

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

DIPLOMADO COMO OPCIÓN DE TITULACIÓN

**Las mujeres en la perspectiva de las ciencias sociales y humanidades.
Política feminista y el enfoque de género**

**Desexualizar el cuerpo de las mujeres a través del performance
como práctica artística: Una mirada desde los performance de Ana
Mendieta y Lorena Méndez**

TRABAJO FINAL QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

PRESENTA

Martha Patricia Olvera Salazar

Comité del Diplomado

**Dra. Judith Lorena Méndez Barrios, Dra. Violeta Cárdenas Hernández,
Dra. María Norma Mogrovejo Aquisé**

Ciudad de México, abril de 2024

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Índice

Introducción	2
Metodología.....	5
Capítulo 1 Las mujeres en el arte.....	9
La sexualización del cuerpo femenino en el arte.....	12
Arte feminista.....	16
Capítulo 2 El performance.....	23
El performance feminista	25
Performance como práctica artística liberadora	28
Capítulo 3 Ejemplos.....	30
Lorena Méndez una rota para muchos descosidos	30
Siluetas de Ana Mendieta	35
Reflexiones finales	40
Anexos	42
Referencias bibliográficas	48

Desexualizar el cuerpo de las mujeres a través del performance como práctica artística: Una mirada desde los performance de Ana Mendieta y Lorena Méndez

“La violencia simbólica y la violencia física han constituido los grandes baluartes sobre los que se ha construido el régimen de dominación patriarcal”

(Ferrer, 2018)

El performance, para estas artistas, ha sido el pasaporte que les permite trasladarse a lo desconocido, emprender travesías hacia sí mismas y hacia su entorno, descubrir y descubrirse.

(Alcázar, 2008)

Palabras clave

feminismo, performance, sexualización, desexualización

Introducción

El presente ensayo nace de un interés personal, puesto que, como mujer, universitaria y estudiante de Arte y Patrimonio Cultural, a lo largo de mi educación académica he observado cómo la historia en general y la historia del arte en particular a invisibilizado el trabajo de las mujeres. Es sorprendente, pues, estando en 2024, y teniendo en cuenta las luchas que han ganado las mujeres a través de los años, como el derecho al voto, al aborto, a la educación, entre otros derechos, siguen invisibilizadas en la academia y en las universidades, donde nuestro plan de estudios está basado en autores hombres y en su mayoría europeos.

Cuando nos acercamos a cursos y diplomados especializados en feminismo, nos damos cuenta que de todos los temas que vimos durante nuestra formación académica, también hay mujeres expertas en el tema y a quienes podríamos haber consultado, y de muchas ni siquiera habíamos escuchado su nombre. Y si hay

mujeres artistas e historiadoras del arte, y es un gran placer conocerlas, leerlas y crear conocimiento de la mano de ellas, y este trabajo hubiera sido imposible si no las hubiéramos leído, como a Griselda Pollock, Lorena Méndez, Eli Bartra, Linda Nochlin, etc.

Por ello, en este trabajo retomaremos la voz de todas esas mujeres que han contribuido a la construcción del conocimiento en la historia del arte, e iremos tejiendo con ellas el registro de dos mujeres performanceras, que con su trabajo artístico van moldeando un nuevo mundo, un lugar habitable para las mujeres, en donde su cuerpo no sea objeto de deseo sino un territorio en el que habitan seguras, con agencia y libertad. Para lograrlo, son dos las preguntas que nos guiarán por este recorrido, la primera es ¿cómo la práctica artística del performance está contribuyendo a la desexualización de las mujeres, como objeto de deseo? la segunda es, ¿qué elementos discursivos posee esta práctica artística que puedan subvertir el papel sexualizante de las mujeres en el arte?

Entendiendo la importancia de la mirada desde donde se parte para realizar este trabajo, haremos un breve recorrido sobre la metodología desde la cual se abordará, la primera es una metodología feminista, la segunda es una metodología que parte del conocimiento situado. Explicaremos la importancia de posicionarnos desde estas perspectivas y cómo cambia la mirada a diferencia del abordaje con una metodología tradicional.

Como segundo punto, se hablará de las mujeres y el arte, de cómo fueron excluidas e invisibilizadas por su condición de género. Pasando, por señalar que históricamente han estado en una situación de desigualdad frente a los artistas masculinos. Y cómo esa realidad se ve reflejada asimismo en las manifestaciones y representaciones artísticas de los cuerpos sexuados de las mujeres, ya que han sido objeto de deseo y contemplación sexual, más que artística.

A pesar de ello, en la historia del arte también las mujeres han ganado luchas, se han abierto camino para posicionarse como artistas y no como musas, concepción impuesta desde la mirada masculina, como si las mujeres fueran sólo fuente de inspiración, pero incapaces de crear. Las mujeres artistas han demostrado que esas ideas sólo eran para mantenerlas subordinadas.

Posteriormente, se retomará un poco de la historia del performance, el contexto en que tuvo un mayor auge en América Latina, y del cómo las mujeres artistas se apropiaron de esta práctica artística para demandar las violencias cotidianas que viven día a día por el simple hecho de ser mujer. Y la relación estrecha que tiene el performance con el movimiento feminista.

Finalmente, se hablará de dos Performance, de mujeres latinoamericanas que se abrieron las puertas para posicionarse como artistas y que produjeron performance relacionados al cuerpo. Ana Mendieta, artista cubana con su performance Siluetas, que nos habla de otras formas de expresar nuestra corporalidad, de dejar una huella en la historia del arte, narrar las ausencias y los encuentros. Y, por otra parte, tenemos a Lorena Méndez, artista mexicana, quien propone otra lectura de nuestro cuerpo desde lo afectivo, la pedagogía radical y el ritual.

En este sentido, quiero hacer este análisis, porque si bien ya hay muchas mujeres que han hecho performance en el que la temática es el cuerpo como algo más allá de la sexualización que nos han impuesto, hay pocos registros académicos de ellas. Ya que cuando se habla de algunos performances he encontrado que se hace a través de una nota periodística, como algo breve y no desde un análisis profundo y crítico donde se inserten a esta práctica artística como creadoras de una nueva realidad y que por lo tanto contribuyen a la historia del arte.

Hay registros de ensayos y artículos de artistas conocidas mexicanas, como Rocío Boliver (la congelada de uva), pero son contados. La importancia de escribir sobre artistas performanceras desde una mirada feminista, estaría en no volver a repetir la invisibilización de mujeres de América Latina en la historia del arte, como Cordero e Sáenz (2001) piensan al respecto “no sólo se introducen nuevas protagonistas, sino se presentan nuevas lecturas de la obra que revelan cómo sus condiciones de producción, tanto personales como sociales, informan las maneras en que las podemos analizar y significar” (p. 7).

Metodología

Para lograr responder las preguntas de este trabajo, como lo he dicho anteriormente, se llevará a cabo una metodología feminista y cualitativa, ya que ambas nos dan una visión más a profundidad sobre el tema a tratar, pero sobre todo desde la elección de estas metodologías pretendo mostrar mi rebeldía ante las metodologías tradicionales. Las cuales siguen siendo la principal herramienta para abordar el conocimiento en muchas de las universidades de mi país, al menos en esta generación.

Estas metodologías tradicionales están impregnadas de una invisibilización de las mujeres artistas, a la vez que conservan la idea de que una investigadora o investigador debe ser neutral y objetivo ante lo que investiga, no involucrarse con su objeto de estudio. Así que, en esta investigación feminista, para romper con una metodología tradicional, se pondrá énfasis en las investigadoras y artistas mujeres, que han sido sujetos históricos invisibilizadas. Esto no significa que sean pasivas y que no estén en resistencia ante lo ocurrido. Todo lo contrario, en este trabajo

retomaremos la teoría y el arte de diferentes mujeres intelectuales que han contribuido a que la investigación feminista sea posible.

Así mismo, se reflexiona sobre si existe una metodología feminista, como se cuestionaba Sandra Harding, como bien lo dijo ella, más que existir un método y una metodología nueva propiamente feminista, lo que hay es una nueva manera de mirar, hacerlo desde la perspectiva y vivencia de las mujeres, no sólo es suficiente agregar a las mujeres a las investigaciones sociales, es decir, rescatar el trabajo que han hecho, sino hay que cuestionar qué se escribía de esas mujeres, desde qué posición se hacía y cómo era comprendida e interpretada lo que se producía al respecto. Lo importante en esta línea feminista, es tener en cuenta que las acciones y comportamientos están atravesados por las relaciones de género¹ y que las mujeres no han sido sólo víctimas sino que han mostrado resistencia, y como dice ella:

las epistemologías tradicionales excluyen sistemáticamente [...] la posibilidad de que las mujeres sean sujetos o agentes de conocimiento, sostienen que la voz de la ciencia es masculina y que la historia se ha escrito desde el punto de vista de los hombres [...] por eso han propuesto teorías epistemológicas alternativas que legitiman a las mujeres como sujetos de conocimiento (Harding, 1988, p. 14).

Las mujeres tienen un papel indispensable en la formación y transformación de las sociedades y las instituciones, como su lucha constante contra la penalización del aborto por la libertad de decidir sobre su cuerpo y tener una maternidad digna y deseada, por lo tanto, sus experiencias son significativamente parte de la realidad.

La propuesta feminista parte de que tanto quien investiga como quien es investigada son sujetos de conocimientos, saberes, historia y experiencias, ambas

¹ El género entendido como “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott, 1996, p. 23)

aportan y nutren la investigación, por ello es importante llevar a cabo nuevos trabajos que retomen ambas voces, tanto de mujeres investigadoras como de mujeres que son sujeto de investigación, como parte de los fenómenos y problemáticas sociales en las que están inmersas como seres pertenecientes a una sociedad, sobre todo, patriarcal.

Realizando estas investigaciones buscamos luchar contra el silencio en el que nos tenían los investigadores tradicionales, al solo crear conocimiento a partir de la desigualdad que había en la academia, donde nuestras voces eran ignoradas. Por eso ahora buscamos justicia epistémica, creando conocimiento a partir de nuestras realidades como mujeres, no vistas desde la mirada androcéntrica y eurocéntrica. Estas nuevas investigaciones dan cuenta del deseo de libertad, lucha y rebeldía que tenemos las mujeres. Esta propuesta, como bien lo dice Lonzi es posible gracias al feminismo, el cual ha permitido que poco a poco recuperemos lo que nos han arrebatado, la dignidad, la libertad y la autodeterminación, en palabras de ella, citada por Gemma del Olmo, nos dice, que el feminismo:

permitió liberarse y querer otra forma de relación, una manera de estar en el mundo más libre y auténtica, para hombres y para mujeres, porque, para ella, el feminismo posibilita la liberación [...] no solo es rabia, denuncia, sino también autoconsciencia y liberación, es todo el arco, todas las fases de un proceso: el resultado es siempre el descubrimiento de sí (Lonzi, 2016, p. 161).

