

# 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**

**Arte feminista: Reivindicación de nuestros cuerpos a través de la  
*performance***

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

PRESENTA

**Gloria Alejandra Santos Rodríguez**

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<sup>©</sup>

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.

# Arte Feminista: Reivindicación de nuestros cuerpos a través de la performance

## Índice

Introducción.....	1
Planteamiento del problema.....	3
1. La invisibilización de las mujeres en el arte.....	11
1.1 El despojo de nuestros cuerpos... una aproximación desde las epistemologías del Abya Yala.....	15
2. Del movimiento feminista a la <i>performance</i> feminista.....	20
2.1 Arte feminista: la <i>performance</i> .....	22
2.2 La reivindicación de nuestras luchas a través de la <i>performance</i> : el sistema sexo-género.....	25
3. La <i>performance</i> feminista: reivindicación y recuperación de nuestros cuerpos.....	30
3.1 De la <i>performance</i> de Mónica Mayer a la <i>performance</i> de Lorena Méndez.....	32
3.2 La <i>performance</i> de Lorena Méndez: <i>La no novia</i> .....	34
4. Reflexiones finales.....	37
Bibliografía.....	38

## **Arte Feminista: Reivindicación de nuestros cuerpos a través de la *performance***

### **Introducción**

Cuando hablamos de la Historia del Arte comúnmente nuestro primer pensamiento se remonta a las obras de arte más famosas, las cuales mantienen algo en común: el artista es un varón. Esta Historia ha sido producto de la colonización patriarcal occidental, la cual ha dejado fuera la participación de las mujeres a través de la desigualdad, la exclusión y su omisión histórica.

Durante los años setenta en México un grupo de mujeres comenzaron a cuestionar a la sociedad patriarcal sobre la participación de las mujeres en las diferentes esferas sociales, entre ellas el arte. Algunas artistas feministas usaron la *performance* como un proceso creativo encarnado, mediante el cual hacían denuncia pública contra las diferentes opresiones y violencias ejercidas sobre las mujeres. Además de visibilizar estas problemáticas históricas, la *performance* dio pie al agenciamiento político que provocaba, incomodaba y transgredía las normativas heteropatriarcales, a través de la acción militante y la reapropiación de sus cuerpos.

Es así, como la *performance* resignificó la forma en la que el arte podía producirse, bajo nuevos significados y conceptualizaciones, mientras que, con sus nuevas propuestas integró de una manera muy particular la participación entre artista y público, diversificando las diferentes acciones en las que se podía plantear el movimiento feminista y llevar a la acción desde el activismo y la colectividad.

En particular, la oportunidad de estar dentro de la Diplomada: “Las mujeres en la perspectiva de las ciencias sociales y humanidades. Política feminista y el enfoque de género”, por parte de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, como opción a titulación de la carrera en Arte y Patrimonio Cultural, me impulsó a profundizar y comprender temas que a nivel

personal y laborar me han atravesado. De modo que, la perspectiva de análisis feminista me permitió acercarme de forma reflexiva y autoanalítica a desarrollar este tema. En un sentido más específico, al encontrarme inserta en un espacio laboral preocupado por el cuidado, la salvaguarda y la conservación de las obras de arte, me doy cuenta de que al igual que en otros espacios, hay una falta histórica de reconocimiento al trabajo artístico de las mujeres, situación a la que adjudico mi inquietud por reflexionar sobre este tema y mi interés por reconocer, nombrar y visibilizar el trabajo del arte feminista.

A continuación, presento las palabras clave que direccionarán este análisis:  
**Invisibilización, la *performance* feminista, cuerpo como territorio y reivindicación.**

## Planteamiento del problema

El presente ensayo analiza la invisibilización de la participación de las mujeres en la Historia del arte, desde la crítica feminista, como un proceso que se ha transformado a lo largo del tiempo, a través de la resignificación y reivindicación de las nuevas propuestas artísticas feministas como lo ha sido la *performance*<sup>1</sup>, concepto que explicaré más adelante.

A lo largo de los siguientes tres apartados abordo este problema estructural en un sentido cronológico, el cual guía este análisis, De tal manera que, se entienda cómo se han construido las estructuras sociales de las cuales se deriva esta problemática y cómo a través de la lucha constante de mujeres en militancia se ha dado paso a la reivindicación social y cultural, postulando desde la concientización una forma diferente de conocer, ver y transformar nuestros contextos.

En este sentido, planteo tres preguntas que van desde lo general a lo particular: en primer lugar, ¿cómo tienen lugar los pactos patriarcales en la forma en la que interiorizamos, normalizamos y perpetuamos la desigualdad y la exclusión de la participación de las mujeres en el arte?, considerando que estos pactos han legitimado aspectos y conductas heteronormadas dentro de nuestra vida cotidiana, que nos discrimina constantemente.

En segundo lugar, ¿cómo se han reivindicado las luchas feministas dentro del sistema sexo-género a través de la *performance*?, a manera de poder dilucidar las resonancias que esto ha traído en la forma en la que día con día resignificamos la forma en la que nos relacionamos.

Finalmente, a partir del contexto artístico de las nuevas propuestas feministas de la *performance*, que surgen en los años setenta, durante la segunda ola del feminismo en México, ¿de qué manera la *performance* ha reivindicado y resignificado la experiencia estética a través

---

<sup>1</sup> Término al que me referiré en femenino debido al carácter feminista desde el cual lo abordare.

de la recuperación del cuerpo como territorio?, a fin de reflexionar desde dónde partimos y en dónde nos encontramos, tras la lucha constante de las artistas feministas que han reivindicado la forma en la que no solo participamos en el arte, sino también cómo se ha llevado a la militancia y el agenciamiento político.

## **Justificación**

El interés en el análisis de este tema se fundamenta en el trabajo que he podido revisar sobre la *performance*, como un proceso de acercamiento estético-emocional entre artista y público, así como una forma en la que se ha reivindicado a las mujeres artistas que fueron omitidas en la Historia del arte, transformándose en una acción política a través del arte que denuncia y cuestiona al patriarcado.

En particular, el libro *Feminismo y Arte Latinoamericano* de la Historiadora de arte Andrea Giunta, despertó mi interés por profundizar y reflexionar en torno al trabajo que artistas feministas comenzaron a desarrollar a partir de los años setenta, el cual cuestionaba la omisión y exclusión histórica de las mujeres y denunciaba las violencias y opresiones derivadas del sistema patriarcal. A su vez las artistas trabajaban activamente por dar visibilidad a las nuevas prácticas artísticas en las que el arte feminista se presentaba, como un proceso creativo profundo y con posicionamiento político. La investigación y el análisis de Giunta (2019) dicho en sus propias palabras, “se formula desde contextos, bibliografías, formaciones culturales, relaciones con la militancia, con el pasado nacional, y con cuerpos históricamente señalados, mismos que dieron lugar a las diferentes formas de vincularse, como a conceptualizaciones conectadas y diferenciadas, principalmente desde el cuerpo como espacio político” (p. 27).

Por otro lado, estar en cercanía con la artista visual y feminista Lorena Méndez, me permitió entender el trabajo que ha desarrollado activamente en la colectiva “La Lleca” y su

*performance*, acción que ha permanecido y significado de diferentes maneras a quienes han sido partícipes de esta. De su texto *La performance y la memoria dilatada en el tiempo* retomo la siguiente definición, “la *performance* funciona como una expresión de activismo político, siempre es efímero e inmediato, ya que interviene en el espacio y el tiempo de la cotidianidad, se trata del cuerpo de la artista como un elemento de la acción que posibilita el suceso y modifica el tiempo y el lugar de sentir en colectivo” (Méndez, 2020, p.271). Dicho de otra forma, la *performance* va más allá del resultado del proceso creativo del artista, pues es una obra que trasciende y toca la sensibilidad de quien lo produce y de quien lo observa o es partícipe de la acción, continuando con Méndez, “la *performance* es una acción que trasciende la contemplación y el disfrute estético de una pieza” (p.271).

Es entonces necesario reflexionar acerca de la importancia y el impacto que la *performance* feminista ha tenido, la cual ha resignificado no solo el papel de las mujeres en el arte, sino que se ha utilizado como una herramienta para reivindicar y concientizar otras mentes, a través de una propuesta de deconstrucción y el planteamiento de nuevas articulaciones y configuraciones que surgen desde contextos particulares y la experiencia colectiva, construyendo conocimiento a partir de la acción para la transformación social.

## **Fundamento teórico**

Este ensayo se articuló a partir de la selección de textos de autoras que han enfocado sus investigaciones en los procesos socio-históricos de las mujeres en el arte, así como en la recopilación documental de la *performance* artística feminista. En este sentido, para explicar de mejor manera este planteamiento, retomaré algunos de los textos que desde la crítica e investigación feminista permiten abordar de manera puntual las directrices de esta problemática.

