



Este apartado forma parte del libro:

***Arte, investigación e incidencia social
XV años de la Maestría en Arte de la
Universidad Autónoma de
Aguascalientes***

*Juan Pablo Correa
(Coordinador)*



editorial.uaa.mx



libros.uaa.mx



revistas.uaa.mx



libreriavirtual.uaa.mx

Número de edición: Primera edición electrónica

Editorial(es):

- Universidad Autónoma de Aguascalientes

País: México

Año: 2025

Páginas: 368 pp.

Formato: PDF

ISBN: 978-968-9752-07-3

DOI:

<https://doi.org/10.33064/UAA/978-968-9752-07-3>

Licencia CC:



Disponible en:

<https://libros.uaa.mx/uaa/catalog/book/372>



**APROXIMACIONES
DIVERGENTES AL ANÁLISIS
DEL ARTE Y LA GESTIÓN
CULTURAL**



Despatriarcalizar, descolonizar y descentralizar el archivo como estrategia para posibilitar y potenciar una curaduría otra y una gestión cultural otra

Mitzi Zuleica de Jesús Herrera González

*¿Quién decide qué vidas merecen ser registradas
y cuáles condenar al olvido?*

Cristina Rivera Garza, Nadie me verá llorar

¿Quién escribirá sobre nosotros?

¿Quién nos recordará?

Han Kang, Actos Humanos

Introducción

El presente ensayo postula la idea de que despatriarcalizar, descolonizar y descentralizar el archivo es una estrategia que posibilita y potencia los ejercicios curatorial y de gestión cultural en la medida en que subvierte los procesos academicistas y va más allá de las estructuras institucionalizadas, no sólo en la forma en la que se concibe y crea un archivo, sino también los modos en los

que se construye una curaduría y se gestionan exposiciones, conversatorios, talleres, feminarias, entre otros mecanismos de promoción y difusión cultural, dentro y fuera del aparato institucional del arte; lo anterior, en la medida en que da cabida e incluso centralidad a reflexionar, analizar y cuestionar las condiciones de género que atraviesan nuestros cuerpos, sienta bases en giros epistémicos y cómo se experimenta o habita el mundo, valida la experiencia encarnada y, en ocasiones, busca o dispone otros modos relacionales entre quienes participan.

Se divide en tres apartados, el primero se pregunta sobre el archivo y su estructura patriarcal y colonial; después, sobre la incursión de la curaduría, especialmente en México y cómo ésta no ha visibilizado del todo la importancia del trabajo del arte feminista; finalmente, el apartado a modo de conclusión sobre si intentar despatriarcalizar, descolonizar y descentralizar el archivo puede potenciar las prácticas curatoriales y las de gestión cultural.

¿Es el archivo patriarcal y colonial?

Recuerdo que la cocina de la casa de mi abuela como un lugar muy oscuro, no a modo de analogía, sino con la literalidad que se desprende de ser un espacio que sólo tenía una ventana, esa ventana daba al fogón donde torteaba que, aunque abierto, también estaba techado y la luz sólo pasaba por un pequeño resquicio entre su techo y el tejabán del patio. En su estufa con dos hornos, guardaba una cantidad enorme de bolsas llenas de plantas secas y semillas que sólo ella podía distinguir en apariencia, nombres, usos y beneficios; siempre sabía cómo curar un malestar y las vecinas y los vecinos acudían a ella cuando buscaban remedios. Nunca nadie cuestionó su conocimiento y sabiduría a pesar de que sólo estudió hasta el segundo año de primaria.

Cuando dejó de coser ropa en su máquina Singer, trasladó las semillas de la estufa a los cajones ya sin uso de ésta; mi madre la heredó tras su muerte y, posteriormente, me fue entregada a mí. La conservo como un vestigio valioso de mi linaje materno y genealogía. Cuando trasladé mi nueva herencia a mi casa descubrí sus cajones llenos de semillas, pequeñas bolsas amarradas de las que sólo distingo las que pertenecen a los chiles secos sin saber siquiera a cuál de todas las variantes pertenece. No tengo un claro discernimiento sobre

lo que me lleva a conservar todo como lo recibí: un archivo de semillas que guarda la memoria del conocimiento de mi abuela.