Con esto, se busca encontrar en la investigación feminista otras formas de relacionarnos entre nosotras mismas y con las otras personas, una forma donde la instrumentalización y el extractivismo no sean la guía ni el objetivo de nuestras investigaciones.

Para ello, también se partirá de la metodología del conocimiento situado de Dona Haraway, dejando claro mi posicionamiento de mujer feminista, universitaria, crecida en la periferia de la Ciudad de México, en una sociedad en la que nuestro

cuerpo se ha visto como objeto de deseo para los hombres. Donde desde una edad pequeña al salir a la calle somos víctimas de acoso, al recibir comentarios sobre nuestro cuerpo e incluso al ser agredidas con tocamientos en el transporte público y en las calles. De esta forma, hablar con mi voz y la de otras mujeres, como Lorena Méndez y Ana Mendieta, tiene un gran impacto porque hablamos desde la propia experiencia como mujeres en esta sociedad, buscando conectar con otras mujeres de diferentes partes del mundo.

Presentándonos, así como mujeres partícipes de la realidad que queremos transformar, pues esta nos atraviesa por el género de una manera específica, rompiendo con la idea del investigador anónimo, que todo lo ve desde una posición de autoridad y niega que nuestra identidad influye en nuestro proceso de investigación y en los resultados.

En cambio, las investigaciones que parten del conocimiento situado tendrán posiciones diferentes, las cuales dependen de quien las realice. Es decir, la propuesta de Haraway, quien es citada por Montenegro, (2003) no pretende caer en el relativismo, pero tampoco seguir con el universalismo que se pretendía en la investigación tradicional, Haraway (1995) menciona que:

La alternativa al relativismo son los conocimientos parciales, localizables y críticos, que admiten la posibilidad de conexiones llamadas solidaridad en la política y conversaciones compartidas en la epistemología. El relativismo es una manera de no estar en ningún sitio mientras se pretende igualmente estar en todas partes. La "igualdad" del posicionamiento es una negación de responsabilidad y de búsqueda crítica. El relativismo es el perfecto espejo gemelo de la totalización en las ideologías de la objetividad. Ambos niegan las apuestas en la localización, en el encarnamiento y en la perspectiva parcial, ambos impiden ver bien. La moraleja es sencilla: solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva (p. 329).

Estos conocimientos parciales y situados, no bastan con solo posicionarnos, sino que dentro de nuestra parcialidad buscar objetividad, a través de un diálogo epistémico con otras investigaciones para lograr lo que ella llama "circuito universal

de conexiones” esto porque reconoce la importancia de las comunidades científicas ya que es través de ellas que el conocimiento se comparte, se posiciona como teoría, y son nuevas teorías las que necesitamos construir y validarlas colectivamente, como bien lo interpreta Araiza, cuando menciona que Haraway:

aboga por la parcialidad, por la mirada situada, por el tartamudeo. No se trata de mirar desde ningún lugar en concreto para describir un conocimiento universal, sino de ocupar una posición para mirar desde ahí y obtener un conocimiento parcial, un conocimiento encarnado, un conocimiento que busca siempre conectar con otras/os (Araiza, 2017, p. 66).

De esta forma nuestras investigaciones muestran sólo una versión de la realidad, somos conscientes de ello, nos hacemos responsables por lo que escribimos y desde dónde lo hacemos. La lectura e interpretación de esa realidad no puede ser entendida fuera de los márgenes desde donde la producimos, y eso tiene que quedar claro para que no haya confusiones.

Las mujeres en el arte

Al igual que en otras disciplinas, en el arte no tuvieron excepción las mujeres y fueron invisibilizadas, además, recordemos, que la educación formal solo era para los hombres. Las mujeres quienes podían acceder a la educación de “señoritas” eran las de la alta burguesía, quienes, si bien recibían educación en las artes, no se les educaba para que fueran grandes artistas y creadoras, sino que estos talentos eran una especie de ornamento para hacerlas atractivas ante la sociedad y que se casaran.

Por este motivo, las mujeres eran consideradas musas, mientras que los hombres eran creadores y artistas, casi canonizados por el mito del gran genio, que los elegía desde pequeños. Así que su punto de vista, lo que pintaban y creaban aquellos hombres blancos, heterosexuales y occidentales, era lo que llamaban arte,

lo mismo con los historiadores y críticos de arte, quienes han decidido que es arte a través del tiempo y ese poder se concentra sólo en un grupo reducido de personas.

Linda Nochlin, por eso se ha hecho la pregunta del ¿por qué no han existido grandes artistas mujeres? desde el sistema patriarcal podrían decir que es porque no las hay, no han sobresalido más que los hombres y por eso no se conocen. Tan solo hay que acordarnos de los argumentos que sostenían antes, con la dicotomía mujer-hombre, en donde a las mujeres se les relacionaba con las emociones, la pasividad, la reproducción de la vida y eran recluidas al ámbito privado, mientras que, al hombre con lo racional, la creación, la fuerza y el ámbito público.

Pero si respondemos la pregunta desde una mirada feminista, sabemos que no es así, Nochlin (2001), nos dice que hay varias respuestas ante esta pregunta, desde el hecho de buscar y sacar a la luz nombres de artistas mujeres que han sido notables y otras que no fueron reconocidas. Como también mencionar que el arte femenino es distinto al de los hombres, cada uno tiene su propia grandeza porque están relacionados con la experiencia de vida. Pero decir esto, nos llevaría a preguntarnos entonces por qué luchan las feministas, si hay una igualdad en el arte entre mujeres y hombres.

Las respuestas anteriores no nos llevan al verdadero conflicto del por qué no han existido grandes artistas mujeres, si bien, sí han existido con gran talento, pero no han sido reconocidas, hay otras de las que ni siquiera sabemos su existencia. La verdadera respuesta está en las opresiones que ciertos grupos han sufrido a lo largo de la historia, como las mujeres, las personas indígenas y negras, por poner ejemplos.

Es decir, las mujeres no tuvieron derecho a la misma educación que los hombres por muchos años, casi no accedían a la educación en las artes y cuando lo hacían, eran clases particulares o en un salón aparte, como en el siglo XIX, que el

máximo arte era pintar desnudos y a las mujeres no se les permitía pintar modelos desnudos, solo modelos con ropa, quedándose en desventaja ante los llamados “grandes artistas” por lo que Nochlin afirma:

La pregunta “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” nos ha llevado, hasta el momento, a la conclusión de que el arte no es una actividad autónoma y libre de un individuo superdotado “influido” por artistas que le anteceden y, más vaga y superficialmente, por “fuerzas sociales”. En cambio, nos ha conducido a que la situación total de la creación artística, tanto en términos de desarrollo del creador artístico como en la naturaleza y calidad de la obra de arte en sí, ocurren en una situación social, son elementos integrantes de esta estructura social y están mediados y determinados por instituciones sociales específicas y definidas, sean éstas academias de arte, sistemas de patrocinio, mitología de un creador divino, el artista como el hombre o proscrito social (p. 28).

Está claro que no podemos ver al arte separado de la sociedad en que se produce, ya que están en constante comunicación, una influye a la otra, además que la o el artista son seres sociales que transmiten una visión acerca del mundo. Por ende, la misma sociedad y cultura se ha encargado de perpetuar la idea del genio natural, a través de los mitos, los cuales nos dicen que los grandes artistas son niños prodigios con un talento nato, que fueron descubiertos por algún mecenas o artista, quienes lo patrocinaron, si bien, es incuestionable que tengan talento tales artistas, podemos preguntarnos si le dieron el mismo apoyo a niñas, o tan siquiera si las voltearon a ver, dándoles oportunidad de que demostraran sus talentos.

Así que, para las mujeres ha sido más difícil emprender en el camino del arte, una vez que accedieron a la educación, tenían que tomársela “en serio” elegir su carrera o el matrimonio, era inimaginable que pudieran tener las dos cosas, una vez eligiendo tenían que dar todo por ello, si preferían el matrimonio tenían que abandonar su carrera para no distraerse de las labores domésticas que les correspondían. Si elegían la carrera, no les era posible vivir en pareja, además de que eran señaladas por la sociedad por dicha elección, pues era parte de un comportamiento no femenino, porque de las mujeres se esperaba que estuvieran en

el hogar. Ha pasado un siglo de ello y aún se perpetúan estas ideas en la sociedad, ahora se nos exige que terminemos una carrera, pero también hagamos una familia y que no la “descuidemos”:

Este panorama ayuda a proteger a los hombres de la indeseable competencia en sus actividades profesionales “serias” y les asegura una ayuda “completa” en el frente hogareño, para que, al mismo tiempo, puedan tener sexo y familia, además de la satisfacción de sus propios talentos especializados [...] a pesar de la mayor “tolerancia” por parte de los hombres, la elección para las mujeres siempre parece estar entre el matrimonio y una carrera. En otras palabras, la soledad es el precio que hay que pagar por el éxito o el sexo y la compañía por la renuncia a la profesión (Nochlin, 2001, p. 34-35).

En cambio, a los hombres no se les exige como tal que dejen su carrera para tener una familia, y si renuncian a tenerla, no se les acusa por ejercer una sexualidad libre con diversas mujeres, tampoco se les señala como si hubieran sacrificado su masculinidad por su carrera, al respecto, Nochlin (2001) afirma: “que una mujer opte por una carrera, y particularmente por una carrera artística, ha requerido de un cierto rompimiento con los convencionalismos, tanto en el pasado como en el presente” (p. 38).

La sexualización del cuerpo femenino en el arte

El desnudo ha estado presente en toda la historia del arte, recordemos que en el siglo XIX era privilegiado y a la vez sobrevalorado el pintar desnudos, tanto, que sólo los hombres lo podían hacer.

Vemos que el desnudo femenino ha estado presente en algunas de las pinturas más famosas, tal es el caso del nacimiento de Venus de Botticelli, en donde el simbolismo es claro, ponen a una mujer joven, desnuda, con una cabellera larga, como símbolo de la belleza femenina y el atractivo sexual. Esta cabellera lo único que le cubre es el pubis, con su mano derecha ella se cubre un seno, vemos su cuerpo como un prototipo de belleza, en su contexto, se dice que es una obra

importante, porque es de las primeras donde el desnudo femenino se pinta sin que el tema sea religioso, pero no por ello, deja de mostrar una sexualización, ya que se le pinta como una modelo perfecta, una musa.