Como base retomo a las críticas de arte Linda Nochlin y Griselda Pollock quienes abordan de manera crítica y puntual la forma en la que se dio la exclusión, omisión e invisibilización de las mujeres en la Historia del arte en sus textos: *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*, y *Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo* que podemos encontrar en la compilación que hacen Karen Cordero e Inda Sáenz en “Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte”.

Por otro lado, hago un análisis entre el diálogo de las feministas occidentales y los feminismos del Abya Yala, a manera de crear puentes que me permitan responder a las preguntas que planteo, retomando autoras como Norma Mogrovejo en su texto: *Epistemologías del sur. Visiones sobre los orígenes de la violencia Patriarcal y la Heterosexualidad obligatoria. Una discusión desde el Abya Yala*, así como a Silvia Federici quien profundiza en la construcción del sistema patriarcal y la diferencia de género desde la antigüedad en su libro: *Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*.

En cuanto al arte feminista y la *performance* retomo a las teóricas Andrea Giunta y Josefina Alcázar, así como a las performanceras Mónica Mayer y Lorena Méndez quienes plantean aportes que permiten reflexionar sobre la trascendencia y la incidencia que la *performance* ha logrado obtener. En este sentido, a través de la *performance* de Lorena Méndez: *La No Novia* entretejo y explico cómo ha tenido lugar esta práctica artística, acción catártica que detona, cuestiona, resignifica y sana desde la concientización, los afectos y la corporalidad.

## **Objetivos**

Este ensayo tiene como objetivos:

- Conocer la manera en que se han constituido las narrativas heteropatriarcales que dieron lugar a las diferentes manifestaciones de opresión, exclusión y omisión histórica de las mujeres en el arte.
- Demostrar que la *performance* desde el enfoque feminista, funciona como una herramienta desarticuladora que nos atraviesa desde lo personal para así lograr una transformación social y la reivindicación de nuestros cuerpos.

## Hipótesis

La *performance* es un proceso creativo y artístico que funciona como herramienta multidisciplinaria e interseccional, crítica y social desde la cual se adquiere un posicionamiento político y permite desde la acción artística generar denuncia ante la violencia, exclusión y desigualdad hacia las mujeres, reivindicando la forma en la que conocemos y habitamos el mundo desde nuestros contextos.

## Metodología

Este análisis se aborda desde el método cualitativo<sup>2</sup> con un *enfoque epistemológico feminista* que, en palabras de Norma Blázquez (2012), “retoma distintos aspectos sobre la Historia de la incorporación y participación de las mujeres en diferentes campos sociales, tanto la situación actual como los efectos de su ausencia y presencia” (p.22).

A su vez Blázquez explica que, “las epistemologías feministas parten de la manera en la que el género influye en las concepciones del conocimiento, así como desde la persona que

---

<sup>2</sup> El enfoque o aproximación cualitativa se basa en métodos de recolección de datos no estandarizados ni predeterminados completamente. Tal recolección consiste en obtener las perspectivas y puntos de vista de los participantes (sus emociones, prioridades, experiencias, significados y otros aspectos más bien subjetivos. También resultan de interés las interacciones entre individuos, grupos y colectividades. (Sampieri, 2014, p. 8)

conoce” (p. 23), por lo tanto, conocer y analizar bajo este enfoque es partir desde donde nos situamos, considerando las diferentes particularidades y contextos de los demás.

Al mismo tiempo, este análisis se aborda desde el *conocimiento situado* que de acuerdo con Donna Haraway:

Los conocimientos situados son encarnaciones (y visiones) en las que la posición desde la cual se “mira” define las posibilidades de lectura y acción. Es decir, permite posicionamientos en los que sólo algunas verdades son posibles. Gracias a esta posición se pueden establecer conexiones parciales con otros agentes para construir conocimiento. Conexiones porque hay lenguajes y experiencias compartidas y parciales porque todas las posiciones difieren entre sí y no se conectan a partir de su identidad sino de la tensión entre semejanza y diferencia entre ellas. (Haraway en Pujol, 2003, p.303)

De tal manera que, desde la particularidad de cada contexto y desde donde nos encontramos se explica una problemática social que estructura el sistema patriarcal, el cual se puede deconstruir mediante las herramientas que el enfoque feminista propone, generando conocimiento, a partir de la concientización y estableciendo puentes de diálogo mediante las experiencias propias, rompiendo de esta manera con la dicotomía de la investigación entre sujeto/objeto como dos agentes desvinculados. De ahí la importancia de la utilización de este método, pues como Blázquez (2022) plantea:

Dentro de los temas centrales de la epistemología feminista se encuentra la crítica a los marcos de interpretación de la observación; la descripción e influencia de los roles sociales y políticos de la investigación, la crítica a los ideales de objetividad, racionalidad, neutralidad y universalidad, así como las propuestas de reformulación de las estructuras de autoridad epistémica. (p.23)

En otras palabras, esta forma de investigación replantea una manera diferente de generar conocimiento, a partir de lo particular, en contraposición a la investigación convencional generalizadora, por lo tanto, permite plantear otras formas observar y entender el porqué de lo que entendemos como verdad y asumimos como nuestra realidad.

La propuesta del enfoque feminista abre la posibilidad a las diferentes alternativas para la investigación, en este sentido, considero necesario mencionar los planteamientos de la *Investigación y acción colectiva*, así como los de la *Investigación activista feminista* para abordar el tema la *performance*, como una herramienta artística que adoptaron las artistas feministas en la búsqueda por la deconstrucción social del patriarcado, creando otras formas de conocimiento y articulaciones diferentes de construcción de nuestra realidad.

La investigación y acción colectiva (IAC) se propone como escenario de construcción colectiva del conocimiento, la cual parte de las dignidades y fuerzas de las comunidades negadas históricamente de una generación a otra, pero que han mantenido procesos de resistencias ancestrales y populares [...] a partir de procesos de solidaridad y resistencias. (Botero, 2012, p.32)

Este planteamiento explica y profundiza en el impacto y la incidencia social que se genera a través de las propuestas artísticas de la *performance*, que además permite crear comunidad a partir de la integración del artista con el público, partiendo de las problemáticas sociales comunes que se abordan. Además “esta *investigación acción militante*<sup>3</sup> se encuentra atravesada por la construcción de memorias y narrativas colectivas en contextos próximos a quienes se articulan en la práctica de reflexión-participación-creación- acción” (Botero, 2012, p.36). Por lo tanto, este

---

<sup>3</sup>La investigación militante se encuentra atravesada por las cercanías en búsqueda de un nuevo tipo de praxis, aquí la vida desordena completamente la política. Reconocer otras formas estructurales en los lugares soterrados produce ecos desde quienes han estado implicados en históricas políticas y culturales señalando lugares y referentes de poder y contrapoder en contextos locales concretos (Botero, 2012, p. 36)

camino conlleva un proceso de encuentro creativo, reflexivo, crítico y de vinculación con nuestros pares, que incluso nos permite ser vulnerables en un espacio seguro y que acciona una vez lograda la concientización.

Por su parte Bárbara Biglia (2007), postula que en la *investigación activista feminista* se conjugan los conceptos de la investigación-acción con el enfoque feminista y lo transforma en un proceso integral, en donde explica que hay un compromiso para el cambio social en contra de las discriminaciones y/o los abusos de poderes, así como la ruptura de la dicotomía público/privado. Biglia menciona que la investigación feminista se fundamenta en el reconocimiento de la perspectiva situada de Haraway, la cual establece que, “no solo es necesario reconocer desde donde se mira, sino explicitarlo de modo que las otras personas que interactúan con la investigación dispongan de más elementos para comprender y criticar los análisis que realizan” (pp.417-418). Por consiguiente, como explicaré en el tercer apartado, la investigación acción feminista se vincula de manera directa con las directrices desde la cual la *performance* actúa, pues retoma los postulados que el método feminista utiliza con el fin de construir conocimiento y reivindicar la forma en que habitamos el mundo.

## 1. La invisibilización de las mujeres en el arte

Cuando hablamos de la participación de las mujeres en la Historia del Arte, nuestras referencias son pocas. Ha sido una Historia contada y escrita desde una mirada masculina occidental y burguesa, que no reconocía a la mujer como parte integral y estructural de la sociedad, por el contrario, excluía, omitía e invisibilizaba su intervención cualquiera fuera el espacio.