Desde ese descubrimiento, una reflexión que ronda mi cabeza gira en torno a, ¿cómo se construye un archivo?, ¿quién decide qué es valioso o no guardar para la memoria y la posteridad?, ¿puede concebirse como archivo esa máquina?, o ¿los parámetros que determinan cómo y de qué forma se consolida un archivo, la excluirán de la definición?, ¿cómo se teje la memoria de la oscuridad de la cocina con el amplio contenido de significados que guardan en su materialidad esas semillas?

Más allá de las experiencias que atraviesan los cuerpos y que crean memorias individuales y colectivas, muchas veces lo que hilvana esto con los contenidos de los archivos es invisible a nuevas lecturas.

Los archivos tradicionales guardan profundos significados que son claros sobre su resguardo, establecen una relación que legitima su existencia y, al mismo tiempo, la existencia del Estado que les oficializa en una relación paradójica legitimidad-amenaza (Rufer, 2016), pero más allá de su contenido esencial, que guarda entre otras cosas las prácticas del Estado y su consolidación histórica, la manera en que se registra esa memoria no puede ser la única. La relación paradójica de la que nos habla Mario Rufer (2016), puede definitivamente corroborarse en la existencia de los archivos de las diferentes dictaduras de los Estados latinoamericanos; tener acceso a la justicia para muchas y muchos de los sobrevivientes, familiares, hijas e hijos, depende de la desclasificación y el acceso, y mientras tanto, ¿no es aún más rica nuestra memoria cuando al no tener puertas abiertas a los archivos de la dictadura de Augusto Pinochet sí conocemos la valiosa labor de las arpilleras chilenas? Su bordado sobre costales nos posibilita no olvidar, una posibilidad cuyas raíces se extienden hasta lo profundo de las condiciones de género que demeritaron en su momento la potencialidad de la resistencia femenina y prácticas que le son atribuidas como las del bordado.

¿Tiene el archivo una carga patriarcal o guarda en su selección un ejercicio de silenciamiento? En su revisión de las reflexiones de Foucault, Deleuze, De Certeau y Szymborska, Mario Rufer (2016), acentúa la carga del silencio del archivo que va más allá del contenido exhibido en él, lo que no cabe discursivamente, pero se intuye existente y se reconoce como aquello que se hizo callar o fracasar en una “historia de triunfos del Estado”. Esa intuición va más

allá del género y se atraviesa también por condiciones de racialización. Al respecto, Rufer señala:

Probablemente en América Latina, el orden del género y la raza sean las marcas más reticentes al archivo: pertenecen al orden de la mirada (no a la superficie del texto); y, sin embargo, son algunas de las más poderosas formaciones de signo y distinción. Raza y género ordenan y jerarquizan con el poder que tiene lo que es negado como principio: se esconden en los códigos de prácticas y miradas que a su vez, afirman en el texto su existencia [...] Por lo general escapan a “la fuente” y el proceder que nos queda es desnaturalizarlos preguntando por quiénes y para quiénes habla el archivo, qué miradas legitima, qué cuerpos acalla, qué códigos de valor sobre los cuerpos invisibiliza, para qué secretos perdurables trabaja y sobre qué silencios descansa su reproducción meticulosa. (2016, p. 169)

En su análisis de la *performance*-instalación *Sal-si-puedes* (1983), de la artista uruguaya Nelbia Romero, Andrea Giunta (2019) hilvana no sólo la mirada crítica de un acontecimiento artístico complejo, con las complejidades que contiene la conjunción de una *performance* dentro de una instalación, sino la que se teje y jala hilos desde el archivo de la nación uruguaya.

Sal-si-puedes, explica Giunta (2019), es la expresión casi desprendida de la literalidad que clama “sal si puedes” y hace referencia al suceso histórico que confrontó a pueblos originarios del territorio sobre el que entonces se creaba la República Oriental de Uruguay a principios de la década de 1830. Este encuentro entre las fuerzas armadas de la naciente república y los habitantes indígenas concluyó en una masacre de estos últimos y en la esclavización, venta o “regalo” a extranjeros europeos; muchos charrúas sobrevivientes fueron exhibidos en circos franceses como “material” exótico, salvo el registro específico de uno de los caciques, quien en un reconocimiento de su igualdad con el rey francés solicitó una audiencia para pedir apoyo (naves y soldados), y así regresar a su territorio y clamar venganza y justicia.

