
- Mayer, M. (2020). El tendero de Morelos. *De archivos y redes. Un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivo*. Recuperado el 26 de enero 2022 de [<https://www.pintomiraya.com/redes/categorias/visita-al-archivo-pinto-mi-rama-2/el-tendedero/el-tendedero-de-morelos.html>].
- ____ (s. f.). Mónica Mayer “El arte tiene que ser lo que nosotras necesitamos que sea”. *Mujeres mirando mujeres*, s. p. Recuperado el 18 de abril de 2023 de [<https://mujeresmirandomujeres.com/monica-mayer-montana-hurtado/>].
- Mendieta, A. (2020). Ana Mendieta, silueta en tránsito. *Mundo Performance. Plataforma de Investigación y Creación alrededor del arte de la performance y del arte contemporáneo*, 6 de julio. Recuperado el 18 de abril de 2023 de [<https://mundoperformance.net/2020/07/06/ana-mendieta-silueta-en-transito/>].
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Reiman e I. Sáenz (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (17-43). México: Universidad Iberoamericana / Universidad Nacional Autónoma de México / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Richard, N. (1993). *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers.
- Rivera, C. (2019). La primera persona del plural. En G. Jáuregui (ed.). *Tsunami* (159-173). Madrid: Sexto Piso.
- Segato, R. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes del segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Suma de Letras.
- Villegas, A., y E. Lindig (2015). Tres síntomas de la sensibilidad social contemporánea en México. *Las Torres de Lucca. Revista Internacional de Filosofía Política*, 4(7), 49-69.