En la actualidad, si bien, podemos reconocer algunas artistas gracias al trabajo de recuperación histórica y de la memoria que otras mujeres han llevado a cabo, el reconocimiento no se acerca al nivel de artistas varones que fueron “consolidados” por la Historia y se legitimaron a través de compilaciones de obra de arte como la de Ernst H. Gombrich<sup>4</sup>, quien redactó una de las obras sobre arte más famosas consultadas mundialmente. En contraposición, Linda Nochlin, en una de sus publicaciones más importantes: *Why Have There Been No Great Women Artist?*<sup>5</sup> (¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?) en el año de 1971, señala lo siguiente:

No existen los equivalentes femeninos de Miguel Ángel o Rembrandt, de Delacroix o Cézanne, de Picasso o Matisse o, aun, en tiempos muy recientes, equivalentes a De Kooning o Warhol, como tampoco hay equivalentes afroamericanos. Si en realidad hubiera un número considerable en contraposición de los hombres deben ser diferentes. (Nochlin en Pollock, 2007, p: 21)

Esta exclusión y desigualdad ha generado una deuda histórica no solo con aquellas artistas no nombradas, sino con todas las mujeres y la sociedad. Por esta razón, considero que, para entender y explicar esta problemática, es necesario partir de las articulaciones bajo las

---

<sup>4</sup> Historiador de arte británico, redactó el libro *Historia del Arte* (1992) dedicado a la recopilación de obra de arte desde la prehistoria a la época contemporánea, planteando una Historia carente del nombramiento y reconocimiento de obra artística por mujeres.

<sup>5</sup> Artículo publicado en 1971 en ARTnews por Linda Nochlin historiadora de arte estadounidense, considerada una de las publicaciones precursoras en la crítica feminista del arte.

cuales se ha construido el sistema patriarcal<sup>6</sup> de dominación, dentro del cual estamos insertas y se formula bajo una organización dicotómica biologicista desde la perspectiva masculina, explicada por Blázquez (2012):

La lógica dicotómica es el proceso por el que se le da sentido a un fenómeno mediante la oposición a otro en una construcción en la que se representan como mutuamente excluyentes y exhaustivos: mente/cuerpo, yo/otro, cultura/naturaleza, razón/emoción, masculino/femenino, dadas en las que el primer elemento de cada uno ejerce privilegios sobre el otro. Dichas dicotomías esconden relaciones sociales que permiten a los integrantes de una categoría social beneficiarse a expensas de los de la otra categoría. El punto de las dicotomías son formas de construir relaciones sociales que facilitan la dominación social. (p.24)

A partir de esta lógica en la que prevalece lo masculino sobre lo femenino, por considerarse superior y dominante, se construyeron las bases que dividieron y diferenciaron a uno del otro. Desde la crítica feminista se define como, “las relaciones de reproducción que generan un sistema de clases sexuales, que se basan en la apropiación y el control de la capacidad reproductiva de las mujeres, y que existe paralelamente al sistema de clases económico basado en las relaciones de producción” (Fontenla, 2008).

Es decir, desde la constitución de esta lógica dicotómica diferenciadora se generaban articulaciones de desigualdad, dando pie a las relaciones de control y opresión sobre el *otro*, lo que derivó en la segmentación de la población dentro de la dicotomía de lo público/privado. Por

---

<sup>6</sup> Feministas han analizado y teorizado alrededor de la definición del término *patriarcado*, en este caso retomaré el concepto de Gerda Lerner (1986) quien lo ha definido en sentido amplio, como “la manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y niños/as de la familia y la ampliación de ese dominio sobre las mujeres en la sociedad en general” (Fontenla, 2008)

consiguiente, siguiendo dicha lógica, esto dejaba al hombre en el espacio público y a la mujer en la exclusión del espacio privado.

Continuando con lo anterior, lo femenino se vinculaba con lo emocional, la naturaleza, lo sensible y el cuerpo, sin embargo, para el sistema patriarcal estas características denotaban debilidad o falta de carácter, por lo tanto, carecían de valor. A su vez, esta concepción situaba a las mujeres bajo un tipo nuevo de modelo de feminidad durante el siglo XIX descrita por Silvia Federici (2010) como, “la mujer y esposa ideal, que tenía como particularidad ser casta, pasiva, obediente, ahorrativa, de pocas palabras y siempre ocupada en sus tareas”, de lo contrario, continuando con Federici, “se consideraba que la sensibilidad de la mujer podía caer en lo salvaje, las mujeres eran retratadas mentalmente débiles, de apetitos inestables, rebeldes, insubordinadas e incapaces de controlarse a sí mismas” (p. 90).

Estas conceptualizaciones derivaron en la normalización y naturalización de las “características” que conformaban la feminidad, siempre en un sentido peyorativo. Al respecto, Federici (2010) sostiene que:

[...] a nivel ideológico, existe una estrecha correspondencia entre la imagen degradada de la mujer forjada por los demonólogos y la imagen de la feminidad construida por los debates de la época sobre la “naturaleza de los sexos” que canonizaban a una mujer estereotipada, débil de cuerpo y mente y biológicamente propensa al Demonio, que efectivamente servía para justificar el control masculino sobre las mujeres y el nuevo orden patriarcal. (p. 256)

En la Historia del Arte las mujeres figuraban solamente como una imagen que podía ser representada de diferentes formas en los lienzos de los artistas varones. El papel que interpretaban se limitaba a ser musas, una fuente de inspiración en la que sus cuerpos eran utilizados para retratar mitologías históricas, religiosas o fantasías, no como parte de una

comunidad de artistas en la *praxis*, exclusión que se justificaba bajo el pensamiento dicotómico patriarcal en el cual las mujeres no contaban con las habilidades necesarias, el *genio*<sup>7</sup> artístico que se requería para crear grandes obras de arte.

Una vez que estas lógicas del pensamiento patriarcal comenzaron a naturalizarse, a partir de la coacción de alianzas entre hombres se necesitaba de un proceso de afianzamiento, mediante una institucionalización que legitimara el pensamiento heteropatriarcal de dominación, premisa desde la cual se constituía la lógica socio-cultural del sistema. De manera que como Fontenla (2008) menciona, “los ideales de igualdad, libertad y fraternidad que constituían a la sociedad remitían a este pacto entre *fraters*<sup>8</sup>”, obteniendo como resultado la imposición de la heterosexualidad obligatoria y el contrato social mediante la institucionalización del matrimonio, mediados por la iglesia y el Estado.

Al respecto, para profundizar sobre el impacto social y la influencia de estas conceptualizaciones para la vida de las mujeres, Marta Fontenla (2008) retoma a María Milagros Rivera Garretas quien señala:

La institución de la heterosexualidad obligatoria es necesaria para la continuidad del patriarcado, ya que expresa la obligatoriedad de la convivencia entre varones y mujeres en tasas de masculinidad/feminidad numéricamente equilibradas. Junto con estas dos categorías se encuentra la política sexual o relaciones de poder que se han establecido entre varones y mujeres, sin más razón que el sexo y que regulan todas las relaciones.

(Rivera en Fontenla, 2008)

---

<sup>7</sup> Palabra del género masculino. En el arte la aparición de la palabra *genialidad* se remonta a la transición del arte de la Edad Media al Renacimiento (el llamado *Quattrocento*). El *genio* era lo que constituía el valor principal que se le daba al artista y a su obra, cuando la pintura, la escultura y la arquitectura dejaron de ser consideradas oficios, como se las denominaba en la Edad Media, y con esto se reconocía a su realizador, quien siempre era un hombre (Guzmán, 2005, p.28)

<sup>8</sup> Término de origen latino que significa “hermano”, mismo que la teoría crítica feminista retoma para referirse a la relación de alianzas entre hombres (hermanos) que encubrían acciones que desfavorecían a las mujeres y los beneficiaba a ellos.

De manera que, a partir de estos preceptos se fundamentó el sistema patriarcal, que, bajo las lógicas de dominación masculina y la construcción de un sistema binario, legitimaba la desigualdad, la exclusión y la omisión de las mujeres en el ámbito de lo público. Por lo tanto, se puede entender que la omisión de las mujeres como parte de la Historia del Arte, no viene de un problema biológico/naturalista, como lo planteaba las sociedades de la antigüedad, sino de una construcción social que se conjugó en alianzas masculinas a través de las estructuras institucionales.

En suma, con respecto a la omisión histórica de las mujeres, retomo a Monique Wittig (1992) quien afirma que, “al admitir que hay una división ‘natural’ entre mujeres y hombres, naturalizamos la Historia, asumimos que “hombres” y “mujeres” siempre han existido y siempre existirán” (p. 33). Por lo tanto, no solo naturalizamos la Historia, también naturalizamos los fenómenos sociales que manifiestan nuestra opresión, haciendo imposible cualquier cambio.