Mi referencia al análisis realizado por Andrea Giunta sobre esta obra en particular abreva de su vínculo con el archivo, si bien la pieza es una instalación en la que ocurre una *performance* o una *performance* que acontece

en una instalación; dentro de esta última, la artista colocó citas textuales extraídas de documentos del momento, documentos oficiales que se encuentran en el archivo histórico de Uruguay. La pieza, además de adentrar a las y los espectadores a la experiencia de masacre al rodearles de cuerpos (maniqués) y llevar a sus propios cuerpos a atravesar el peso determinado por el espacio, tenía como objetivo cimbrarles con expresiones de profundo racismo contenidas en las citas, expresiones que clamaban el éxito y la construcción de una nación blanca, expresiones que celebraban la lograda extinción de los charrúas, citas de documentos que acentúan la plausibilidad de exterminio. Sin afán de justificar, el archivo uruguayo tenía por objetivo legitimar al naciente estado, aunque éste se fundara en tierras de sangre derramada.

El archivo “oficial” que legitima al Estado entonces silencia, sin suprimir la existencia y sus criterios para hacerlo serán profundamente patriarcales y coloniales dentro de su estructura institucional; pero, al resguardar objetos desde criterios que van más allá de la legitimación del Estado, cuando se reconoce como el *Arkhe* (Foucault o Derrida), donde no sólo comienza la ley como principio nomológico, sino también como un principio ya sea físico, histórico u ontológico (Antivilo, 2013), su despatriarcalización y descolonización son una posibilidad.

De igual forma, se abren las oportunidades de lo “archivable” y digno de memoria, así como de quienes resguardan y cuidan de su contenido. La libertad que abreva de esta apertura me concede la posibilidad de resguardar a modo de archivo las semillas de mi abuela, más allá de los cajones de la máquina en la privacidad de mi casa y, al mismo tiempo, carga de un contenido político el ejercicio hermenéutico e interpretativo que me lleva a elegir las, cargarlas del sentido que guarda la memoria de la sabiduría de mi abuela que se compagina con la de miles de mujeres como ella, que resistieron a la estructura que les negó el acceso al conocimiento, pero que al compartirlo en este ensayo se vuelve público.

El valioso trabajo realizado por las mujeres artistas en México y en América Latina, no sólo en la visibilización de la existencia misma del arte hecho por mujeres, sino también en la construcción de archivos como memorias materiales de su impronta social, es la prueba contundente de que el archivo puede ser despatriarcalizado y descolonizado (no necesariamente en conjunto), en una acción política que va más allá de realizar

“una historia del arte hecho por mujeres” sino del complejo entramado que existe entre esta producción artística, nuestra condición de género y el cuestionamiento profundo de esta condición. Se patenta la presencia, sí, pero se colocan sobre la mesa debates con los que se arrastra una deuda pero que permiten un cambio epistémico. Antivilo comparte,

el archivo institucional es una práctica social compleja donde lo personal se revierte nuevamente en lo político, y viceversa, actualizando la consigna feminista lo personal es político, también en el nivel enunciativo del archivo. El orden que se lleva a cabo en un archivo, es un trabajo que se da tanto en el plano del pensamiento como en el de la composición, que sería lo que finalmente vemos en Derrida y Foucault. (2013, p. 87)

Las artistas mujeres que emergen en México y América Latina en la década de los setenta con el florecimiento del movimiento feminista, se convertirán en arcontes de profusos archivos, documentos que no necesariamente serían reconocidos por los archivos oficiales o que se categorizarían en “movimientos sociales”, desde panfletos, volantes, registros fotográficos en marchas feministas, hasta el propio cuerpo, registro fehaciente de la creación artística que hila un tejido estrecho entre la vida personal, la maternidad o ausencia de ella, el trabajo no remunerado, el peso social y, a pesar de todo, la producción artística política.

Mónica Mayer (2009), analiza el estrecho vínculo existente entre el movimiento feminista en México, que comienza a configurarse y rápidamente a consolidarse en la década de los 70, y la producción de un arte que más allá de ser producido por mujeres tiene una profunda carga material conceptual y política que gira en torno a la condición de género, que piensa y cuestiona el lugar de las mujeres en el mundo, que reflexiona no desde una figura “general” lo ontológico o propio de “la mujer”, sino desde la particularidad de las condiciones que nos colocan en posiciones desiguales, que reconocen cómo es que nos atraviesan el género, la raza y clase social.

