

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

**UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA**

CIUDAD DE MÉXICO ®

*“GIRL POWER: ANÁLISIS Y PROPUESTAS SOBRE LA PARTICIPACIÓN DE LAS
ARTISTAS EN QUERÉTARO”*

ESTUDIO DE CASO

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

SUSANA DEL ROSARIO CASTAÑEDA QUINTERO

Directora: Dra. Dina Comisarenco Mirkin

Lectoras: Mtra. Karen Cordero Reiman y Dra. Luz del Carmen Magaña Villaseñor

Ciudad de México

2018

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción..... | 3 |
| 1. <i>Girl Power</i> (2014-2016) preguntas y análisis de problemáticas | 7 |
| 1.1 ¿Qué es <i>Girl Power</i> ?..... | 8 |
| 1.2 Las exposiciones y las mujeres artistas..... | 14 |
| 1.3 Las representaciones de lo femenino | 22 |
| 1.4 Arte, género y el feminismo como posibilidad..... | 34 |
| 1.5 La <i>feminización</i> del arte o el poder sobre sí mismas | 37 |
| 2. <i>Girl Power</i> 2017 | 40 |
| 2.1 Memoria, arte y mujeres | 40 |
| 2.2 La memoria y <i>Girl Power</i> | 46 |
| 2.3 Propuestas desde la resistencia en grupos de mujeres | 51 |
| 2.4 <i>Girl Power</i> y las energías de lo colectivo | 55 |
| 3. Nuevos retos para <i>Girl Power</i> | 57 |
| 3.1 Exigencias de representación..... | 57 |
| 3.2 Incorporaciones conflictivas | 61 |
| Conclusiones..... | 64 |
| Bibliografía..... | 67 |

Introducción

Hacer de inmediato por las artistas actuales lo que solo podemos hacer tardíamente por aquellas del pasado: reinscribirlas en la historia.

Griselda Pollock

Me formé en la universidad como artista visual, en donde los procesos de producción de obra tenían un peso mucho mayor que aquellos relacionados a la investigación. Talleres de pintura al temple, escultura en madera, esmalte, grabado, dibujo, y un sinfín de técnicas formaban parte del plan de estudios, lo cual se traducía en una incesante búsqueda por un lenguaje personal. Como artista, es muy probable que en algún momento tu producción esté expuesta, sea adquirida por algún valor monetario y hasta sirva como imagen para alguna marca u organización, pero, ¿producir es lo único que hacemos los artistas? ¿A eso es lo que deberíamos dedicarnos y dejar en las manos de los historiadores, críticos, galeristas y curadores, lo demás? La inquietud que surge de la necesidad de exhibir y comercializar nuestra producción artística y a su vez, el interés por aquello que se ha escrito sobre la producción de las artistas, viene acompañada de preguntas sobre estos mismos procesos de exhibición, producción y comercialización que se llevan a cabo actualmente.

Anécdotas sobran para contar las experiencias por las que algunas mujeres artistas pasamos para poder acceder a talleres, grupos y exhibiciones de arte: el rechazo por la discriminación de género, el acoso sexual, la presión social y moral aún existentes en algunos contextos, y los formatos de organización laboral que surgen en talleres de producción que impiden una conexión entre colegas varones y mujeres, ha llevado a preguntarnos por distintas maneras de hacer las cosas. “Tú y tu pinche feminismo”, me dijo él, un artista visual de unos treinta y tantos, para después repetirme lo guapa que le parezco, “pinta cosas más poéticas, que traten temas más universales”. Pasmada ante su monólogo me pregunté con hartazgo si el cuerpo, el género y la sexualidad no eran temas universales y por qué parecía ser que el feminismo carecía ya de fuerza y se había convertido en un concepto diluido y malentendido, ya no era ruidoso sino complaciente, pues ya no era estridente sino reducido a un cúmulo de *hashtags* en las redes sociales y programas que abogan por una cuota de género, sin preguntarse por las consecuencias o las posibilidades de esto. ¿Cuándo dejamos de preguntarnos por cómo funcionan las cosas y empezamos a insertarnos y adaptarnos?