En consecuencia, una vez que interiorizamos y tomamos como legítimas y verdaderas estas lógicas de dominación masculina, participamos en la normalización y por ende en la invisibilización y degradación de la participación de las mujeres en el arte, situándonos como parte del problema estructural que se concretó a través de los siglos.

## **1.1 El despojo de nuestros cuerpos... una aproximación desde las epistemologías del Abya Yala.**

El pensamiento heterosexual occidental, base del sistema patriarcal de dominación, permeó los cimientos bajo los cuales se construyeron los discursos hegemónicos que formaron la Historia.

De esta forma, las acciones excluyentes se normalizaron, bajo la división entre lo público/privado, despojando a las mujeres de ser dueñas de sus propios cuerpos.

La legitimación de la exclusión de las mujeres en el arte se instauró durante el siglo XVIII “[...] con la fundación de las primeras academias de arte, en donde el acceso a la enseñanza estaba privado para las mujeres bajo la argumentación moral de la ‘protección a su feminidad’” (Guzmán, 2005, p.37), haciendo uso de este discurso, la sociedad aceptaba este fenómeno social como legítimo. De acuerdo con Anvy Guzmán (2005), en la sociedad burguesa de los siglos XVIII y XIX, “las hijas de las familias de las élites, tenían que practicar, entre otras cosas, alguna actividad artística plástica, porque con eso se reafirmaba su feminidad y adquirían mayor valor para ser casaderas o cortejadas por jóvenes que pertenecieran al mismo nivel socioeconómico” (p.39).



**Fotografía 1.** Foto retomada de la exposición: *Pintar en femenino: Mujeres en el sistema artístico mexicano 1846-1940. Homenaje a Leonor cortina.* Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México. Octubre, 2023. Archivo Gloria Santos.

Este modelo de sociedad europea según Marta Fontenla (2008), “se replicó en los territorios de América tras su colonización, en la cual, la subordinación de las mujeres se consolida especialmente a través de las Leyes de Partidas, la familia patriarcal y la influencia y poder de la Iglesia católica, continuando en las leyes de los Estados–Nación que se van constituyendo a lo largo del siglo XIX”, condicionando en mayor medida los aportes que las mujeres llegaban a tener en la práctica institucionalizada de la pintura. De manera que, solo se podía dar en circunstancias específicas, por ejemplo, “cuando eran hijas de padres artistas o por mantener alguna conexión cerca y personal con alguna personalidad artística masculina más fuerte o dominante”. (Nochlin, 2007, p. 37)

Algunas excepciones según Griselda Pollock (2007) fueron, “artistas como Marietta Robusti hija de Tintoretto, Lavinia Fontana, Artemisa Gentileschi, Elizabeth Chéron, Vigée Lebrun y Angélica Kauffmann, hijas de artistas europeos. En el siglo XIX, Berthe Morisot fue muy cercana a Manet, casándose posteriormente con su hermano y Mary Cassatt basó gran parte de su obra en Degas” (p.37). Mientras que en México durante este mismo siglo se reconoció la obra de Juliana y Josefa Sanromán, Ángela Izcaza, Carmela Duarte y Luz Osorio, artistas que se dedicaron al retrato y a la pintura de escenas de tipo costumbristas.

De esta forma fue como algunas mujeres pudieron participar sin ser señaladas, pues se mantenía una regulación desde las lógicas del pensamiento heterosexual de dominación, que no permitía que los temas aplicados en la pintura salieran de lo establecido y se mantuvieran los modelos estereotipados de lo femenino/masculino. Así, las mujeres eran despojadas de tomar cualquier decisión y por consecuencia de la libre expresión artística a través de la pintura, de lo contrario podían dejar a su *feminidad* expuesta ante la sociedad de la época.

**Juliana Sanromán**  
Castillo (Jalisco, 1826 –  
Ciudad de México,  
1852)

*Interior de un convento  
de dieguinos, ca. 1849*

Óleo sobre tela



**Josefa Sanromán**  
Castillo (Jalisco, 1829  
– Ciudad de México,  
1889)

*(Interior de) Estudio  
de un artista, ca,  
1849*

Óleo sobre tela



**Fotografías 2 y 3.** Fotos retomadas de la exposición: *Pintar en femenino: Mujeres en el sistema artístico mexicano 1846-1940. Homenaje a Leonor cortina.* Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México. Octubre, 2023. Archivo Gloria Santos.

En este sentido, desde el enfoque epistemológico del pensamiento y la crítica del feminismo del Abya Yala, reflexiono en torno al concepto de nuestros cuerpos como un territorio del cual fuimos despojadas a través de un proceso de colonización, al cual Julieta Paredes se refiere como, “un proceso de invasión evidente y sutil de un territorio ajeno para usufructuar los frutos y productos de los territorios colonizados” (Mogrovejo, 2016). Es decir, el sistema patriarcal busca a través de la imposición de las lógicas de dominación masculina y las narrativas heteropatriarcales, la desvinculación de nosotras con nuestros cuerpos (decisiones, criterios, deseos, emociones) para apropiarse de ellos, mediante métodos violentos y de opresión que buscan favorecerse de este. Al respecto, Paredes (2016) afirma:

Esta invasión busca tomar sus energías y sus espíritus, con la intención de enajenarlos, ocuparlos y disciplinarlos hasta lograr la internalización de los invasores de los territorios del cuerpo, la subjetividad, las percepciones y los sentimientos de identidad y deseo. (Paredes en Mogrovejo, 2016)

Es así que, se establece un sistema de creencias y tradiciones culturales que disfrazan estas violencias e imponen y validan al sistema de opresión. De acuerdo con el planteamiento del feminismo comunitario, Lorena Cabnal (2020) explica que:

La opresión manifestada contra las mujeres a lo interno de nuestras culturas y cosmovisiones es algo que hay que cuestionar de manera frontal y nombrarla como es: misoginia, expresada y manifestada en las actitudes y prácticas cotidianas más remotas y actuales, contra nuestros cuerpos, nuestros pensamientos, decisiones y acciones. (p.18)

Por lo tanto, el patriarcado fue consumando las formas en las que invisibilizaba la participación de las mujeres en el arte, permeando su continuidad y “asegurando su sostenibilidad desde y sobre el cuerpo de las mujeres” (Cabnal, 2020, p.19). Ahora bien, si la Historia ha invisibilizado la participación de las mujeres, a través de la exclusión e invalidación de nuestros cuerpos, considero que su reivindicación debe partir desde nuestros contextos actuales. En este sentido, Griselda Pollock (2007) propone:

Una Historia feminista del arte que debe verse a sí misma como parte de una iniciativa política del movimiento de las mujeres, no solo como una nueva perspectiva de la disciplina que apunta a mejorar la existente, pero inadecuada Historia del arte. La Historia feminista del arte debe comprometerse en una política del conocimiento. (p. 51)

Es una propuesta en la que más que reescribir la Historia, propone resignificar desde nuestro hacer político y formular otras formas en las que recuperemos nuestra propia Historia, mediante propuestas artísticas y críticas que reivindiquen nuestros cuerpos.

## 2. Del movimiento feminista a *la performance feminista*

La constante lucha de las mujeres a través de los siglos por sus derechos, el voto, la ciudadanía y con ello la denuncia de las diferentes violencias y opresiones de las que constantemente eran parte, generó una comunidad en resistencia que fue tomando fuerza, convirtiéndose así en el movimiento feminista.

Al respecto, Nuria Varela (2008) hace una diferenciación entre tres periodos históricos de esta lucha a las cuales llama olas del feminismo. La primera ola comprende todas las luchas por el reconocimiento de los derechos de la mujer, siendo Olympe de Gouges una de sus principales representantes. Por otra parte, durante la segunda ola se consolida el movimiento sufragista y el derecho al voto, mientras se ponían sobre la mesa temas como el patriarcado y algunos cuestionamientos sociales como la politización de lo privado, la libertad sexual, el control de la natalidad, entre otros. Mientras que, la tercera ola tenía un carácter interdisciplinar que postuló conceptos como la interseccionalidad y género como categoría analítica.

Por su parte, Eli Bartra (2020) destaca y nombra como neofeminismo a la segunda ola feminista que en México comenzó en 1970.