Las características de este arte, un arte que además de ser producido por mujeres es feminista, es que ha apoyado con la desarticulación de la cultura patriarcal (Mayer, 2009), en la medida en que visibiliza la producción artística de mujeres artistas (pasadas y actuales), toma como base conceptual y material las experiencias diversas de las mujeres y las representa, cuestiona y

busca desarticular las representaciones que recaen sobre los roles de género, plantea nuevas formas de pensar el vínculo que une al arte con la política, en la medida en que amplía y desplaza lo que hasta ahora se ha pensado exclusivamente en el ámbito de lo “político”, sino que además tiene como objeto directo la intervención de la realidad y su transformación más equitativa e igualitaria. Al respecto la artista señala:

El arte refleja lo que somos, pero también nos ayuda a alcanzar nuestros anhelos y a que las ideas se afiancen en las emociones y viceversa. El arte es a la sociedad lo que el sueño al cuerpo: un espacio irreprimible en el que conviven la experiencia (pasado) y el deseo (futuro), lo que resulta básico para que se generen cambios profundos en el presente. Yo creo que, por eso, de manera casi intuitiva, desde los inicios del movimiento feminista –cuyas batallas se libran tanto en la vida pública como en la privada– sus actividades tuvieron una fuerte carga artística y en muchas marchas, plantones y manifestaciones hubo teatro o performance. (Mayer, 2009, p. 192)

La recuperación y la visibilización del trabajo de mujeres artistas en nuestro país, así como la importancia epistémica, artística y política es una de las tantas y valiosas labores que ha desarrollado Mónica Mayer. La construcción de su archivo *Pinto mi raya* es una prueba material y fidedigna de que la despatriarcalización del archivo implica la recuperación de formas de memoria que no necesariamente son las tradicionales; asimismo, implica ese reconocimiento de lo que *no* se dice, prestar atención al silencio en el archivo del que nos habla Mario Rufer, pues es en esto que calla donde se guarda una profunda historia no contada que cimbra los cimientos que legitiman al Estado y a sus instituciones, en este caso las artísticas, que en sus procesos de crisis y transformación son sustituidas muchas veces por esas estructuras que tensionan su existencia, que pasan en ocasiones a ser, tras un movimiento dialéctico, las nuevas estructuras y parámetros. Algo como lo que ha pasado con la curaduría en el arte contemporáneo en México.

¿Qué tanto los fenómenos políticos que han buscado consolidar el estado mexicano, las transformaciones económicas entre las décadas de 1970 y 1990 de neoliberalización, implicaron modificaciones en las expresiones artísticas y sus agentes que llevaron a la consolidación de nuevas instituciones?

¿Es la curaduría en México el “hilo negro” destructor del *mainstream* o conductor al actual *mainstream*?

Desde que descubrí las semillas de mi abuela en la máquina de coser que heredé, deseo curar una exposición con ellas hilvanando con sus labores de cuidado que se extendían más allá de la familia, con la paradoja que encierra su sabiduría como “curandera” no auto reconocida y el trabajo no remunerado, su “archivo” junto al trabajo de otras mujeres artistas. “Con el tiempo y un ganchito” nutriré no sólo su contenido político, sino también el conceptual.

Si bien, la curaduría como ejercicio echa profundas raíces al verbo latino *curare* como cuidado, las condiciones alrededor de su surgimiento y presencia obedecen a movimientos que modificaron la escena del arte a nivel mundial. Cuauhtémoc Medina señala al respecto:

Pues, ante todo, con la palabra “curador” se produce un cambio de gravitación que reemplaza el modelo francés por el del mundo del arte global que, subrayo, es el mundo de la americanización. La palabra curador tiene una sólida prosapia latina: *curatus* significa, literalmente, “cuidador” o “encargado”, el que cuida (del latín *cura*) una cosa [...] el curador es lo que hoy llamaríamos un “albacea”: la “persona elegida o nombrada para cuidar de los bienes o negocios del menor, o del que no estaba en estado de administrarlos por sí”. (2017, p. 241)