Igualmente, el desnudo femenino ha sido representado tanto en temas religiosos, como mitológicos, lo que vemos en esas representaciones son cuerpos perfectos, blancos en su mayoría, juveniles, nunca viejos, senos firmes, abdomen plano, pubis cubierto como símbolo de recato, pero a la vez de sensualidad, caderas anchas, glúteos firmes carentes de vello y estrías, etc. Símbolos que nos indican que infantilizan esos cuerpos de las mujeres, para hacerlos ver eternamente jóvenes, incluso con los cuestionamientos actuales acerca del género y la violencia contra las niñas y mujeres, podríamos llegar a decir que de cierta forma se muestra pedófila, porque están sexualizando un cuerpo adolescente.

Las representaciones artísticas son de alguna forma reflejo y construcción de la realidad, ya que a través de las imágenes vamos creando un imaginario, en este caso, sobre el cuerpo femenino, siendo las características mencionadas impuestas para las niñas y mujeres de nuestra sociedad, creando a la vez el fetiche sexual que vemos hasta el día de hoy. Para que las mujeres sean miradas y deseadas deben de ser bellas y jóvenes, eso les da valor desde la mirada heterosexual y patriarcal.

Otro simbolismo es que cuando representan a las mujeres con vestimenta o sábanas, éstas son traslúcidas y pegadas al cuerpo para que dejen ver la figura femenina, a forma de que se vean llamativas las mujeres, esto puede ser que tanto los pintores como el público principal al que iban las obras eran hombres, por lo tanto, representaban desde esa mirada masculina el cuerpo de las mujeres, muchas veces como objeto sexual y de deseo, Bartra (2017), afirma lo siguiente:

En los desnudos que hacían, y a veces hacen todavía, los hombres tanto en pintura como en escultura o fotografía, utilizaban con frecuencia ropa u otros elementos, para velar el desnudo y hacerlo más deseable (conocido de

sobras es que la insinuación puede ser más deseable, más erótica, que el desnudo integral). Y las mujeres lo utilizan sobre todo de manera pudorosa, se cubren levemente con pena, creo (p. 70).

Tal como Eli Bartra (2027) nos dice, suele haber una diferencia entre los desnudos femeninos que realizan las mujeres y los que realizan los hombres, “lo estático tiende a ser una característica en los desnudos hechos por hombres” (p. 61). Esto da muestra de un pintor masculino que quiere controlar a la mujer que pinta a manera que satisfaga a su público voyerista, mostrándola de una forma pasiva, complaciente, mirando al espectador, como si los cuerpos de las mujeres existieran sólo para ser observados, por ello es importante entender como lo dice Erika Bornay, citada por Bartra (2017), que:

En las artes plásticas, el hombre-artista ha representado a la mujer sobre todo como objeto producto de su fantasía y de su libido. En realidad, la ha configurado como la otredad; como ser exótico a veces extraño (Baudelaire la ve como ser "curioso"), siempre sexualmente deseable y alejada de los márgenes de lo real, de lo cotidiano. Las Venus, las divinidades paganas, las cortesanas salidas del pincel del pintor, son producto de sus ensoñaciones y pulsiones sexuales (p. 66).

En contraste, las pintoras, en su mayoría, suelen mostrar a las mujeres en movimiento, haciendo alguna actividad, tratando de justificar su desnudo. Las vemos a punto de vestirse, bañándose, arreglándose, etc., y los cuerpos son más reales, senos caídos, posiciones que no se muestran incómodas como en las representaciones por los hombres, como las obras de Suzanne Valadon, por ejemplo:

En términos generales, parecería que del siglo XVI y hasta la primera mitad del XX las mujeres representan desnudos femeninos con mayor pudor que los hombres, pero, además, ese pudor o esa modestia parece más legítima, o mejor, menos ficticia que la de los hombres (Bartra, 2017, p. 63).

Otro elemento que vemos en las representaciones pictóricas de los cuerpos de las mujeres, son los espejos, asociados a la femineidad y a la vanidad femenina,

porque como mujeres, se supone, necesitamos de un espejo para poder maquillarnos, peinarnos, porque tenemos esa imposición de embellecernos para los hombres, ser agradables ante la vista masculina. A la vez estos espejos pueden ser un reflejo de los estándares que se tiene sobre la belleza femenina, sin incluir lo que nosotras como mujeres pensamos sobre esa belleza, cabe recalcar, que los espejos, no suelen ser comunes en las representaciones de desnudos masculinos.

De igual manera, en algunas pinturas de desnudo femenino hay presencia de hombres, pero con vestimenta, se puede interpretar que la mujer es vista, por el hombre de la misma pintura, que representa al espectador. Esas representaciones nos dan cuenta de las relaciones de poder entre los géneros, pues la mujer está vulnerable por su desnudez, mientras que el hombre quien está vestido esta es una posición dominante por el simple hecho de estarlo.

Un elemento que considero bastante perverso, es que en la historia del arte han mostrado a las mujeres desnudas con las manos alzadas o con los ojos cerrados y dormidas. Porque a mi consideración, no sólo las están sexualizando como objeto deseante para los espectadores hombres, sino que también están vulneradas simbólicamente porque se les mira desnudas sin su consentimiento. Puede ser que las presenten así porque desde la masculinidad heterosexual ese es un fetiche sexual, verlas así, ya sea que estén durmiendo o siendo observadas a través de las ventanas. De esta forma están inofensivas y pasivas ante el acoso de los hombres, esta violencia simbólica en el arte es una representación de la realidad que hemos estado viviendo como mujeres en un país como México.

En contraparte a esos elementos, Eli Bartra (2017), pone el ejemplo de *Las Bañistas* de Thea Proctor, la artista “pone a una mujer desnuda de frente con los brazos alzados, pero todo el cuerpo está cómodo, juguetón, y otra mujer vestida la va a secar con una toalla” (p. 69), este simbolismo del cuerpo cómodo (y no rígido

como en el de los hombres para que las partes corporales se vean firmes) está presente en mayor medida en artistas mujeres que en hombres, lo que no quiere decir, que la totalidad de las mujeres artistas lo hacen así, pues hay quienes tienen el patrón patriarcal, ya sea por un periodo artístico o porque piensen que así debe de ser representado el desnudo femenino.

Como ya vimos, hay bastantes elementos en las representaciones de desnudos femeninos en la historia del arte que sexualizan los cuerpos para que se vuelvan objeto de deseo, incluso también el cuerpo femenino es objeto de burla cuando lo ridiculizan exagerando sus curvas de una manera sobrenatural y exótica a manera de caricatura. Y cuando vemos que los cuerpos no son representados como objeto de deseo, es porque están representando temas religiosos, por lo que pareciera que las mujeres tenemos dos caminos, ya sea desde la moralidad religiosa pero también desde la sociedad laica. En el arte o somos el prototipo de la santa obediente o el de la prostituta pecadora, la buena o la mala, la joven o la anciana.

De cualquier modo, somos juzgadas, incluso sólo por las representaciones que hombres heterosexuales hacen de nosotras, aunque nos muestren sin identidad propia, como si sólo fuéramos objetos decorativos, y lo que nos da valor, según esta mirada, es nuestro cuerpo, porque hasta el día de hoy sigue siendo objeto sexual, una mercancía por la que se paga, pero veremos propuestas desde el arte para revertirlo y reapropiarse de nuestros cuerpos.

Arte feminista

Una cosa son las mujeres en el arte y otra cosa no muy alejada, pero que sí implica un cambio, es el arte feminista, como se vio en el apartado anterior, si existieron y existen mujeres artistas, que no fueron tan conocidas ni apoyadas como

los artistas masculinos. Y es que el arte feminista no sólo tiene que ver con que las mujeres se integren a este campo, como lo vimos con la metodología feminista, y en otras disciplinas, no basta con sumar a las mujeres o rescatar la obra de muchas artistas que se habían quedado en el olvido, si bien, esta acción es de suma importancia para visibilizar la obra de muchas mujeres, el arte feminista va más allá.

El arte feminista más bien implica un cambio de paradigma², porque en el arte los criterios para definir su belleza, estética y la grandeza de este, estaban definidos por patrones heteronormativos dados desde una visión masculina. Entonces, el cambio de paradigma está primero en la forma de mirar la historia del arte, saber que no fue por descuido que los nombres y obras de mujeres artistas hayan sido olvidados, sino por el sexismo que hay dentro de la sociedad en donde la jerarquía de género está presente en toda las disciplinas y la producción del conocimiento desde esta mirada patriarcal influye en la construcción de la identidad de los sujetos sociales.

Entonces el arte feminista no sólo se trata de las mujeres, como si tuvieran una historia aparte del resto de la sociedad, sino más bien nos da cuenta del sistema en que vivimos, como bien nos dice Griselda Pollock (1988):

Los estudios feministas no tratan sólo de las mujeres, sino de los sistemas sociales y esquemas ideológicos que mantiene la dominación de los hombres sobre las mujeres, dentro del marco de otros regímenes de poder mutuamente influyentes como son, por ejemplo, los de raza o los de clase (p. 1).

Por ende, el arte feminista nace de un cuestionamiento propio a esos sistemas sociales que han dominado nuestra vida cotidiana como mujeres, va acompañado de la época de la liberación femenina, por una convicción de querer un

² Un paradigma, nos explica Griselda Pollock que es aquel que define los objetivos compartidos por una comunidad científica, lo que investiga y explica, así como los procedimientos para llegar al objetivo, por lo tanto, cuando hay un cambio de paradigma, es porque se considera que el modo de investigación y explicación que predomina no puede explicar de una manera satisfactoria el fenómeno que dicha disciplina se ocupa de analizar (1988, 2)

cambio, no sólo en la cuestión del feminismo sino un cambio también en el arte en general, en esta etapa del siglo XX, en los años 60 y 70 también estaba el auge de las reivindicaciones y movimientos sociales, de las protestas, por las opresiones interseccionales que se estaban dando, y se buscaba como desde el arte se podía contrarrestar esas dominaciones, dando paso a pensar el mundo y la historia desde otra mirada, al respecto Karen Cordero (2001) nos dice que:

La pasión y convicción desatadas por este proceso de transformación de conciencia llevó al cuestionamiento de las formas en que las estructuras de poder determinadas desde el género afectan las instituciones sociales y educativas que forman artistas, los criterios explícitos e implícitos que determinan quién puede aspirar a ser artista, los temas representados, los modos de ver manifiestos tanto en la técnica como en el contenido artísticos, y los criterios y objetivos con los que se ha hecho la historia y la crítica del arte (p. 6).