El neofeminismo representa una ruptura y continuidad al mismo tiempo. Rompe con lo anterior en la medida en que se trató de una lucha fundamental centrada en la toma de conciencia (personal y colectiva) y cuyo interés fue el cuerpo a diferencia de la primera ola en la que el cuerpo de las mujeres no era el núcleo de la atención sino principalmente asuntos de ciudadanía. En el neofeminismo se toma conciencia de la subordinación de las mujeres, del patriarcado, de la imposibilidad de decidir sobre nuestros cuerpos, de la violencia contra las mujeres con sus mil rostros. (Bartra, 2020, p. 523)

Este hecho abrió caminos diferentes desde donde mujeres en militancia podían abordar las diferentes problemáticas sociales generadas por el patriarcado. Los años setenta en México representaron un parteaguas que impulsó a las artistas feministas a retomar *la performance* desde un posicionamiento político, utilizándola como una forma de reivindicación de los cuerpos femeninos, creando redes en colectividad y como un medio de denuncia de las luchas contra la opresión y la violencia patriarcal.

Por su parte, Andrea Giunta (2019) señala que, “estas artistas elaboraron un repertorio radicalmente distinto del que primaba en la representación del cuerpo femenino el hecho de ser mujer durante mucho tiempo, como aquello que tenía que controlarse, reglamentarse y ordenarse” (p. 14). De esta manera, elaboraron propuestas a partir de la “toma de consciencia”, mejor conocida como un proceso de concientización desde donde construían y desarrollaban la acción. En este sentido, de acuerdo con Maricela Montenegro y Joan Pujol (2003):

La concientización se da cuando miembros de la comunidad o grupo con el que se trabaja él/ la interventora “se dan cuenta” de que las razones por las cuales están insertas en ciertas condiciones de vida tienen que ver con las relaciones sociales y producción asimétricas en sociedades determinadas. Esto a su vez se concatena con la acción política de transformación que asumen estas personas a través de la participación durante dicha concientización. (p. 298)

Con esto quiero decir que estas acciones tuvieron lugar necesariamente a partir de un proceso de concientización que permitiera a los participantes visibilizar la problemática social de la cual eran parte, a manera de poder accionar desde esta propuesta, pues plantea un proceso de deconstrucción que pone en cuestión los preceptos bajo los cuales se ha construido el sistema patriarcal de dominación. De acuerdo con Giunta (2019), “el feminismo artístico formula a partir de sus prácticas una reconceptualización sobre la forma de entender el cuerpo de diferentes

maneras, dándole protagonismo, y cuestionando su unicidad biológica y afectiva, a partir de las representaciones que desarticulaban los estereotipos femeninos” (p. 15).

## 2.1 Arte feminista... la *performance*

La aparición del arte feminista se sitúa en 1971 tras la publicación de Linda Nochlin: *Why Have There Been No Great Woman Artist?*, envuelto en un periodo feminista que replanteaba la forma de ver nuestras realidades y nuestros cuerpos, mismos que por tanto tiempo habían sido suprimidos y enajenados bajo los estereotipos de género que mantenían a las mujeres dentro de lo privado, bajo el control y dominio del contrato social del matrimonio, la maternidad obligatoria y el trabajo doméstico no remunerado. Este momento, en palabras de Giunta (2019), “permeó las iniciativas artísticas de distintos grupos y artistas que llevaban adelante programas para realizar y enseñar arte feminista, a través de distintos métodos (concientización, *performance*, humor) los cuales buscan crear conciencia, gestar un lenguaje y dar forma a temas e iconografías específicos” (p.32).

En este contexto tiene origen el arte feminista, influenciado por las propuestas teóricas del feminismo radical que se desarrolló entre 1967 y 1975, bajo el principio de “lo personal es político”<sup>9</sup> que expuso las problemáticas sociales de dominación en áreas de la vida que se mantenían en lo privado. Al respecto, Varela (2008) menciona que:

---

<sup>9</sup> Aportación de denuncia más importante del feminismo radical. Las radicales identificaron como centros de dominación área de la vida que hasta entonces consideraban “privadas” y revolucionaron la teoría política de analizar las relaciones de poder que estructuran la familia y la sexualidad. Consideraban que los varones reciben beneficios económicos, sexuales y psicológicos del sistema patriarcal. Así, problemas tan enraizados y silenciados en la sociedad que aun hoy no se han solucionado como la violencia de género, fueron puestos encima de la mesa por las radicales. Si lo personal es político, las leyes no se pueden quedar a la puerta de la casa (Varela, 2008, p. 85)

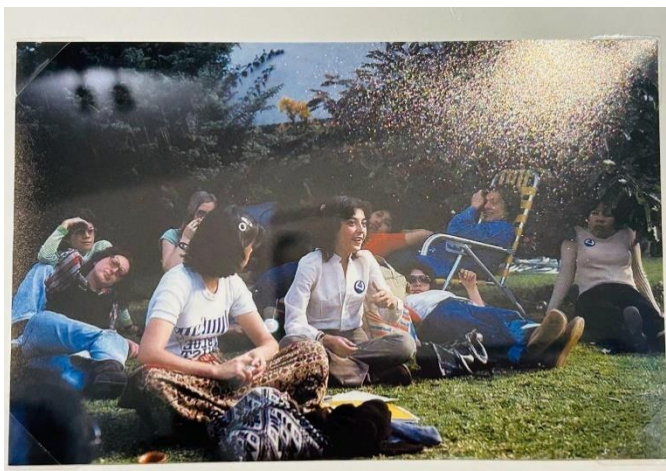
Además de revolucionar la teoría política a través del análisis de las relaciones de poder que estructuran a la familia y a la sexualidad, las radicales hicieron importantes aportaciones como las grandes protestas públicas y el desarrollo de los grupos de autoconciencia animando a las mujeres a conocer su propio cuerpo. (p.85)

Por tal motivo, las artistas feministas proponían procesos creativos que se trabajaran desde el cuerpo, de manera que, en el proceso se pudieran generar vínculos y conexiones en la colectividad. En particular, el arte desde el enfoque feminista cobró fuerza al integrarse a la militancia como un medio de expresión artística que podía llegar a la transformación social, haciendo uso de las herramientas artísticas que ofrecía el arte feminista para crear conciencia, a partir de las diferentes propuestas creativas y usándolo como un medio de denuncia y visibilización de las violencias y opresiones sociales sobre las mujeres:

Las radicales hicieron todo al mismo tiempo: desarrollar la teoría que dejaba en evidencia las relaciones de poder entre hombres y mujeres, ponerle nombre a la raíz de la desigualdad, sacarlo a la luz pública y manifestarse subversivamente contra el orden establecido; crear los medios para que cada mujer hiciera un proceso personal de liberación, apoyarla y, además, proveer los recursos materiales (guarderías, casas de acogida...) que esa libertad recién estrenada necesitaba. (Varela, 2008, p. 89)

Es así como durante este gran auge en los setenta algunas artistas mexicanas abordaron en forma conceptual, experimental y política estas cuestiones, por ejemplo, *Hora y media* de Lourdes Grobet en 1977, *El tendadero* de Mónica Mayer en 1980 y la performance *Madre por un día* de Mónica Mayer y Maris Bustamante presentada en el programa de Guillermo Ochoa en 1987. Giunta (2019) explica que, “durante estos años tuvieron lugar diversas reuniones y congregaciones entre artistas feministas, logrando concretar diferentes muestras y exhibiciones con *performance* sobre la sexualidad y el abuso de autoridad, además mantenían diálogos

diversos sobre temas recurrentes en el feminismo, relativos a la relación con el dinero, el amor, el cuerpo y la sexualidad” (p.72). La colectividad entre mujeres artistas se constituía como un medio en el cual compartían experiencias y proponían acciones artísticas, captando la atención de más mujeres que empezaron a participar del movimiento. En palabras de Giunta (2019), “lo personal se expandía en las experiencias de las integrantes del grupo y de la sociedad, mientras que estudiaban artistas del pasado, y se trabajaba en función de la construcción de una Historia del arte alternativa” (p.73).



**Fotografía 4.** Foto retomada de la exposición: *Coordenadas Móviles: Redes de colaboración entre mujeres en la cultura y el arte (1975-1985)*. Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México. noviembre, 2023. Archivo Gloria Santos.

El arte feminista se fue constituyendo como parte del movimiento feminista, pues desde la crítica planteaba procesos de deconstrucción y desarticulación de las lógicas patriarcales de control y dominación. De esta forma la *performance* artística fue retomada por estas artistas, que a través de sus representaciones disruptivas buscaba incomodar los cánones patriarcales y generar sororidad en la colectividad. Al respecto Eli Bartra (2012) afirma que, “las prácticas artísticas influyen considerablemente en las mentalidades y en la consciencia de las personas, por lo tanto, puede ser muy poderoso y útil para la denuncia o para la impugnación, por tal motivo

se ha utilizado para comunicar ideas políticas de todo tipo” (p.4). Este proceso de deconstrucción y concientización, el cual se formuló en las aportaciones del feminismo radical que cuestionaba la privatización y enajenación de los cuerpos feminizados permeó las bases bajo las cuales el arte feminista se pudo construir, ya que el carácter sensible y personal del arte permitía abordar temas complejos en una sociedad que oprimía y silenciaba las violencias y transgresiones al cuerpo femenino.