Me gustaría hacer un señalamiento crítico sobre esta concepción de la curaduría tan paternalista, por no llamarla patriarcal (en tanto que se coloca como figura central y esencial del quehacer artístico), como si previo a su existencia artistas y sus diferentes expresiones estuvieran incompletas. Lo cierto es que la institucionalización de las diferentes figuras en el ámbito del arte surge y se consolida como si nada existiese antes de ellas, el genio, el crítico, las escuelas, las academias, etcétera. Pero la presencia de figuras desconocidas, como las mujeres artistas o las o los artistas racializados, hasta hace poco son prueba contundente de que el arte surge dentro y fuera de las estructuras. Habría que problematizar también nociones como artesanía o artes “menores” que hoy por hoy parecen partir de nociones colonialistas que colocan la gestación y nacimiento del Arte (con mayúscula) dentro del denominado “primer mundo”, mientras que asocia las artesanías con producciones en serie creadas por

pueblos originarios, vinculadas a sus tradiciones y cosmovisiones, que bajo la mirada epistémica euronorcentrada, se percibe como menos valiosa.

En México, tenemos la presencia de teóricos, críticos y curadores del arte que han documentado y problematizado el contexto en el que surge la figura del curador en nuestro país: Daniel Montero en *El cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90* (2012); Cuauhtémoc Medina en *Abuso Mutuo* (2017); y Oliver Debroise en *El arte de mostrar el arte mexicano* (2018); estos dos últimos textos se editaron tras la revisión de publicaciones previas en revistas como *Curare* o columnas personales en periódicos centrales en el país. Los teóricos parecen compartir de forma homologada las condiciones políticas y económicas sobre las que se reconfigura la escena del arte en México durante la última década del siglo xx y la primera del siglo xxi.

Abordando desde los procesos transformadores que llevan del muralismo, su vinculación con el Estado y su proyecto de consolidación de los ideales posrevolucionarios, a la ruptura representativa y generacional con expresiones no retinianas, hasta las crisis económicas y la creciente neoliberalización del país que llevan a las instituciones a convulsionar y no satisfacer los intereses de las generaciones emergentes en la década de los 90, el análisis, nada deletzable y clarificador de los mencionados teóricos parece enfocarse exclusivamente en la transformación histórica de las instituciones estatales de cultura, los movimientos que el Estado realizó para desamparar o cobijar expresiones artísticas que consolidaban sus discursos legitimadores o los fenómenos internacionales en materia de arte y especialmente economía, que gestaron una serie de movimientos fuera de las anquilosadas instituciones culturales.

No es que estas revisiones no sean un aporte profundo en la comprensión del arte en México, es que son incompletas, la ausencia de una perspectiva de género les ha llevado a omitir los quiebres estructurales sobre los que se funda el arte feminista en nuestro país desde la década de los 70, no porque no referencien todas las prácticas que le constituyen, sino por la ausencia de la mirada en su contenido altamente político; aunado a ello, la homogeneidad de sus opiniones no sólo habla de la afinidad de sus posturas en el arte, sino que además ha representado un discurso fundacional para la ahora ya legitimada y consolidada figura de los artistas que enlistan como rompedores esenciales de esa generación, transitaron de ser figuras subversivas y fuera de la institucionalidad a consumarse como figuras al timón del arte contemporáneo en México, sus instituciones y cómo se opera.

Es cierto que algunos de nosotros contribuimos en los noventa a instrumentar una especie de desmexicanización de las expectativas acerca del arte mexicano. Esta función intelectual fue, en gran medida, el acompañamiento de un cambio de tácticas de los artistas, especialmente de la generación que gravitó en torno a los llamados grupos del centro. Temístocles y La Panadería. Ese desplazamiento no consistió en la búsqueda de internacionalismo, sino del uso (y abuso deliberado) de las condiciones de demanda que provocó la globalización artística para dar salida a un nuevo tipo de práctica local: situada, ésta sí, en forma problemática y refractaria frente a la narrativa del arte nacional. (Medina, 2017, p. 238)

Si bien, el análisis de las estructuras no implica su necesaria deconstrucción, lo que considero posible es que sí puede implicar una reconfiguración, en la que, comprendiendo su funcionamiento, beneficie ciertos discursos emergentes y les legitime. Me parece esencial establecer que no estoy invalidando toda la estructura del arte en México, sus agentes y formas de operar, ni siquiera poseo la autoridad o resonancia para hacerlo, pero aunada a la crítica por la ausencia de perspectiva de género en los análisis mencionados, ausencia que además implica la invisibilización de mucha producción artística y, con ello, sus aportes políticos y epistémicos, podría cuestionar que su reconfiguración contribuyó a perpetuar la centralización del arte en México, alimentando mediante su reconocimiento, el debate centro-periferia a nivel internacional y por consecuencia en lo nacional.