Este cuestionamiento también va de la mano con el de la objetividad de la investigación y del conocimiento desde la teoría feminista en el arte, dando lugar a nuevas narrativas, reivindicando también prácticas artísticas que no habían sido consideradas arte como tal, por no estar dentro del canon, o mejor dicho porque estaban relacionadas a la femineidad y por lo tanto devaluadas a un segundo plano, como las artesanías o, el arte realizado con textiles y cerámica, que después pasarían a ser llamadas “artes populares”, para seguir diferenciándose del “arte occidental académico”, así mismo también técnicas que eran ocupada por mujeres como el bordado, ahora está siendo reivindicada, porque es parte de nuestras ancestras y de sus expresiones artísticas, tiene un valor cultural por lo que significa Patricia Mainardi citada por Cordero, escribió en 1973, lo siguiente:

Las mujeres siempre han hecho arte. Pero para las mujeres, las artes más valoradas por la sociedad masculina han permanecido cerradas precisamente por esa razón. Ellas entonces han aplicado su creatividad en las artes de la costura, las cuales existen en una variedad fantástica, y son de hecho una forma de arte femenino universal que trasciende raza, clase y fronteras nacionales. La costura era el único arte mediante el que las mujeres controlaban la educación de sus hijas y la producción del arte, y

donde eran también la crítica y el público [...] es nuestra herencia cultural (Cordero, 2001, p. 144).

Retomar estas historias de mujeres y el arte, habla mucho de la propia historia del arte y de cómo este, se fue definiendo basándose en una división sexual y canónica, es decir, por un lado poner el trabajo hecho por mujeres y por el otro el de los hombres, separando de igual forma, las artes manuales contra las intelectuales, como si lo primero sólo fuera decorativo y lo segundo sí como una práctica verdaderamente creativa, es paradójico porque como nos dice Pollock (2001) la práctica, del bordado fue muy valorada en la cultura medieval pero después la fueron convirtiendo en no profesional, domesticándola y relacionándola con las mujeres y con ello menospreciándola, a propósito de esa división sexual, nos dice:

La propia historia del arte debe ser entendida como una serie de prácticas de representación que producen de forma activa las definiciones de la diferencia sexual y contribuye a la configuración actual de la política sexual y de las relaciones de poder. La historia del arte no sólo es indiferente a las mujeres; es un discurso masculinista que participa de la construcción social de la diferencia sexual. Como discurso ideológico, está compuesto de procedimientos y técnicas a través de los cuales se produce una representación específica del arte (Pollock, 1988, p. 5).

De esta manera, cada vez más las artistas van tomando su propia experiencia y subjetividad como punto de partida, retomando aspectos autobiográficos, de identidad e identificación ancestral, como las brujas. De igual forma retoman temas que termina siendo un posicionamiento político, como la partería, las protestas feministas, la colectividad de pueblos indígenas, el aborto, el derecho a la sexualidad, etc., se vuelven productoras de su propia historia:

Frente a la subversión e inversión de símbolos, recursos y temas canónicos que caracteriza la primera etapa de cuestionamiento feminista en el arte, las estrategias de la segunda etapa recurren mayormente al collage de planteamientos, que reúne la cotidianidad y la crítica política, como procedimiento y metáfora, al interrogar cómo se construye el significado de

los objetos en los intersticios entre la percepción individual y la experiencia colectiva. La repercusión social de la teoría feminista y la aceptación institucional de sus planteamientos conducen a la ampliación de una postura crítica anclada en la experiencia de la mujer como constancia de una otredad, y a un análisis del género sexual como construcción social, donde los límites, la validez y las bases conceptuales de la masculinidad y la femineidad, se cuestionan desde una variedad de posturas transdisciplinarias (Cordero, 2001, p. 8).

Esta diversificación que nace con los nuevos planteamientos feministas va haciendo una ruptura con la visión hegemónica y homocéntrica del arte, abriendo paso a narrativas desde diferentes posicionamientos sociales. Estas perspectivas feministas y sociales se abrieron paso en el ámbito del arte, ya que antes no eran aceptadas pues se consideraban enfoques sociológicos que nada tenían que ver con el arte, como si fueran totalmente diferentes y nada dependientes, por ejemplo, si nos cuestionamos de cómo las mujeres a pesar de vivir en una sociedad patriarcal donde son definidas como la otredad silenciada, está logrando representarse a sí mismas, desde el cambio de paradigma y narrativas.

Cabe mencionar que todo cambio social está influenciado por el contexto en que se vive, y el arte feminista no es la excepción, como toda transformación tiene que ver con el contexto político, social, cultural, económico que se vive en el país, así que el arte feminista, da inicio primero en Estados Unidos y en Europa. Si bien en México también se estaban dando cambios desde el movimiento feminista, en cuanto al arte iba más despacio el desarrollo de análisis feministas, ahora ya podemos ver más cambios, como en los planes de estudio, más oferta cultural en cuanto al tema, pero aún falta.

En cuanto a Estados Unidos, tenemos a Judy Chicago, quien pone en primer plano la vida y experiencia de mujeres, sus actividades artísticas, cuestiona la construcción social de la mujer, desafiando los cánones establecidos y la idea de que la naturaleza de las mujeres. Otros temas que resaltan es el cuestionamiento

del concepto de vejez en las mujeres, el hombre y sus actitudes patriarcales, de esta forma las mujeres se apropian y reivindican conceptos que les habían sido arrebatados, reconstruyen el arte desde la mirada feminista.

En México una de las precursoras de arte feminista, podríamos decir que es Mónica Mayer, una artista que se ha posicionado desde el feminismo y lo ha dicho abiertamente sin temor a ser rechazada , junto con otras artistas como Magali Lara y Maris Bustamante, parten de su cotidianidad para realizar su lenguaje artístico que: “se ubica entre los límites de la pintura, el dibujo y la escritura, en un intento por romper con los procesos de percepción y construcción de significado habituales en una sociedad patriarcal” (Cordero, 2001, p. 8).

Así pues, hacer arte desde una perspectiva feminista es en sí un posicionamiento político, ante toda la historia tradicional del arte, es al mismo tiempo dejar muestra de que la experiencia de género influye en la producción artística. Es desde la producción y el planteamiento de una idea que las artistas, críticas e historiadoras del arte realizan una crítica feminista, cuestionando los cánones de representación establecidos.

Esta producción si bien ha ido en aumento en los últimos años, aún queda mucho por hacer, puesto que aún son pocas las personas que tienen herramientas teóricas y críticas desde el feminismo para la recepción de ese material, al igual que las academias, es relativamente nuevo el fenómeno de que más universidades cuenten con planes de estudio en materia de género y aún más nuevo, quienes cuenten con formación feminista como tal. Así que se necesitan más personas formadas en este ámbito para que se haga una justa recepción del arte feminista y se reescriba y reinterprete la historia del arte en general. Cordero y Sáenz (2001) lo expresan así:

en el campo de la historia y la crítica de arte, esta discusión se encuentra relegada o reprimida, en parte debido a la vinculación preponderante de los discursos historiográficos con los usos simbólicos del arte como elemento de apoyo a los discursos de legitimación de grupos de poder hegemónicos (p. 6).

Tan solo mencionar que algunas artistas niegan que su trabajo es feminista por las repercusiones y estigmatizaciones que la academia y las instituciones encargadas del arte les pueden hacer, ya sea negar publicar su trabajo, no abrirle las puertas para que su obra sea expuesta en un museo o galerías. Cabe preguntarnos, cuantos museos de los que hemos visitado han tenido exposiciones de mujeres artistas y peor aún, cuántos han tenido muestras de arte feminista. Sin mencionar las exposiciones que realizan el 8 de marzo para “conmemorar” a las mujeres, porque ese mes, si todas las instituciones están hablando de la violencia a la mujer, del reconocimiento, etc., pero el resto del año, ¿dónde están esas exposiciones?

Y ojo, porque si hay mujeres haciendo arte feminista, instalaciones, pintura, performance, etc., pero las vemos en lugares específicos, en las salas más profundas de los museos, con muy poca divulgación. Si de por si en nuestro país el arte de los museos casi siempre es para un público en específico, porque no tenemos la educación, el interés o el tiempo de apreciar y participar en actividades culturales y artísticas.

Por ejemplo, una de las artistas que retomaremos es Lorena Méndez, quien se ha presentado en Casa al tiempo, institución cultural perteneciente a la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y en sus presentaciones de performance va un público muy específico y pequeño, porque muchas veces ni en las universidades de arte difunden este tipo de eventos, no se les dan un

presupuesto para cubrir la gestión y difusión del evento, muchas artistas lo tienen que hacer con sus propios medios.

Capítulo 2

El performance

El performance, también conocido como arte-acción, es una práctica artística, que podemos situar en la segunda mitad del siglo XX, y es al mismo tiempo continuidad y ruptura en la historia del arte, continuidad porque de cierta forma sigue en la línea de las vanguardias artísticas, que pretendían hacer una ruptura con la forma tradicional de hacer arte, pero no sólo desafía esas formas sino también tiene una propuesta independiente de dichas vanguardias y obviamente del arte tradicional hegemónico, en donde se pretende que el artista en la mayoría de los casos y menormente la artista, plasmará su obra en un lienzo de tela, sin dejar que su vida personal interfiriera, siguiendo la metodología tradicional del objeto separado del sujeto. Así mismo en el arte tradicional se buscaba una cierta permanencia de la obra fijada a un soporte, para que el espectador la contemplara como un simple observador pasivo.

En cambio, el performance busca nuevas narrativas y lenguajes, haciendo uso de su carácter trans e interdisciplinario, apropiándose de espacios y materiales nuevos, con el afán de demostrar que se puede realizar arte saliendo de lo institucionalizado, incluyendo los materiales tradicionales, acrílicos, lienzos, mármol, y cuestionando la idea de hacer arte en sí. En su lugar el performance se ha apropiado de materiales que encontramos en la naturaleza, como las hojas, ceniza, sangre, arena, fuego, tierra, entre otros.