**Fotografía 5.** Foto retomada de la exposición: *Coordenadas Móviles: Redes de colaboración entre mujeres en la cultura y el arte (1975-1985)*. Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México. Noviembre, 2023. Archivo Gloria Santos.

## 2.2 La reivindicación de nuestras luchas a través de la *performance*: el sistema sexo - género

A través de la *performance*, artistas feministas han abordado temas cruciales que exponen las diferentes problemáticas sociales derivadas de la imposición del sistema sexo-género, como la conjugación de una serie de pactos que han constituido al sistema patriarcal capitalista. El

carácter interdisciplinario de la *performance* permitió manifestar a través de una ponencia vívida y artística aquello que había sido silenciado. En palabras de Josefina Alcázar (2008):

[...] la pluralidad de metodologías y enfoques que desde la *performance* se pueden presentar es amplia y heterogénea, con temas que van desde la discriminación, el sexismo, la religión, el amor, la represión sexual, la marginalidad, hasta el dolor, la identidad, los sueños, el racismo, hasta la muerte y el arte mismo. (p.332)

Las artistas feministas revolucionaron la forma de hacer *performance*, utilizándolo como una herramienta artística que permitía generar denuncia en torno a las diferentes violencias y opresiones sociales y culturales dentro del sistema capitalista patriarcal, el cual se ha fundamentado en el sistema sexo-género definido por Gayle Rubin (1986) como, “[...] un conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (p. 97).

Es un sistema diferenciador que impone los estereotipos de género femenino/masculino atribuyéndoles características propias y particulares según su sexo “natural”, entendido como una construcción social que establecía los roles sociales en beneficio de los intereses masculinos y del capitalismo. En palabras de Pollock (2007) esta estructura social se basa, “en relaciones de inequidad, así como en divisiones y desigualdades sexuales que se han producido en el arte y no solo de manera feudal o capitalista, sino patriarcal y sexista” (p. 46). Por lo tanto, bajo este esquema social de poder se excluía la participación de las mujeres dentro de la práctica artística y las obligaba a permanecer dentro del espacio privado de lo doméstico, obligadas a cumplir únicamente con las funciones sociales a las cuales como mujeres dentro del sistema patriarcal estaban destinadas a realizar como esposas y madres al servicio de esposos.

Por su parte Mogrovejo (2016) explica que, “la reducción del género a lo privado, al control sobre el sexo, sus recursos y productos es una entelequia ideológica tejida como biológica”, es decir, la construcción de la idea socio-cultural alrededor de lo que para el sistema significa ser hombre o mujer ha condicionado nuestra participación dentro de la sociedad, bajo la justificación biológica de la fuerza masculina (el trabajo y el capital) y la debilidad femenina (la reproducción y el cuidado). Además, continuando con Mogrovejo (2016), “esta imposición ha sido completamente violenta y nos ha despojado de ser dueños de nuestros territorios, cuerpo, sexualidad, deseo, cosmogonía, religiosidad, economía, etc.”

El sistema sexo-género actúa como una articulación del sistema patriarcal que ha naturalizado y normalizado el orden social dicotómico del papel y la función de las mujeres dentro del esquema social. De acuerdo con Joan W. Scott (2013), “[...] el género es el campo primario dentro del cual o por medio del cual se articula el poder” (p.292), por lo tanto, ejerce poder sobre los otros cuerpos, a través de actos de violencia, violación y control en satisfacción de sus propias necesidades haciendo uso de otros cuerpos. En palabras de Varela (2008):

El patriarcado se define como un sistema de dominación sexual que es, además, el sistema básico de dominación sobre el que se levantan el resto de las dominaciones, como la de clase y raza. El patriarcado es un sistema de dominación masculina que determina la opresión y subordinación de las mujeres. El género expresa la construcción social de la feminidad y la casta sexual se refiere a la experiencia común de opresión vivida por todas las mujeres. (p. 84)

Particularmente en los años setenta el malestar social y el hartazgo de vivir bajo este sistema que mantenía a las mujeres en una posición de subordinación, fue el detonante que dio pie a las nuevas manifestaciones sociales y artísticas feministas que comenzaron a cuestionar, exponer y visibilizar estas problemáticas y violencias que tenían origen en lo privado, haciendo

que lo personal se volviera político. De acuerdo con Karen Cordero e Inda Sáenz (2001) este pensamiento dio lugar, “al cuestionamiento profundo del papel del género sexual en la determinación de nuestras relaciones de poder humanas, nuestras estructuras sociales y económicas y nuestras vivencias del cuerpo y de la percepción, y permitió, precisamente, que el pensamiento feminista desafiara la segregación de los ámbitos de lo privado y lo público” (p. 6).

Para este momento, las diferentes formas de expresión artística permitían a través de la pintura, la escultura o el *performance* manifestarse desde la crítica social mediante lo figurativo, la abstracción y la corporalidad. En particular, el *performance* surge del arte participativo en el cual según Guadalupe Aguilar:

Las obras en las que la participación toma forma social enfatizan la colaboración y la dimensión colectiva de la experiencia social, el artista parte de considerar al espectador como un ciudadano y un ser político, y a su vez el artista asume el rol de ciudadano involucrado con su realidad social [...]. (Aguilar, 2012, p.53)

En contraposición a la pintura o escultura, en donde el resultado es tangible y exige del espectador contemplación y admiración a través de la mirada, la *performance* surge como una práctica artística que involucra al público a ser parte de la misma obra, porque se produce a partir de cuerpo, de la interacción y del movimiento para generar una experiencia más profunda y personal. Además, parafraseando a Aguilar (2012) se trata de un arte en acción, el cual se aplica a un conjunto de prácticas, en donde, hay una acción presente en constante interacción entre artista/espectador.

En este sentido, de acuerdo con el planteamiento de Montenegro y Pujol sobre las perspectivas participativas:

[...] el conocimiento de lo real se adquiere en el diálogo entre interventores/as e intervenidos/as [...] y [...] la diferencia de posiciones entre estos dos grupos y sus

diferentes conocimientos (conocimiento científico – conocimiento popular), se puede acceder al conocimiento sobre la realidad. (Montenegro y Pujol, 2003, p.298)

Ahora bien, considerando las características propias del arte participativo, las artistas feministas replantearon el *performance* desde un enfoque crítico y teórico feminista, a partir del cual se pudiera generar el conocimiento y la concientización que se buscaba lograr en la colectividad, partiendo desde nuestros conocimientos (experiencias) de la realidad, a través del arte. De esta forma fue como el *performance* se definió como un “acontecimiento efímero en los que el artista usando su cuerpo como material artístico se implica directamente con los espectadores para incrementar la conciencia de su realidad mediata o inmediata y animarlos a hacer una nueva interpretación o simplemente sacudirlos” (Aguilar, 2012, p. 83).

En síntesis, la crítica del arte feminista situada en las intensas movilizaciones feministas que tuvieron lugar durante los años setenta en México permeó las bases para que las artistas performanceras reivindicaran la *performance*, usándola como una herramienta mediante la cual se pudiera cuestionar al patriarcado desde el sistema sexo-género que por mucho tiempo las excluyó y las continuaba discriminando. De tal manera que, artistas feministas comenzaron abordar en sus *performances* temas antes invisibilizados como la maternidad, el trabajo doméstico no remunerado, la despenalización del aborto, la cosificación de los cuerpos femeninos, entre otros temas que se vinculaban a la opresión y la violación de nuestros cuerpos en sus diferentes formas, actuando desde un posicionamiento político que permitía la articulación de otras formas de mirar nuestra realidad, mediante una propuesta de deconstrucción y reivindicación de nuestros contextos (cuerpos).

### 3. La *performance* feminista: reivindicación y recuperación de nuestros cuerpos

La *performance* ha significado para las artistas una forma de recuperación de nuestros cuerpos, a través de un proceso creativo-sensible que ha funcionado como una forma de crear conexiones y conciencia, así como resignificar la manera en la que nos vinculamos con los otros desde un posicionamiento que nos permita vernos fuera de los estereotipos sociales, tratando de desarticular las narrativas heteropatriarcales del sistema sexo-género.

En este sentido, la *performance* ha sido el medio a través del cual las artistas feministas han buscado lograr un proceso de concientización partiendo desde nuestras propias experiencias. Para lograrlo es necesario deconstruir los imaginarios patriarcales mediante un “proceso de descolonización desde las experiencias situadas” (Curiel, 2009), que permita abrir la posibilidad de articular otra forma de conocer nuestra realidad.