Foucaultianos al fin, no nos resultará extraño ver en el nacimiento de la curaduría la instauración de una nueva estructura de saberes y poderes simbólicos, así como un replanteamiento de la constelación de las formas de control tanto como de las posibilidades críticas. (Medina, 2017, p. 238)

Aunado a la invisibilización de la producción artística, la centralización condiciona y aletarga prácticas en la llamada “periferia”; en Aguascalientes podemos ver un predominio unilateral y arbitrario de las instituciones artísticas frente a la emergencia valiosa de espacios alternativos con cuestionamientos fundacionales ante lo institucional.

Labores como las de Ana Victoria Jiménez o Mónica Mayer adquieren resonancias más allá del rescate histórico de la presencia de las mujeres en el arte dentro de sus archivos, sino que desde su propia acción artística, además de patentar la presencia femenina en el arte, abonan al análisis crítico del contenido político de sus expresiones artísticas, los cuestionamientos sobre los que sientan base, la presencialidad del cuerpo de las artistas, sus procesos organizativos tanto en lo individual como en lo colectivo, la reconfiguración epistémica desde la que habitan y experimentan su cotidianidad y el mundo.

A riesgo de parecer infundada la siguiente afirmación, en la medida en que hay poco espacio y poco tiempo para problematizarlo en este ensayo, quiero aventurarme a pensar de que las acciones artísticas que valieron el reconocimiento a las y los artistas recuperados por Montero, Medina y Debroise en la década de los 90 son equiparables a las que las artistas feministas realizaron con dos décadas de anticipación, con el florecimiento mismo del movimiento feminista en México y América Latina. Tal vez, tras la revisión y posible aprobación de este artículo pueda desarrollar y problematizar más esta hipótesis, con base en los comentarios que se pudieran emitir. Mientras tanto,

el cuestionamiento mismo de las bases, tanto institucionales como lingüísticas y formales del arte desde la perspectiva de género, tiene implicaciones importantes no sólo para la forma y el contenido de las artes plásticas, sino para la forma de trabajo, la organización de los lugares de producción y difusión del arte (escuelas, talleres, galerías y museos) y su manera de dialogar con la vida personal de las creadoras, tomando en cuenta su corporeidad –incluyendo la maternidad– y poniendo en tela de juicio asuntos relacionados, como el vínculo entre las jerarquías de género sexual y las jerarquías de arte y artesanía, o el manejo del erotismo y el deseo en el arte de maneras que toman en cuenta una diversidad de experiencias e identidades sexuales. (Cordero, 2001, p. 7)

Los posicionamientos de Debroise, Medina y Montero, colocan entre las prácticas del arte contemporáneo que llevaron a la modificación de las dinámicas institucionales, la creación de espacios alternativos, la producción en colectividad, así como la construcción intersubjetiva de conocimientos, fungiendo como artistas, críticos y curadores al mismo tiempo, reuniéndose en espacios privados (particulares) y generando sus propias exposiciones, con sus propios lenguajes artísticos nuevos discursos y análisis.

Estas mismas prácticas tienen presencia desde la década de los 70 en las acciones y prácticas de las artistas feministas, quienes en colectividad conjugan la demanda política y la creación artística, que se niegan a la invisibilización con la presencia misma del cuerpo y que cuestionan no sólo a las instituciones que negaron la presencia femenina, sino a una estructura patriarcal que les negó la participación política y el acceso igualitario al ejercicio de sus derechos ciudadanos.