El principal soporte en el performance es el cuerpo humano, si bien, este siempre ha sido tema en la historia del arte, lo han pintado, fotografiado, esculpido,

etc., pero siempre dejándolo como objeto del arte. El performance le da un giro, ya no se trata sólo de tomar como modelo y objeto al cuerpo, sino ahora se vuelve sujeto y participe de la propia obra del artista, se vuelve lienzo, soporte y plataforma del arte, en sí, el cuerpo es un elemento discursivo del performance, el cual la mayoría de veces se desarrolla en vivo.

En el caso de este trabajo, tenemos el de Lorena, que se desarrolla en vivo, pero también el de Ana Mendieta, que su performance es sin público, pero los registra a través de fotografías, regresando el carácter del observador pasivo, pero desde la rebeldía, en cambio otros performances son efímeros, una metáfora de la vida, porque los dos son momentos que pasan, y solo quedan recuerdos.

Como ya se mencionó, el siglo XX, es el auge del performance, pero cada país en el que se desarrolló tiene sus propias particularidades que le van dando forma al arte, como en cada momento histórico se ha visto, aunque es cierto que por la globalización en la que estamos, muchas problemáticas sociales se están dando en diversos países, por lo tanto lleva a tendencias en las prácticas artísticas como el performance, Alcázar (2008), nos dice que “Quizá por eso la vertiente política del performance y del arte acción latinoamericano ha tenido tanta fuerza y ha sido vehículo de expresión y de denuncia en busca de abrir el debate político” (p. 333), en el cual se demandan temas sobre discriminación, sexismo, represión sexual, muerte, guerra, amor, maltrato infantil, prostitución, trabajo digno, etc.

En América Latina, el auge del performance sobre todo fue en la década de los 60 y 70, a la par de los movimientos sociales que se estaban dando en ese momento, era un contexto de agitación política, se exigía democracia en países que estaban bajo dictaduras, derechos de los trabajadores, y, por ejemplo, en el 68 en México, estalla el movimiento estudiantil, que exigía derecho a la educación, autonomía y libertad de expresión, también estaba el movimiento feminista.

Performance feminista

Como se ha venido desarrollando, el performance surge en un contexto de movilizaciones sociales y una de ellas es el feminismo, que pretende una transformación cultural en todos los ámbitos, y el arte es uno de ellos. En ese momento las artistas feministas demandaban el sexismo en la academia, espacios para su obra y trato digno, así, el performance tiene en común con el feminismo que los dos son cuestionamientos a prácticas tradicionales hegemónicas, tanto de la historia del arte de la academia como planteamientos que cuestionan la sociedad patriarcal en que vivimos y en donde el arte se desarrolla.

Fue por ello que las mujeres artistas encontraron en esta nueva práctica artística la oportunidad de tener una confrontación directa con la sociedad artística como artistas que son y el público en general como mujeres hartas de la violencia que viven, usaron su cuerpo para denunciar, gritar, amar, sanar, reclamar y buscar una liberación de las ataduras que la sociedad les ha impuesto por el simple hecho de ser mujeres.

Esta coincidencia epistemológica se dio gracias a que el performance rompe con el arte tradicional, en donde las mujeres habían sido invisibilizadas y excluidas como creadoras y portadoras de conocimiento, y habían sido relegadas a que su cuerpo fuera objeto de deseo en el arte, ya en el performance las artistas son dueñas de su propio cuerpo y sus discursos, de cierta forma, ya no están normados por la institución, ya que el performance permite ser una práctica más liberadora y autónoma, por lo que hablan desde sus experiencias personales (algo estigmatizado en el arte tradicional) ponen en el centro las problemáticas que las atraviesan desde sus diversas interseccionalidades, el género, la clase, status social, condición migratoria, edad, etc. en palabras de Josefina Alcázar (2008):

las artistas expresan libremente su discurso, sin estar sometidas a los tradicionales patrones culturales. El cuerpo de la performance, es el soporte de la obra; su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. El cuerpo es tanto herramienta como producto; son creadoras y creación artística simultáneamente (p. 333).

De igual forma Mireia Ferrer, nos dice que hay dos cuestiones por la cual el performance fue muy aceptado por las feministas. La primera trata de la capacidad de intervención en la sociedad, por lo mismo de su segundo nombre arte-acción, ya que la mayoría de los performance interactúan directo con el público, vuelven a las personas espectadoras partícipes y parte de la obra, aparte por las temáticas de las que hablan, están más familiarizadas con el público, los y las interpelan, porque los performance son autorreferenciales, y en su segunda cuestión, coincide con Alcázar, porque gracias a que el performance rompe con lo establecido en el canon las mujeres tuvieron la oportunidad de introducirse en el campo:

La segunda cuestión sobre la excelente aceptación que tuvo el arte de performance entre las mujeres artistas se refiere al carácter novel de la práctica artística. Al tratarse de una disciplina nueva no lastrada con los condicionantes del arte masculino que había definido a la pintura o la escultura, vetados durante siglos a la práctica femenina, el acceso de las mujeres contó con menos obstáculos y pudo hacerse desde presupuestos no aprendidos (Ferrer, 2018, p. 119).

Podríamos decir que el performance opera con una metodología feminista, porque rompe con la idea de objeto separado de sujeto, y pone a las mujeres como creadoras de su propio arte, como sujetos activos escribiendo su historia, siendo conscientes de que su cuerpo como materia prima y sujeto de arte, no se separa de su realidad, no se puede hablar de él sin mencionar por lo que atraviesa como cuerpo sexuado en esta sociedad donde hay condicionamientos sociales y culturales que, nos construyen como sujetos con corporalidades diversas y en donde la sexualidad femenina y sus deseos han quedado como tema tabú y estigmatizado:

El cuerpo expande su significación, se torna metáfora y materia, texto y lienzo. La exploración del cuerpo y la búsqueda de una sexualidad libre se abordan desde los ángulos del feminismo, la lucha lésbico-gay, el cuestionamiento de la religión y el análisis del comportamiento público y privado, temas significativos del performance autobiográfico e intimista. En la indagación del cuerpo algunas buscan la exaltación de los sentidos y llevan el cuerpo a los límites físicos. De esta manera, las artistas del performance no sólo cuestionan la división entre las artes, sino la separación entre el arte y la vida (Alcázar, 2008, p. 334).

El performance feminista también ha hecho uso de tradiciones ancestrales de las culturas de los diversos países en que se desarrolla, las mismas artistas puede que pertenezcan a estas culturas o se hayan inmiscuido en ellas, siempre teniendo cuidado en no caer en el extractivismo. Retoman los rituales, las ceremonias religiosas y elementos sagrados para esas culturas, como la sangre, la tierra, hierbas curativas, flores, etc. Como es el caso de Ana Mendieta, que uno de sus elementos es la sangre de animales, retomándolo de los sacrificios y de la culturas mesoamericanas y africanas, como los yorubas, debido a la fuerte presencia de la cultura africana en Cuba, de donde es Ana Mendieta.

Así mismo, también retoman técnicas y herramientas artísticas hechas por mujeres que habían sido desvalorizadas desde la academia, encasillándolas como artesanías o entretenimiento de las mujeres, algo más doméstico que artístico, como lo es el bordado, que ahora es resignificado y valorado como arte, de igual forma se resignifican espacios que habitamos diario. Desde el performance se retoma justamente para hablar de temas de violencia hacia la mujer, se pueden ir tejiendo hilos, por ejemplo, que representan feminicidios, la idea es entrelazar el arte y la vida cotidiana para nombrar, revalorizar, pero también cuestionar las acciones que han sido relacionadas a lo femenino, como el trabajo doméstico en general.

Por último y aterrizando al tema de este trabajo, una herramienta importante del performance feminista es que propone dejar de ver el cuerpo de las mujeres de una forma sexual, como si por eso valiera, y como había estado representado en el

campo del arte, es decir, poniendo énfasis en los senos, caderas y vagina de las mujeres, borrándoles el rostro, o poniéndolas con un rostro que denotaba excitación, sumisión, pasividad, que es así como las querían ver los hombres que mandan a realizar algunos cuadros de desnudo femenino, y que también es una mirada que sigue estando presente en la sociedad actual, en pocas palabras, su identidad era sexualizada como su cuerpo, y recordemos que las mostraban estáticas, sin movimiento, a todo esto le llamo sexualización.

Performance como práctica artística liberadora

Cuando hablamos del performance como una práctica artística liberadora y sexualizante, nos referimos a que es una manifestación que nos ayuda a romper con las cargas estereotipadas que conforman nuestro imaginario colectivo, como la de ver nuestro cuerpo de acuerdo a los estándares de belleza establecidos, aceptando que algunas partes del cuerpo sirven para placer sexual de los hombres.

El performance por ello pretende desarticular ese discurso sobre el cuerpo femenino, recuperando un discurso propio de nuestro cuerpo e ir quitando los discursos de poder sobre el cuerpo, como si fuera objeto de consumo para unos cuantos, desobedecer los mandatos que nos imponen, y en su lugar ir construyendo un discurso propio, donde nuestro cuerpo sea motivo de cambio, un medio por el cual nos conocemos y conocemos a otras personas, creando relaciones afectivas más que sexuales. Donde nuestro cuerpo sea fuente de conocimiento y no de deseo para otros, en todo caso un cuerpo deseante desde nuestra mirada feminista, para nosotras mismas y para quien lo decidamos compartir, no hay mejor forma de decirlo, que como lo afirma Alcázar (2008):

El trabajo de las artistas del performance en América Latina cautiva al mostrar cómo el cuerpo femenino puede convertirse en una expresión libertaria dentro de una sociedad que tradicionalmente lo ha reprimido y

reducido a objeto sexual. El performance ha permitido a muchas artistas expresarse directamente y sin trabas para reflexionar sobre lo que significa ser mujer y artista. Dado que su cuerpo es la materia prima de su trabajo, las artistas del performance abordan su problemática personal, política y social desde su corporalidad. Estas artistas dejan de ser musas para reflexionar, desde su propio cuerpo, sobre su identidad, su sexualidad y su vida cotidiana. Su cuerpo se convierte en el instrumento y el medio físico para la creación (p. 347).

Contradiscursos, le podríamos llamar porque no siguen la lógica dominante patriarcal, y binaria, porque al menos en el caso de Lorena, rompe con ese binarismo, que separa cuerpo femenino y masculino, más bien va creando una comunidad donde se sientan acuerpados y acuerpadas, se borran las barreras de lo sexual y de género, para ir creando lazos afectivos, como Lorena Méndez (2020) menciona:

En el arte de la performance, el cuerpo del o de la artista es el elemento de la acción que posibilita el suceso y modifica el tiempo y el lugar del sentir colectivo. Deseduca al código de valores establecidos por los espacios represivos, patriarcales, de relaciones de poder y comunicación violenta (p. 271).