Giunta (2019) explica que, “en la *performance* las artistas producen una desnaturalización, introducen lo alternativo, una resistencia frente al carácter normativo del sexo” (p.178). Es decir, la particularidad creativa y sensible del arte permite a las artistas feministas abordar la *performance* a partir de las experiencias propias, resultantes de las opresiones y violencias que el patriarcado ha ejercido sobre sus cuerpos. A su vez, la *performance* se presenta como un espacio seguro, en donde por medio de la práctica artística se crean articulaciones que permiten confrontar los miedos, la ira o la inconformidad que pudieron haber causado estas violencias sobre nuestros cuerpos. De acuerdo con Alcázar (2008), “la inmediatez y confrontación directa con el público permite a las artistas expresar libremente su discurso, sin estar sometidas a los tradicionales patrones culturales” (p.333).

De esta forma, la *performance* adquirió mayor relevancia dentro del arte feminista, pues sus principios básicos en complementariedad con el discurso feminista, logra el impacto social que

se buscaba alcanzar, ya que a través de estas propuestas artísticas se genera resistencia ante el sistema opresor, pues desafía y cuestiona las violencias que este ejerce sobre las mujeres.

Las características propias de la *performance* radican en el uso del cuerpo como la herramienta principal de la obra en sí, convirtiéndose en un espacio en el cual las artistas vieron la oportunidad de formular procesos que permitían reapropiarse de sus cuerpos. En palabras de Alcázar (2001):

El cuerpo de la artista de 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. El performance es un género que permite a las artistas buscar una definición de su cuerpo y su sexualidad sin tener que pasar por el tamiz de la mirada masculina. Al tomar elementos de la vida cotidiana como material de su trabajo, el performance permite que las performanceras exploren su problemática personal, política, económica y social. (p.1)

La *performance* se consolidó como un espacio de participación que comenzó a generar comunidad y apoyo entre la colectividad, lo que en términos de la descolonización es parte de este proceso, pues desde la perspectiva de Curiel (2009), “la descolonización considera la historia de muchas mujeres en muchos lugares y tiempos”, además “[...] evoca la necesidad de comprender las y los sujetos sociales desde una diversidad de experiencias particulares y diversas formas de vida específicas y concretas, tentativas y cambiantes” (p.32).

Por lo tanto, los participantes de la performance atraviesan por un proceso de deconstrucción a partir de la concientización y la reapropiación de su cuerpo, que, planteándose en términos del feminismo comunitario, “nos invita a recuperar el cuerpo para promover la vida en dignidad desde un lugar en concreto, a reconocer su resistencia histórica y su dimensionalidad de potencia transgresora, transformadora y creadora” (Cabnal, 2010, p.32).

La *performance* se posicionó como una herramienta desde la cual el movimiento feminista accionaba y reivindicaba la forma de hacer arte, desde un posicionamiento político que podía hacer uso de esta herramienta creativa para manifestarse y visibilizar la violencia y opresión hacia la mujer por parte del sistema patriarcal, mientras que por el otro lado generaba conexiones y redes en la colectividad.

### **3.1 De la *performance* de Mónica Mayer a la *performance* de Lorena Méndez**

Los años setenta fueron para el movimiento feminista en México un momento de gran visibilización y participación social. El arte feminista surgió como una nueva forma de plantear las posturas del feminismo en la acción, artistas como Mónica Mayer y Maris Bustamante fueron parte de la amplia variedad de artistas que se unieron al movimiento feminista y usaron la *performance* como un medio para exponer la desigualdad, la inconformidad y el malestar social que como mujeres vivían día a día dentro del sistema patriarcal.

Bajo el lema 'lo personal es político', algunos grupos de mujeres artistas se reunían para discutir su experiencia como mujeres, tocando temas que las inquietaban y que no encontraban donde tratarlos, temas tabúes para el momento: particularmente sobre la sexualidad y el derecho al placer, sobre la despenalización del aborto, el trabajo doméstico, la violación y la agresión hacia las mujeres, y estos temas se reflejaban en sus obras. (Alcázar, 2001, p.3)

Es así, como lo teorizado por el feminismo se conjugó con la acción de la *performance* dando pie a la militancia y la acción a través de las propuestas artísticas de las performanceras. Mónica Mayer por su parte narra una de sus primeras obras:

[...] un tendedero rosa del cual colgaban papелitos del mismo color con las respuestas de las mujeres de distintas clases sociales, edades y actividades a la pregunta: **Cómo mujer, lo que más detesto de la ciudad es...** Muchas se referían a las agresiones sexuales en la calle, otras a los servicios públicos como la basura que afectaban específicamente a las amas de casa. (Mayer, 2004, p.18)

De esta forma se cuestionaban las lógicas heteropatriarcales que en correlación con la investigación acción feminista buscaban romper con la dicotomía de lo público/privado, es decir, “lo doméstico giraba hacia lo político” (Giunta, 2019, p.164). De manera paulatina más artistas se unían y abordaban estos temas desde la *performance*, llevando a la acción las articulaciones bajo los cuales el feminismo buscaba el cambio social y la concientización.

Por su parte Giunta (2019) explica que, “esta intensa manifestación de intercambios de diálogo entre artistas feministas, sobre temas como el dinero, el amor, el cuerpo y la sexualidad en las que Mayer participaba pretendía fundir el feminismo político con el artístico, lo personal se expandía en las experiencias de las integrantes del grupo y de la sociedad” (p.167), consolidándose así el trabajo desde la colectividad, el diálogo y las experiencias situadas.

Al respecto, María-Milagros Rivera Garretas plantea el concepto *partir de sí* como una propuesta de intervención feminista de la diferencia, desde la cual se pudieron abordar algunas propuestas de la *performance* feminista, ya que surge desde los grupos de autoconciencia de los años setenta:

El *partir de sí* transforma la experiencia femenina personal – esa experiencia que está tan desprestigiada en el estructuralismo y en algunos autores posmodernos- en materia política y en lugar de libertad, en un lugar donde intenta ser. El feminismo de la emancipación propone, en cambio, hacer política mirando a donde se quería o se podría

llegar, reivindicando para ello derechos que nos lleven a las mujeres más allá de la propia experiencia [...]. (Rivera, 2000, p.7)

En resumen, este carácter sensible y particular desde donde se articula la *performance* feminista permite reivindicar nuestro posicionamiento y actuar desde nuestros contextos, “partir de lo que tenemos es decir la experiencia femenina personal” (Rivera, 2010, p.7). Es un proceso completo que modifica la manera en la que vamos a concebir una obra, pues el carácter participativo y efímero de la *performance* nos hace parte de la pieza y nos significa desde lo personal. Así, *partir de sí* es una forma en la que desde la concientización se adquiere un posicionamiento político, porque actuamos desde nuestra corporalidad como un acto de apropiación de nuestros cuerpos, mediante un proceso de emancipación que pone en duda y se cuestiona las narrativas heteropatriarcales que a su vez visibiliza y denuncia.

### **3.2 La *performance* de Lorena Méndez: *La No Novia***

Lorena Méndez, artista visual y activista feminista, en su proyecto de intervención artística “La Lleca”, desarrolla diferentes *performances* a través de los cuales invita a la participación en la colectividad. El carácter interdisciplinario de la *performance* le permite actuar desde tres disciplinas: las prácticas artísticas, las pedagogías corporales y la psicoterapia colaborativa. Asimismo, la *performance* parte desde su historia personal y entreteje con las historias de los demás participantes, articulando acciones desde las cuales crea vínculos afectivos.

Méndez (2013) menciona que, “se trata de una acción estética de forma compleja, en donde coexisten percepciones y bienes estéticos tangibles (los cuerpos) e intangibles (las emociones)” (p.13). Por lo tanto, a pesar del carácter efímero de la *performance*, esta trasciende más allá del carácter contemplativo de una obra que permanece.

## La performance de Lorena Méndez: *La No-Novia*

*Lorena se casa con todas las personas de manera afectiva, desmantelando la idea de posesión de los cuerpos de las personas que amas. Esta acción permite dislocar los mandatos sociales de construir una familia. En las acciones durante la primera hora se teje alrededor de su cuerpo y su presencia, una discusión sobre las contradicciones del concepto “amor” vinculado al matrimonio. Pone en el centro una serie de hechos personales de la vida de las personas en prisión [...]. (Méndez et al; 2020)*



**Fotografía 6.** Argudín, C. 2018. De la serie de *La No-Novia*, Lorena Méndez. Fotografía. Archivo personal de Lorena Méndez y Fernando Fuentes, Ciudad de México.