Pensando en el trabajo artístico de colectivos de artistas feministas como Bioarte, Tlacuilas y retrateras o Polvo de Gallina Negra, Mayer (2009) comparte:

No es casual que los tres trabajaran géneros como el performance, ya que como uno de sus requisitos es la presencia de la artista, la reflexión de género era ineludible. En un performance una está ahí, con su sexo, raza y edad. El hecho de que la artista esté presente también impide la tendencia a borrar a las mujeres, la cual sigue operando, ya que –a diferencia de la observación de un cuadro– al ver un performance no hay manera de asumir que se trata del trabajo de un hombre. Además, el performance y el feminismo se empataron muy bien porque el primero estaba tratando de borrar la línea entre la vida y el arte y el segundo entre lo personal y lo político. (pp. 193-194)

¿Despatriarcalizar, descolonizar y descentralizar el archivo pueden posibilitar o potenciar una curaduría otra y una gestión cultural otra? A modo de conclusión

Estuve inspirada en el interesante proyecto colectivo *Despatriarcalizar el archivo* constituido por historiadoras del arte, investigadoras, curadoras y un curador, que en su primer ciclo de reflexiones, análisis y trabajo crearon una *Manifiesta* que conjuga también la descolonización y la descentralización como esenciales para un hacer otro.

Como parte integral de una sociedad con un andamiaje patriarcal que nos atraviesa a todas y a todos, la despatriarcalización no está acabada como el resultado que surge del cuestionamiento feminista o con perspectiva de género, el trabajo es constante y permanente, como señala el manifiesto del colectivo, se realiza en trabajo y revisión en conjunto.

Manifiesta para despatriarcalizar el archivo:

1. Despatriarcalizar el archivo es un proceso, un acto necesariamente colectivo, creativo y en libertad; un ir y venir para abrir paso a otras posibilidades de ser, desde otras sensibilidades, desde el cuerpo, desde el deseo, desde los afectos.
2. Escribir sin autorización y en desobediencia. Habitar la desautorización como un comienzo de otras escrituras de lo posible. No sólo no pido permiso, sino que desacato las normas.
3. No se puede despatriarcalizar sin descolonizar. El archivo es una de las estructuras principales de la colonialidad del saber. Es preciso descolonizar el inconsciente, es preciso despatriarcalizarnos.
4. El archivo habla y se activa a través de nuestro cuerpo. Con nuestra danza hacer danzar al archivo. El deseo.
5. Nombremos a quienes han sido despojadas de sus nombres. Busquemos la constelación de nombres debajo del nombre pronunciado, ahí donde se diluye el individuo, el autor, la jerarquía. (Descentrar, apagar la figura dominante). Nombremos también aquellas otras labores que parecen anónimas, las de los cuidados, las que ponen el cuerpo y su energía vital para procurar que las cosas pasen, para sostener el acto creativo y la vida misma.
6. No sólo hacer visible el daño, tratar de repararlo y dejarlo transitar con nuestras palabras. Exponer la incomodidad del acto.
7. La materialidad es la madre del archivo, es el cuerpo que nos habla, lo que encarna la voz del tiempo y guarda sus huellas, sus síntomas, lo que nos toca. Acercarnos a un archivo es acercarnos a una vida, que puede estar en el abandono, ser corrupta o muy controlada.
8. Encontremos en el archivo los elementos que desestabilizan/quiebran la estructura patriarcal-colonial del saber y con ello pongamos en crisis su propia condición de archivo.
9. Exploremos el ámbito del “aún no”. Lo que aún no ha sido dicho, lo que se encuentra en medio del secreto, en los pliegues, en los silencios, en los rastros, en lo que no está y lo que hace falta, en la intemperie.

10. Hay que escuchar las experiencias ocultas en el documento. Escuchar los afectos, la fragilidad, el dolor, el enojo, la injusticia y la memoria de la frustración y la alegría compartida.
11. Reparemos en los detalles que pueden parecer menores, sin importancia, descalificados como documento: el rumor, el chisme, lo íntimo, la nota al margen, el garabato y la tachadura. En los signos de arrepentimiento, de titubeo, de vulnerabilidad.
12. Pensemos en otras formas de la memoria, las no institucionalizadas como los archivos familiares, migrantes y domésticos; como lo que se guarda por mucho tiempo para acompañarnos, el archivo de las carteras, de los altares, de los separadores de libros, lo que guardamos en la cajita. El archivo como una casa, la casa como un archivo.
13. Repensar, replantear, copiar, cortar, fragmentar, pegar, reescribir, reapropiar, imaginar, cuidar, ficcionar, intuir, inventar, empatizar... En esos actos se encuentra también nuestra lucha.
14. Ficcional. Cuestionar el archivo como pauta de validación de verdad y pensarlo como invención, tejido, constelación abierta a recombinaciones.
15. Convivir con la ruina del archivo. Porque la ruina no es final sino principio, es oportunidad de reconstruir, de dar lugar a la creatividad, a otros relatos, a otras vidas.
16. No creamos solas. En nuestras palabras están presentes muchas otras que han vivido el mismo deseo y el mismo vértigo. Nuestras ideas son de otras. A través de una escribimos, archivamos, bordamos, producimos todas. Nuestras palabras son acompañamiento (Seminario-Taller Despatriarcalizar el archivo, 2020).