De este modo se recupera el cuerpo que nos había sido arrebatado a pesar de que cada una lo habita en sí, a través de la creación de nuevos discursos, nuevas formas de mirarnos y tratarnos se va creando una práctica desexualizante, donde vemos nuestros cuerpos conscientes de que atraviesas condicionamientos sociales pero desobedientes a ello, reconociendo que cada cuerpo es diferente y pasa por una serie de condicionamientos diversos, causa de ello, es que llevan su propio ritmo de sensibilización, respetan siempre la diferencia para crear prácticas artísticas conscientes.

Por su carácter transformador, el performance crea conocimiento y cambio, por ello nuestras artistas, Ana Mendieta y Lorena Méndez, ven al performance como agente de cambio, y a través de él, intentan intervenir en las subjetividades de las

personas partícipes para poder modificar los discursos y patrones culturales que nos hemos construido a partir de la sociedad patriarcal, como el significado de ser mujer y lo que encierra nuestro cuerpo femenino en un mundo sexuado.

Ellas a través de sus performances, intentan reescribir las narrativas, crear nuevos lenguajes culturales acerca del uso del cuerpo, dejar de ver el desnudo como algo sexual únicamente, al mismo tiempo también crean un ejercicio de acuerpamiento entre las mujeres artistas.

Ejemplos

Una rota para muchos descosidos de Lorena Méndez

Lorena Méndez es una artista mexicana performancera que parte de la propuesta del juego y la pedagogía radical, desde estos conceptos, empezamos a ver cómo rompe con lo tradicional, y retoma una forma de enseñanza-aprendizaje que podemos rastrear con Freire, partiendo de que se aprende enseñando, y desde una perspectiva horizontal, donde no hay autoridades en el proceso de educación, ya que todas las personas que forman parte del proceso son sujetas de conocimiento y esto, Lorena lo traslada al performance, así como Mónica Mayer lleva el aprendizaje del feminismo al arte y a otros aspectos de la vida.

Lorena, es fundadora del colectivo *La Lleca*, fundado en 2004, en el que a través de distintos performances trata de confrontar la situación que viven las personas presas de su libertad, en el sistema carcelario de México, el cual está lleno de diversas violencias hacia los cuerpos, física y simbólica. En ese contexto La Lleca, intenta introducir la comunicación no violenta, sensibilizar y concientizar a las personas privadas de su libertad, en una sociedad donde pierdes todos los derechos incluso el derecho a tu propio cuerpo, este tipo de actividad regresan

esperanza, porque dentro de todo encuentran un espacio donde pueden convivir sin estigmatizaciones, y deconstruyendo todo lo aprendido de una sociedad tradicional.

El colectivo de La Lleca, no solo trabaja con mujeres, es un colectivo mixto, por lo tanto, también trabaja con hombres, y eso me agrada mucho, porque queda claro que no sólo las mujeres tenemos que trabajar para crear una mejor sociedad, también los hombres deben de dejar de ver el cuerpo femenino como objeto sexual, y crear nuevos lenguajes para comunicarse de forma no violenta. Los performance, como ya hemos dicho son efímeros, y Lorena Méndez nos dice que a veces se necesita prolongarlo para producir efectos emotivos y contundentes.

En este caso se hace a través de la repetición de intervenciones continuas, así como también uso de la memoria y las fotografías como soporte de algo que nos gustaría recordar, al igual que Mónica Mayer (2004) lo menciona cuando se refiere al performance: “Las principales fuentes de información son la memoria, las conversaciones íntimas, el haber sido testigo de los hechos y, los documentos que nosotras mismas generamos” (p. 6). Así las presas y presos al ser parte del performance van generando emociones y a la vez que crean conocimiento también lo brindan, al respecto de la continuidad en el performance, Méndez (2020) nos recuerda

La Lleca Colectiva (Ciudad de México, 2004 hasta la actualidad) confronta las condiciones de encierro mediante performances continuas que se construyen con la participación de personas privadas de libertad. Es un trabajo que requiere de conciencia y de fuerza comunicativa para conectarse con personas constantemente vejadas y abrir la posibilidad de que, a pesar de sus sentimientos vulnerados, se relacionen con respeto, ubicando la relación en el circuito de la violencia de su infierno personal, maltratador maltratado, que compite con pares por un poder que nunca se le garantiza. La acción performática continua cuestiona si las personas presas deben aceptar esa educación carcelaria desde su intimidad y profundidad (p. 272).

Y uno de sus performance continuo es el que presentaremos aquí *Una rota para muchos descocidos* podemos decir que hace alusión al dicho común “siempre hay un roto para un descosido” que hace referencia a que siempre habrá otra persona en una situación similar a nosotras, por muy particular la situación nunca la vivimos únicamente una sola persona, incluso puede ser que se vivan las mismas emociones y sentimientos en condiciones diferentes y también podemos encontrar que significa que nunca faltará alguien que nos quiera.

En ese sentido, Lorena, lo hace para comenzar a crear un ambiente de empatía de ella hacia ellos, los presos, y de ellos hacia ella, el performance comienza con ella recorriendo el kilómetro principal del reclusorio varonil de Santa Martha Acatitla, sujetando un ramo de flores, lleva puesto un vestido azul rey, al llegar a un espacio abierto espera a que lleguen todos los presos, y se van acomodando en un círculo de flores que formaron con anticipación para ellos. Cuando ya están todos en su lugar, Lorena comienza a narrar relatos de su niñez y adolescencia que están relacionados a la invisibilidad que ella vivo y como la vivió, y va describiendo sus características y cualidades particulares, la segunda parte del performance, Méndez (2020) narra que es cuando ella saca las herramientas que se utilizaran, lo describe de la siguiente forma:

saca las agujas, los hilos y las tijeras, y los presos se organizan entre ellos para el cuidado y la conservación de las herramientas, haciendo bromas en relación a la confianza que les está brindando. Después empiezan a cortar partes del vestido que Lorena va a colocar en sus gastadas vestimentas. Mientras cose van hablando sobre sus experiencias de invisibilidad y de exclusión. Posteriormente una vez que ha desaparecido el vestido y Lorena ha quedado con un fondo delgado negro, se inicia un acto de contacto entre los hombres, para ir cerrando la performance. La acción dura tres horas, termina cuando expresan su sentir sobre la experiencia y hacen una meditación juntos con Lorena (p. 274-275).

De esta forma ella se abre, se muestra vulnerable para sensibilizar creando empatía y que así, ellos también puedan hablar de sus experiencias corporales

frente a esos tópicos de exclusión e invisibilidad que han vivido o viven estando en prisión. Es muy importante la acción que hace la artista, porque al entrar al reclusorio pareciera que ella no pasa por esos tópicos, porque de cierta forma vive en libertad, pero ella demuestra que no todo es lo que parece, que también ha pasado por momentos de invisibilidad.

Entonces se encuentran con que han tenido una situación similar y diversa al mismo tiempo, ellos al estar en situación de prisión pierden derechos y libertades, pero ella, Lorena, también, por el hecho de ser una mujer, no vive en libertad, podríamos decir que también se encuentra en un sistema carcelario que la priva de sus libertades, su cuerpo no solo es una herramienta importante del performance sino también es un cuerpo que ha atravesado violencias debido a estereotipos que se han impuesto, se vincula con las experiencias de las personas “La performance se fue desarrollando en mi cuerpo como una manera espiritual de sentir a las personas” (Méndez, 2021, p. 236).

Creando este vínculo a través de una comunicación afectiva y respetuosa, iba haciendo un ambiente de confianza, y con la mirada buscaba orificios en sus ropas para posteriormente cocerles ahí los pedazos que iba cortando de su vestido, al ser azul, hace la analogía que es como si les pusiera un pedazo de cielo en sus vacíos. Al momento de acercarse a ellos, sus cuerpos rozaban, pero era un ambiente de tranquilidad, respeto y empatía, en una sociedad donde las personas desconocidas que se acercan a nuestros cuerpos lo hacen para violentarlos, aquí se está anulando la regla. el miedo con el que vivimos afuera nosotras como mujeres, pero también el miedo que ellos tienen en un sistema violento como la cárcel. El último acto del performance consistió en que hicieron un círculo pequeño y la artista se acerca a ellos, y con sus manos les cerró los ojos, una acción de ternura y confianza, en palabras de la artista:

Después respiramos lento y profundo para sentir el tiempo y el espacio dentro de nosotros. Una vez que la conexión energética recorría nuestros cuerpos, extendimos los brazos y quedamos con las manos unidas en un mismo punto al centro. En mi cuerpo sentí la calidez de la energía que estaba fluyendo en el círculo (Méndez, 2021. p. 238).

Del silencio del principio de la performance, pasando por momentos de reflexiones de las violencias por las que pasaron a terminar en un acto de complicidad y sentimientos encontrados, a algunos se les salieron las lágrimas, porque por un momento salieron de esa realidad en la que viven, recordando que otras formas de convivencia son posibles, la artista también narró cómo ella fue superando esas violencias que vivió de niña, la exclusión y la invisibilización por parte de su familia, y como la enseñanza de sus maestras fue importante porque valoraron sus cualidades que otras personas desvalorizaron y que de la misma forma ellos tienen cualidades específicas que les irán ayudando a trazar un nuevo camino, como Lorena (2021) menciona:

Tenía la necesidad de construir un método propio que me permitiera caminar y crear otra realidad, y en este camino acompañar a personas que no habían tenido el privilegio de haber pasado por una escuela ni de haber encontrado una maestra que les mostrara un camino diferente al de la comunicación violenta [...] Me interesa que mi cuerpo sea el vínculo para trabajar con las personas una educación que les permita entender la profundidad del lenguaje, los signos con sus relaciones, cómo nos afectan los conceptos y la relación con las ideas (p. 224-225).

Estos espacios que se van creando construyen experiencias grupales y un interés para que cuando acabe la performance entre ellos sigan construyendo ideas y conocimientos propios, y no solo se quede en esa experiencia efímera, sino que tenga un efecto en la realidad que viven cotidianamente, dejar de ver el cuerpo femenino, en este caso el de la artista, y masculino el de ellos, como cuerpos sexuados, y verlo ahora desde el reconocimiento afectivo. Y aquí haciendo puente con la artista Ana Mendieta, las dos artistas hacen uso del ritual, si bien Lorena Méndez hace sus performances en vivo, veremos que Mendieta lo hace sin público,

pero las dos tienen en común que ponen en juego los cuerpos, los resignifican, quitándole connotaciones sexuales que les habían sido impuestas.