Por eso es que *Girl Power*, exhibiciones colectivas de mujeres que se llevan a cabo desde el 2014 y la cual son el objeto de estudio de este trabajo de investigación, surgen como un manifiesto activo desde donde un par de artistas y un diseñador pudimos decidir cómo hacer las cosas. El análisis de esta exposición, y sus limitantes, sirve como un punto de anclaje de donde surgen distintos temas y problemáticas que se discuten en este trabajo, y que cobran importancia actual, como aquellas que se preguntan por el concepto de lo *femenino*, la memoria y la colectividad en relación al arte. A pesar de lo que se podría pensar, no nos encontramos en una era post-feminista, ni las discusiones en torno al género han terminado. Si bien el objetivo principal de este trabajo de investigación es el del análisis de experiencia, también está el proponer alternativas de exhibición y producción que permitan, además de la involucración de los y las artistas, un entrecruzamiento entre lo femenino y lo masculino, donde el primero no funcione ya como un concepto estereotipado¹. Acerca de la relación entre mujeres y arte, y partiendo del hecho que *Girl Power* consiste en una exhibición colectiva que incluye únicamente el trabajo realizado por mujeres artistas, algunos trabajos consultados, como la tesis de maestría de Silvana Liceaga Gesualdo titulada “¿Dónde están las mujeres en los espacios museísticos?”² (2011), se plantean de nuevo estas preguntas sobre la participación de las artistas en las exposiciones, al igual que trabajos que involucran la investigación y la exposición de estadísticas como puede serlo el proyecto *Countess* en Australia, el trabajo de las *Guerrilla Girls* en Estados Unidos y el proyecto *#RopaSucia* en México. Estos son solo algunos ejemplos que se toman en cuenta en el presente trabajo, y que demuestran que la investigación sobre el papel que juegan las mujeres y su producción en el arte continúa siendo un tema de debate. Lo anterior me llevó a contextualizar la exhibición de *Girl Power*, para entender en el momento y el lugar en el que se insertaba, y aprovechar esto para hacer un análisis más profundo y más adelante proponer alternativas. Algunas preguntas como, ¿siguen siendo necesarias las exposiciones que reúnan únicamente mujeres artistas?, ¿lo femenino sigue siendo considerado una característica menor del arte?, ¿qué ha logrado el feminismo en el arte, y como se ha insertado en la creación y exhibición artística?, se plantean al inicio de esta investigación. Al ser este trabajo un estudio de caso, parto de la propuesta de que *Girl Power* es una iniciativa necesaria e importante, sin embargo, no descarto la posibilidad de que siga planteando preguntas, pues es un proyecto en

¹ Por concepto estereotipado, me refiero a aquellas imágenes y categorías a las que históricamente se ha relegado a lo *femenino* en las artes visuales y que aún existe en un imaginario colectivo. Estas categorías e imágenes se relacionan con términos como lo privado, lo suave y lo interior.

² Liceaga Gesualdo Silvana, “¿Dónde están las mujeres en los espacios museísticos?”. Tesis de maestría, Casa Lamm, 2011.

constante evolución y abierto a las nuevas posibilidades de generar espacios más propositivos y no estancados en una fórmula funcional de exhibición de arte.