Considero que la despatriarcalización posibilita una reconfiguración epistémica de las formas en las que se produce el conocimiento y los modos en los que se nos presenta, dando una revalorización a las experiencias encarnadas que atraviesan nuestros cuerpos. Esta despatriarcalización implica también volver al cuerpo, como parte importante del archivo. Esto potencializa la curaduría en la medida en que no sólo los objetos que consideramos valiosos, sino el por qué les valoramos, amplía sus horizontes y lo que puede ser o no reconocido como arte.

Esto, a la vez, es una descolonización que arremete contra los andamiajes de la colonialidad del saber y la colonialidad del género que se siguen arrasando en la categorización, jerarquización y legitimación del conocimiento; así como la valoración que recae sobre los cuerpos “engenerados” (Lugones, 2017), a partir del sexo biológico y el deber ser que se impone a cada género, los espacios a los que se les limita. Así, el arte que producen las mujeres a partir de su experiencia encarnada de la maternidad o de lo que se espera que ellas sean a partir del género que les fue impuesto, reconocer la importancia del cuerpo, comprender cómo extiende su presencialidad en las producciones artísticas a partir de las violencias que les atravesaron y que, por ello, les son comprensibles. En el soporte protagónico que puede adquirir el cuerpo puede germinar también el cuestionamiento de la colonialidad del ser, al reconocer en el cuerpo su potencialidad y acción, más allá de las jerarquías impuestas a la invención de la raza.

Al descentralizar el archivo, se apela al valor de todos vestigios, en conjunto con el reconocimiento de todas las experiencias, el arte puede valorarse desde su contextualidad y tejer diálogos universalizables, que partan de la particularidad y se extiendan a la comprensión de quien la experimenta.

Curar una exposición y realizar la gestión de cualquier evento artístico (conversatorio, conferencia, feminaria, taller, etcétera), se potencia cuando se desembarazan de las pesadas estructuras patriarcales, coloniales y que dan sólo visibilidad a lo que se da en la metrópoli; construir más allá de la ceñida caja de la periferia.

Quiero concluir con la reserva de que esta propuesta de artículo está abierta a la revisión y problematización más profunda con base en las resonancias que genere, esto posibilitará ampliar sus características y mejorar abordajes.

Referencias y bibliografía consultada

- Antivilo, J. (2013). *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual*. [Tesis Doctoral]. Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/114336>
- Cordero, K. y Sáenz, I. (Comps.). (2001). *Crítica feminista en la teoría e Historia del arte*. UI, UNAM, FONCA-CONACULTA, CURARE. <https://sentipensaresfem>.

- wordpress.com/wp-content/uploads/2016/09/cordero_saenzcomps_critica_feminista_en_la_teoria_e_historia_del_arte2001.pdf
- Debroise, O. (2018). *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*. SC, FONCA.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, (9), 73-101.
- Mayer, M. (2009). Un breve testimonio sobre los ires y venires del arte feminista en México durante la última década del siglo xx y la primera del xxi. *Debate Feminista* 40, 191-218. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2009.40.1445>
- Medina, C. (2017). *Abuso Mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*. RM.
- Montero, D. (2012). *El cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90*. [Tesis Doctoral]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rufer, M. (2016). El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial. En F. Gobach y M. Rufer (Coords.). *(In)Disciplinar la investigación: Archivo, trabajo de campo y escritura* (pp. 160-186). UAM-Siglo XXI. https://www.academia.edu/31072685/El_archivo_De_la_met%C3%A1fora_extractiva_a_la_ruptura_poscolonial
- Seminario-Taller Despatriarcalizar el archivo. (2020). Recuperado en <https://despatriarcalizarelarchiv0.hotglue.me/?manifiesta>