Siluetas de Ana Mendieta

La obra de Ana Mendieta está marcada por la interseccionalidad, fue una niña cubana exiliada en Estados Unidos, debido a condiciones políticas en su familia. Venía de una familia acomodada, ya que incluso se menciona que su tío abuelo fue presidente de Cuba en 1930. Vivió gran parte de su vida en Estados Unidos y siempre le interesaron las artes visuales ya que le interesaba la pintura desde pequeña. A inicios de los 70 entra a una universidad de arte y en su producción de obra desde estas épocas se comienza a vislumbrar una veta feminista y siempre hubo un interés por volver a sus orígenes; a lo ritual.

Dado lo anterior, uno de sus principales materiales artísticos en sus inicios fue la sangre mezclada con témpera. Para ella la sangre más que un elemento violento era una manera ritual de estar con la naturaleza, como lo hacían los yorubas de África y pueblos mesoamericanos de Cuba y México. En varios de sus performances retoma la idea del sacrificio animal, por ejemplo, *Death of a Chicken* en donde tiene un pollo degollado, cuya sangre pareciera salir de la misma Ana Mendieta, en una suerte de menstruación, quien lo está sujetando atrás, dejando ver una especie de simbiosis entre el animal y la vida humana.

Se cree que su condición de exilio le confería estas ganas de volver a la tierra de algún modo, uno de sus más grandes intereses teóricos fue la santería como menciona Petra Barreras (1987): “En su biblioteca se encontraban los clásicos textos de la escritora cubana Lydia Cabrera, quien documentó y estudió la santería cubana del siglo XX. Mendieta hizo los primeros trabajos sobre santería en 1972 y continuó explorando el tema hasta 1981” (p. 41).

En este periodo del que habla Barreras, surge la serie *Siluetas*: una serie de más de 200 performances grabados en película y fotografía, realizados entre 1973 y 1980, aquí vemos de nuevo el influjo de las fuerzas de la naturaleza, ya que literalmente son siluetas que la misma artista genera incidiendo en la naturaleza, pero con los mismos materiales de la zona y ponderando materiales relacionados a los cuatro elementos, agua, fuego, tierra y aire.

El contexto histórico y artístico de este performance es justamente las vanguardias como el performance y el land art, cuyo apogeo está situado a partir del 68. El land art se refiere a la intervención artística en la naturaleza, y debe ir acompañada por una reflexión sobre el espacio-tiempo.

La obra de Ana Mendieta y en particular la de esta serie de siluetas, podríamos decir que es un performance en diálogo con la naturaleza, algunas autoras han descrito su arte como earth body art, ya que a pesar de que todas estas siluetas encuentran su fin de expresión en un soporte fotográfico o de video, nos damos cuenta que la fotografía fue un medio necesario para Mendieta, ya que al presentarse en diversas exposiciones y galerías ella debía llevar testimonio de sus obras, y estos performance que realizó en silueta tenían toda la intención de ser efímeros, por el sólo hecho de ser realizados en un entorno natural cambiante y en donde varias ocasiones la misma artista fundía su propio cuerpo en esta obra, al respecto Petra Barrientos (1987) menciona que:

Ella se convirtió en su propio método de composición, imponiendo su silueta con pólvora encendida, piedras, flores, fuegos artificiales, y hasta con el hierro de marcar con la forma de su mano, sobre fragmentos seleccionados al azar del ambiente natural; hizo que la amarraran con tiras de tela, la enterraran en barro y rocas; trazó su sombra con sangre. Se hizo una sacerdotisa, una diosa de la tierra. En cuanto a su arte "performance," evitó la audiencia, socavando así lo que se iba a convertir en la disipación del género: un entretenimiento de clubes nocturnos y varias formas de mala actuación (p. 21).

Así, su cuerpo se convirtió en su propia composición, como en una de sus tempranas siluetas llamada *Flowers on the body*, realizada en México en 1973, en dónde a diferencia de sus siluetas más tardías, en este caso ella misma cava su silueta para después meterse en ella, junto con varias flores y elementos naturales que parecerían emerger de ella.

Es aquí donde los performance de las siluetas comienzan a portar una estética desexualizante, ya que a pesar de que el cuerpo de la artista se muestra desnudo, lo vemos inmerso en un contexto distinto a los desnudos de mujer que se suelen encontrar en el arte; la artista va en busca de otra estética, el cuerpo femenino ya no es un adorno, ni un cuerpo sexualizado, porque ella misma se presenta y enuncia su arte como un espacio de vuelta al origen, a lo primitivo, y esto de alguna manera intenta escapar de la iconografía y lo que ha representado el cuerpo femenino en el arte y en los medios, al volver a lo primitivo está haciendo una regresión y resignificación de lo que ha sido el cuerpo femenino en las representaciones artísticas.

Por ejemplo, intentado hacer una especie de símil con obras artísticas encontramos la *Ofelia* de John Everett Millais, en la cual se romantiza la muerte de una mujer por causa de su decepción amorosa, en donde vemos representada a una mujer idealizada de la época, abnegada, investida por la idea de que la muerte por el amor sublima a la mujer y de nuevo toda esta serie de discursos son de los que intenta escapar Mendieta con sus obras, en *Ofelia*, ponen las flores como ese atributo de sublimación, en cambio en *Flowers on the body*, las flores nacen de ella, como si estuviera floreciendo, una extensión de ella.

Otro tipo de siluetas que realizó Ana Mendieta, fueron en las que ella no aparecía en cuerpo presente, como la silueta intitulada de 1977, que la llevó a cabo en Estados Unidos. Esta silueta está conformada con pétalos, hojas, y ramas secas,

este tipo de siluetas a pesar de no tener el cuerpo presente de la artista están intrínsecamente conformadas por ella, ya que traza la silueta basándose en su altura, de 5 pies aproximadamente, esto es una manera de componer a partir de tu propia corporeidad, utilizando el contorno de su cuerpo como una especie de marco para enfocar la naturaleza.

Respecto a esta silueta vemos una subversión de los significados, al mismo tiempo que ocupa materiales de la naturaleza de su alrededor, rompiendo con los materiales institucionalizados de tradición artística, de nuevo hay una búsqueda por resignificar la silueta femenina y encuentra el sentido en ser una especie de huella que no tiene rasgos ni rostro porque así tampoco hay un individualismo, porque esa silueta puede ser cualquier mujer, como afirma Rosa Berbel (2023) y algunos autores que cita:

En este sentido, la silueta se emparenta con la noción de huella tal y como la comprendió Ernst Bloch, como los rastros del pasado que persisten en el presente y que modifican los futuros posibles, «una memoria de la materia orgánica» (2004, 89); y, desde luego, con la comprensión de Jacques Derrida, quien vincula la huella con una temporalidad desquiciada, específicamente espectral: «huella es aquello que no se deja resumir en la simplicidad de un presente» (1971, 86). Las siluetas de Ana Mendieta generan, así, sus propias heterotemporalidades, que atentan contra la continuidad, la separabilidad, el individualismo o la homogeneidad de la temporalidad lineal (p. 4).

Como menciona la cita, las siluetas de Ana Mendieta, son una memoria en la materia orgánica, una declaración de la relación humana con la naturaleza, y aquí asocia la idea de las culturas prehispánicas con que nuestro cuerpo es una extensión de la tierra, estamos conectada con ella, porque somos dadoras de vida, y con ella la idea del territorio, nuestro cuerpo como el primer territorio que habitamos, y este a la vez habita en la tierra, y es un territorio que nos han robado y necesitamos reapropiarnos de él.

Y justo nos reapropiamos de él, rompiendo las representaciones tradicionales de nuestros cuerpos sexualizados como objeto de deseo masculino, por ejemplo, estas siluetas que nos presentan como sujetos activos en el arte, contradicen la representación de las mujeres en el arte tradicional hegemónico, podemos encontrar un ejemplo cumbre de esto con el cuadro de Gustave Courbet *El origen del mundo*, donde el título pareciera evocar los valores ancestrales de los que habla Mendieta, pero la representación se reduce a mostrar una vagina a nivel pornográfico por lo tanto sexualizante, y rebajar el nivel de la mujer a su sexo, porque incluso se muestra con las piernas abiertas, sin movimiento, sin identidad, cabe mencionar que la pintura como muchas otras fue un encargo de un hombre para su contemplación, volviendo objeto al cuerpo femenino.

En cambio el performance de Ana Mendieta, busca significados profundos, al mismo tiempo que cuestiona esas representaciones y violencias, por ejemplo, en la silueta sin título de 1980, muestra nuevamente la silueta de una mujer hecha con pólvora, en el estado de Oaxaca en México, desde mi interpretación esta silueta podría representar aparte de lo ya mencionado, que al igual que la pólvora el concepto de mujer es algo creado por el hombre, y al devolverlo a la naturaleza se vuelve una especie de limpieza para esa carga que hemos llevado. Pero también podría ser una demanda, porque la pólvora se usa principalmente para armas, las cuales acaban con la vida de muchas personas, incluyendo mujeres, y en este sentido, las siluetas muestran una ausencia de, en este caso del cuerpo de las mujeres que muchas veces nos ha sido arrebatado por los feminicidios, violencias que vivimos a diario.

Por último me gustaría comentar el performance de la silueta *Anima*, de 1976 en Oaxaca México, porque al ser una silueta de mujer quemándose por los cohetes la podemos interpretar como el deseo femenino de quemar todas las imposiciones

que la sociedad patriarcal nos ha puesto, ya que en la cultura tradicional mexicana también se tiene la quema de judas o de los diablos que justamente representa quemar lo malo, y celebrar por lo bueno, hay que recordar que México fue un país en el cual Ana Mendieta estuvo por un largo periodo y conoció de sus culturas y tradiciones.

Reflexiones finales

Como conclusión, podemos ver la importancia del carácter transformador del arte, que, en este caso a través del performance ha intentado subvertir las imágenes que se tienen del cuerpo femenino y de las mujeres en general, deconstruyendo el canon que la historia del arte ha utilizado desde hace años, desde cómo representa el desnudo hasta el soporte artístico con el que lo hace. Podríamos decir que tanto Lorena Méndez como Ana Mendieta, tienen una metodología feminista, porque cuestionan las bases en las que se ha asentado la sexualización del cuerpo femenina, pues este ha sido definido desde las concepciones patriarcales de lo que debe y lo que no ser una mujer.