En esta *performance* Méndez utiliza su cuerpo como el elemento donde acciona y se posiciona como eje articulador, mediante el cual busca generar conexión con los participantes, a través de una acción artística participativa que estimule la construcción de vínculos afectivos, deconstruyendo la idea sexualizada de ver nuestros cuerpos.

*La No-Novia busca mover los signos de lugar como en el caso de los espacios de alta seguridad (Cevasep II) donde la conexión con los hombres fue profunda a través del relato de su propia historia y un juego de palabras que funcionó como un acto íntimo mágico para*

*cerrar el encuentro. El propósito de la acción en este lugar era denunciar los feminicidios de las mujeres en México. (Méndez et al; 2020)*



**Fotografía 7.** Argudín, C. 2018. De la serie de *La No-Novia*, Lorena Méndez. Fotografía. Archivo personal de Lorena Méndez y Fernando Fuentes, Ciudad de México.

Esta propuesta performativa de Lorena Méndez irrumpe con el pensamiento heteropatriarcal de las personas que forman parte esta acción, transgrede sus realidades y les hace cuestionarse. La intencionalidad que la artista le da a su *performance*, no permite que la inmediatez y el carácter efímero que caracteriza a esta acción se diluyan al término de esta, por el contrario, la construcción de los vínculos afectivos que Méndez genera, permite crear un espacio seguro y de confianza plena que se vuelca en una manifestación terapéutica y de acompañamiento colectivo, que permea esta continuidad.

En conclusión, el trabajo de Lorena Méndez es el resultado de la constante lucha feminista que continúa a través de la *performance*, como una práctica artística que nos hace sentir más allá del disfrute y la contemplación estética que una obra de arte proporciona. La *performance* nos transgrede a través de sus propuestas disruptivas que ponen en cuestionamiento la realidad social heteropatriarcal impuesta.

#### 4. Reflexiones finales

La *performance* feminista, sin duda, ha resignificado tanto el concepto de hacer *performance*, como la lucha feminista, pues las artistas han buscado otras formas de manifestarse desde su lugar, tejiendo conocimiento a través de la colectividad.

Desde mi lugar, pienso que la invisibilización y exclusión de las mujeres, ha desvalorizado el trabajo que muchas artistas han creado y propuesto, sin embargo, las luchas feministas han reivindicado mediante sus nuevas propuestas su lugar a través del arte feminista, como la respuesta ante las narrativas patriarcales que nos han dividido, del pensamiento heteropatriarcal impuesto que nos ha excluido y del sistema sexo- género que nos mantuvo en lo privado.

Aunque el camino no ha sido fácil, la constante lucha feminista y sus propuestas, que van de la mano de la colectividad, la sororidad, el constante diálogo y partir desde donde nos situamos, compartiendo experiencias, ha permitido construir conocimiento de otras formas, tejiendo en comunidad nuevas realidades.

En conclusión, la *performance* ha conseguido convertirse en una herramienta desarticuladora, que desde el enfoque feminista ha logrado recuperar nuestros cuerpos como territorios y reivindicar nuestra Historia dentro del arte feminista. La *performance* feminista es sinónimo de transformación social y da la pauta para continuar en el camino de la investigación y la teorización, que dé cuenta de su profundidad e importancia.

## Bibliografía

- Alcázar, J. (2008). Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. En *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Kathya Araujo y Mercedes. (pp.331-350). (ed.) Ecuador: FLACSO. [http://www.flacsoandes.org/biblio/shared/biblio\\_view.php?bibid=107751&tab=opac](http://www.flacsoandes.org/biblio/shared/biblio_view.php?bibid=107751&tab=opac)
- Alcázar, J. (2001). *Mujeres y performance. El cuerpo como soporte*. México: Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU).
- Arellano, F. & Méndez, L. (2022). Cuerpos desobedientes. Terapia, juego y performance. México. *Logos. Revista de Filosofía*, 50(138). (pp.93-108).
- Bartra, E. (2020). El feminismo y sus olas. En *Revista Zona Franca-Centro de estudios Interdisciplinarios sobre las mujeres (CEIM) N°28*. Argentina: Maestría, poder y sociedad desde la problemática del género. <https://rehip.unr.edu.ar/server/api/core/bitstreams/ffb1b5a952c245a9a4ff29ca1d554da7/content>
- Bartra, E; Moctezuma, E. (2021). *Violencia hacia las mujeres en las artes visuales contemporáneas en México*. MUMA. [https://issuu.com/mumamx/docs/violencia\\_en\\_el\\_arte](https://issuu.com/mumamx/docs/violencia_en_el_arte)
- Biglia, B. (2007). *Desde la investigación-acción hacia la investigación activista feminista* (pp.415-421). [https://www.researchgate.net/publication/344402415\\_Desde\\_la\\_investigacion-accion\\_hacia\\_la\\_investigacion\\_activista\\_feminista](https://www.researchgate.net/publication/344402415_Desde_la_investigacion-accion_hacia_la_investigacion_activista_feminista)

- Botero, P. (2012). Investigación y acción colectiva -IAC- Una experiencia de la investigación militante. En *Utopía y praxis latinoamericana* (n°57), *Revista internacional de filosofía Iberoamericana y teoría social*. (pp. 31-47). Universidad de Zulia. Maracaibo-Venezuela.
- Cabnal, L. (2010). *Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala*. Feminismos diversos. España: ACSUR, Las Segovinas.
- Cordero, K., & Sáenz, I. (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fonca y CURAR.
- Curiel, O. (2009). *Descolonizando el feminismo: una perspectiva desde América latina y el caribe*. Buenos Aires, Argentina: Primer Coloquio Latinoamericano sobre Praxis y Pensamiento Feminista.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid, España: Traficante de sueños.
- Fontenla, M. (2008). ¿Qué es el patriarcado? En *Mujeres en Red, El periódico feminista, Blog*: <https://www.mujeresenred.net/spip.php?article1396>
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Ciudad de México: Grupo Editorial Siglo XXI.

- Gombrich, E. H. (1992). *Historia del Arte* (15a. ed.). Madrid: Ed. Alianza.
- Guzmán, A. (2005). *Entre amor y color: Mujeres en la plástica mexicana*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Nochlin, L. (2001). “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”. En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). México: Universidad Iberoamericana. Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca.
- Mayer, M. (2004). *Rosa Chillante mujeres y performance en México*. México: CONACULTA-FONCA.
- Méndez L. (2013). *Dilatando el efímero. Intervención performativa y pedagogía radical: El caso de Lleca en México* [tesis de doctorado, Universidad de Barcelona] Repositorio Institucional UB.
- Méndez L. (2020). La performance y la memoria dilatada en el tiempo. En *Arte y Políticas de Identidad*, 23(23) (271–284). Revistas Científicas de la Universidad de Murcia.
- Méndez, L; Fuentes, F; Moreno, A. (2020). La No-Novia. En *La Rebelión de los afectos. Una deriva del trabajo de la colectiva la Lleca*. México: Patronato de Arte Contemporáneo (PAC).

Mogrovejo, N. (2016). Epistemología del sur. Visiones sobre los orígenes de la violencia Patriarcal y la heterosexualidad obligatoria. Una discusión desde el Abya Yala. En *Mujeres en Red, el periódico feminista*. Blog: <https://normamogrovejo.blogspot.com/2016/02/epistemologia-del-sur-visiones-sobre.htm>

Montenegro, M. & Pujol, J. (2003). Conocimiento situado: Un forcejeo entre el relativismo construccionista y la necesidad de fundamentar la acción. En *Revista Interamericana de psicología Universidad Autónoma de Barcelona*. España: Vol. 37; Num.2. (pp. 295-307).

Pollock, G. (2001). "Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo" en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. (pp. 45-79). Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca.

Rivera-Garretas, M. (2000). El feminismo de la diferencia: partir de sí. En *Revista GénEros, México*.

Rubín, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo. En *Nueva Antropología*. Vol. VIII, núm. 30. (pp. 95-145). <https://www.redalyc.org/pdf/159/15903007.pdf>

Sampieri, Roberto; Fernández, C; Baptista, M. (2014). *Metodología de la investigación*. Sexta edición. (ed.) México: McGraw-Hill Education/Interamericana Editores.

Scott, J. W. (2013). El género: una categoría útil para el análisis histórico en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp.265-302). Estudios de género México.

Miguel Ángel Porrúa

Varela, N. (2008). *Feminismo para principiantes*. Ediciones B, S A. Barcelona.

Witting, M. (1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*.

<https://ia902802.us.archive.org/14/items/EIPensamientoHeterosexualMoniqueWittigWEB/EI%20pensamiento%20heterosexual%20-%20Monique%20Wittig%20-%20WEB.pdf>