Por ejemplo, en las representaciones artísticas como ya dijimos, tienen dos imágenes la de la santa o la puta, tal cual está también en la sociedad actual, si disfrutan de su sexualidad son putas, si siguen las normas establecidas son santas, pero pareciera que no hay otros caminos más que los ya impuestos, pero el arte nos demuestra que, si los hay, las artistas no sólo promueven nuevos significados de las mujeres, sino que resignifican los ya existentes.

Por eso la importancia de estos performances, porque las artistas comienzan a ser parte de la historia del arte, se insertan en ella, volviéndose creadoras y su propia obra, al ser su cuerpo el principal soporte, se apropian de él, y eso en el sistema en el que vivimos ya es una lucha en sí misma, una rebeldía, cada

performance también es un reflejo de la realidad que vivimos la mayoría de las mujeres actualmente, y nace del deseo de querer cambiar las cosas.

Cabe mencionar en este apartado, que si bien las mujeres se han apropiado del performance por ser este una práctica artística que rompe con el arte tradicional y por lo tanto no excluye a las mujeres como si lo hizo la pintura, escultura, etc., no se nos debe de olvidar que aún la lucha continua por seguir abriendo puertas en el arte en general, como menciona Regina José Galindo:

Me parece que el performance no es un campo que tenga que estar delimitado por una mujer [...] No entiendo porqué los medios tradicionales tienen que estar ligados al campo masculino y medios como la performance tengan que estar ligados al campo femenino. Creo que es una estrategia del sistema patriarcal el delegarte a ti siempre sólo a ciertos circuitos, es decir, las mujeres son buenas para trabajar con su cuerpo porque siguen manteniendo esa relación doméstica, corporal, pero los grandes medios – las piedras, las esculturas– se siguen elaborando por los grandes maestros. No hay que caer en el error de seguir el juego a esas premisas (Ferrer, 2018, p. 120).

Teniendo en mente esta crítica, sé que las artistas Ana Mendieta y Lorena Méndez, no realizan performance porque sea lo único que la sociedad artística les permitió, sino porque en esta práctica artística encontraron la forma de expresar sus demandas, sentires, vivencias y de compartirlas con otras personas a través de sus diferentes discursos. Y sé que tanto el performance como otras manifestaciones artísticas cada vez tendrán a más mujeres en sus listas de creadoras, porque las artistas feministas seguirán luchando contra las imposiciones patriarcales de la sociedad como lo han hecho hasta ahora.

Con diversos elementos en estos performances, vemos que las dos artistas retoman el ritual como tradición ancestral para llevar a cabo sus propuestas, también hacen uso de otros discursos como la pedagogía afectiva de Lorena, quien a través de una conexión especial con el público que es parte del performance logra

tocar sus emociones para que a partir de ellas hagan conciencia de que hay otras realidades posibles.

Anexos



Imagen 1. Méndez, Lorena y Fuentes, Fernando. (2015). *Una rota para muchos descosidos*. Centro varonil de reinserción Social Santa Martha Acatitla.



Imagen 2. Méndez, Lorena y Fuentes, Fernando. (2015). *Una rota para muchos descosidos*. Centro varonil de reinserción Social Santa Martha Acatitla.



Imagen 3. Méndez, Lorena y Fuentes, Fernando. (2015). *Una rota para muchos descosidos*. Centro varonil de reinserción Social Santa Martha Acatitla.



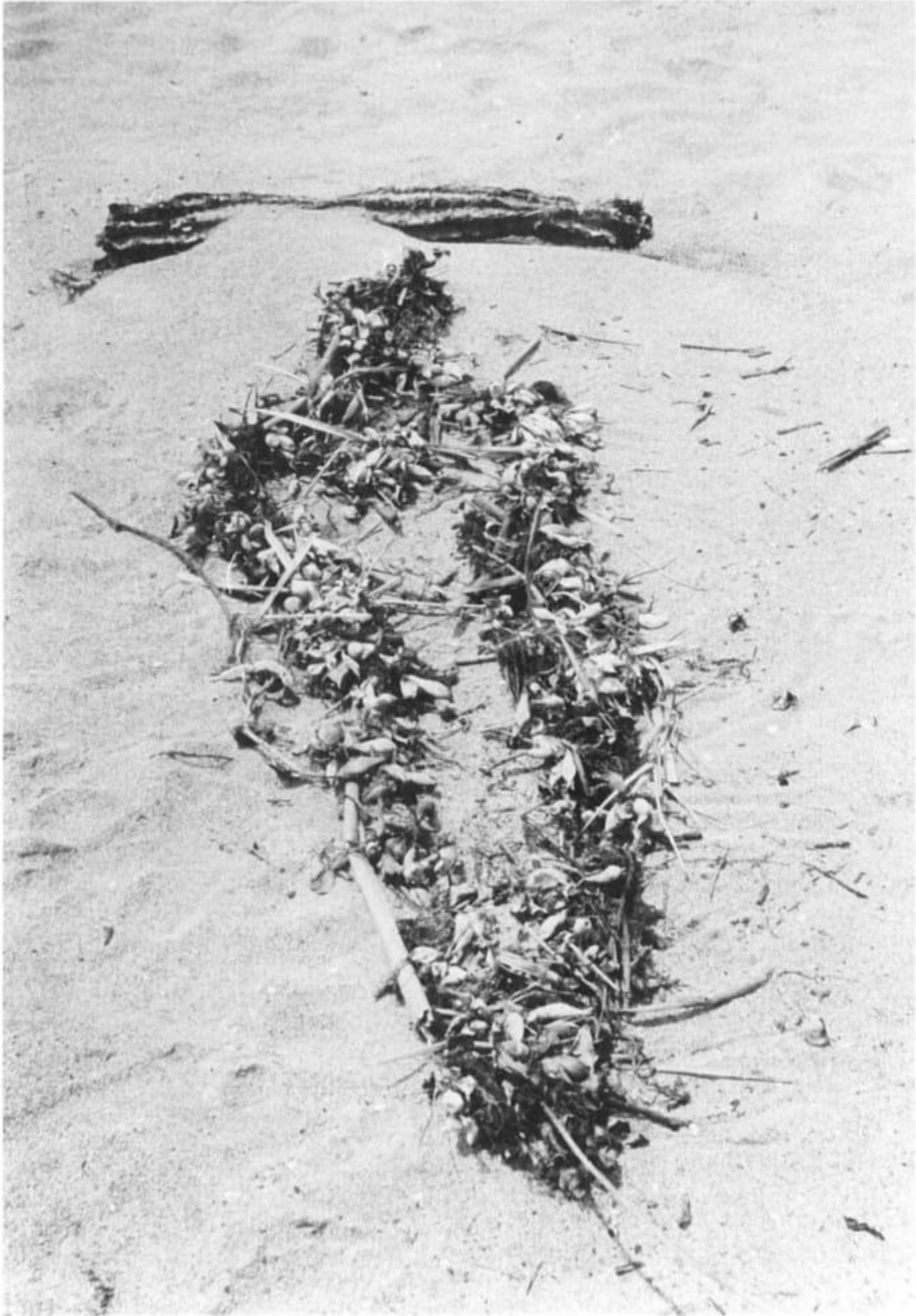
Imagen 3. Méndez, Lorena y Fuentes, Fernando. (2015). *Una rota para muchos descosidos*. Centro varonil de reinserción Social Santa Martha Acatitla.



Imagen 4. Mendieta, Ana. (1973). *Flowers on Body/Yagul*.



Mendieta, Ana. (1980). UNTITLED. Oaxaca, México.



)
ta
es,
l

Mendieta, Ana. (1980). UNTITLED. Oaxaca, México.



Mendieta, Ana. (1976). ANIMA (ALMA/SOUL). Oaxaca, México.

Referencias bibliográficas

- Alcázar, J. (2008). "Mujeres, cuerpo y performance en América Latina" En *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Kathya Araujo y Mercedes Prieto (Ed.) Quito: FLACSO Sede Ecuador, pp. 331-350.
- Araiza, A., & González, R. (2017). "La Investigación Activista Feminista. Un diálogo metodológico con los movimientos sociales" En *EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, 38, pp. 63-84.
- Bartra, Eli. (2027). *Feminismos Nuestroamericanos. Desnudo y arte*. Colombia: Ediciones desde abajo.
- Berbel, Rosa. (2023). "Cuerpo fantasmal, naturaleza herida: potencias utópicas en Las *Siluetas* de Ana Mendieta" En *Artnodes: Revista del arte, ciencia y tecnología*, 31, pp. 1-8.
- Barreras del Río, P. (1987). "Ana Mendieta. Sinopsis histórica" En *Ana Mendieta: A Retrospective* [catálogo de la exposición]. Los Ángeles: New Museum of Contemporary Art.
- Cordero, Karen y Sáenz, Inda. (2001) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Conaculta.
- Del Olmo, Gemma. (2016). "Cuerpos en el espejo de la política feminista" en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 5, Zaragoza, pp. 659-666.
- Ferrer, Mireia. (2018). "Cuerpos propios. Antagonismos en el arte de performance femenina en la época del giro performativo" En *Asparkia. Investigación Feminista* (33). España. pp. 117-132.
<https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/3275>
- Harding, Sandra. (1988). *¿Existe un método feminista?* Indianápolis: Indiana University Press.
- Mayer. Mónica. (2004). *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*. México: CONACULTA-FONCA.
- Méndez, Lorena. (2020). "La performance y la memoria dilatada en el tiempo" En *Contratexto. Arte y políticas de identidad*. (23). España: Universidad de Murcia. pp. 271-284.
- Méndez, Lorena (2021). *El antimétodo La Lleca, propuesta artística de acompañamiento en Cartografías corporales y pedagogías performativas en América Latina afectos y cuidados. Una investigación encarnada*. Colombia: Universidad de Medellín, pp. 223-241.
- Muñoz, Tatiana. (2022). "El corazón aúlla: performance feminista latinoamericano en revuelta" en *Artishock. Revista del arte contemporáneo*. pp. 1-12. En <https://artishockrevista.com/2022/12/29/el-corazon-aulla-performance-feminista-latinoamericano-en-revuelta/>

Pujol-Tarrés, J., & Montenegro, M. (2003). "Conocimiento situado: un forcejeo entre el relativismo construccionista y la necesidad de fundamentar la acción" en *La Sociedad Interamericana de Psicología*. 37 (2) pp. 295-307.

Pollock, Griselda. (1988). *Intervenciones feministas en las historias del arte: Una introducción*. Londres.

Scott, Joan. (1996). "El género: Una categoría útil para el análisis histórico" En *Lamas Marta Compiladora. El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG, pp. 265-302.