Además del análisis del contexto artístico en Querétaro, basado en la experiencia propia y textos como el *Catálogo Cien Años de Arte en Querétaro*³, los datos recabados de las páginas de tres principales espacios expositivos de arte contemporáneo en la ciudad: Museo de Arte de Querétaro, Museo de la Ciudad y Galería Libertad, tomo en cuenta la experiencia propia de artistas de distintas generaciones residentes en Querétaro que producen o forman parte de instituciones de exhibición de arte. Lo anterior como parte de una metodología feminista que, conscientemente, quise aplicar al presente trabajo de investigación, en donde más que entrevistas, se establece un diálogo con las artistas que podría definirse como historia oral. Como bien señala Erin McCutcheon, estas historias orales feministas, permiten a las artistas dar su opinión de su trabajo y de su contexto, desde sus propias vivencias y perspectivas, que sigue siendo una opinión crítica, más no única y final.⁴ Esto nos permite ya no únicamente tomar en cuenta aquello que se dice en los catálogos, la prensa, o los datos oficiales, sino realmente entender cómo es que se viven los procesos actuales del arte, desde las artistas. A partir de estos diálogos con las artistas y el análisis del contexto de Querétaro, se confirmaron algunos datos referentes a la relación mujeres y arte. En los tres espacios de exhibición se registró una menor participación de mujeres en las exposiciones de artes visuales (pintura, dibujo, escultura e instalación), y en el *Catálogo* antes mencionado, que supone reunir información del arte contemporáneo en la ciudad, y además un compendio de información sobre los artistas, únicamente un cuarto de los artistas cuyo trabajo se menciona, son mujeres. Por otro lado en las entrevistas realizadas, se recuperaron anécdotas y posicionamientos que variaban entre un apoyo total a iniciativas desde y para las mujeres artistas, hasta un rechazo a todo lo que se relacionara con feminismo y arte. Sin embargo, y lo más importante, es que todas ellas coincidían con la idea de que todavía las mujeres, en muchos casos, son relacionadas con lo menor, lo mal hecho y lo femenino estereotipado en el arte.

Lo mencionado anteriormente, entrará en diálogo con distintas autoras como Griselda Pollock y Nelly Richard, quienes proponen, no ya un análisis especial del arte hecho por mujeres, como un fenómeno aislado, sino como éste y sus autoras, son insertadas en un sistema y una estructura del arte que las rechaza. Más adelante, basado en la propuesta de Richard de una “feminización” de la

³ *Catálogo Cien Años de Arte en Querétaro*. Querétaro: IQCA-Conaculta, 2012

⁴ Erin L. McCutcheon, “Tales We Tell: Imagining Feminist Pasts, Writing Feminist futures”, *Nierika*, num.10 (2016)

literatura, se propondrán alternativas que surgen de ver a lo *femenino* no ya como un concepto estereotipado y que debe desaparecer en el contexto artístico, como un rechazo a lo que no encaja, sino que, contrario a esto, se le da un giro y se usa como una propuesta que ayuda a desestructurar el sistema artístico de investigación, producción y exhibición. A través de la propuesta de nuevas prácticas de formación de grupos para la producción y exposición de obra (colectividad) y la propuesta de otras preguntas (sino nuevas, actuales) para el análisis de la relación mujeres y arte.

El presente trabajo está estructurado en tres capítulos, donde cada uno corresponde a un momento de la exhibición de *Girl Power*. En el primero de ellos, se describe el proyecto *Girl Power*, su historia y el proceso de las exposiciones que se han realizado. Además se muestran los procesos de investigación, y se plantean preguntas sobre lo femenino en el arte, el feminismo y el género. Lo anterior se desarrolla a partir de un estado de la cuestión en donde se retoman textos teóricos, catálogos de exposiciones y análisis de proyectos que aborden los temas antes mencionado.

En el segundo se comenta la aplicación de los resultados de dicha investigación, en la edición de 2017 y en un tercero los nuevos retos para el proyecto. Los procesos de investigación que se han mencionado anteriormente y que forman parte del primer capítulo, tendrán una salida en las propuestas que forman parte del segundo capítulo, en donde la memoria, y los procesos de colectividad en grupos de mujeres, surgen como alternativas que cuestionan los estándares tradicionales en los que se comprende, exhibe y produce el arte visual. Estas propuestas, se llevaron a la práctica en la cuarta edición de *Girl Power*, en 2017, durante el proceso de realización de este trabajo. Como ejemplo de esto, se incluye una reflexión sobre la memoria en el nuevo formato de exhibición, en donde a manera de homenaje, se inserta la participación y la obra de mujeres artistas con más trayectoria, que forman parte de acervos y colecciones del estado o la ciudad, pero que rara vez se exhiben.

En un tercer capítulo, se tratan temas relacionados al giro decolonial y propuestas desde la disidencia y una política que involucra al cuerpo, los cuales se proponen como nuevos desafíos presentes en la investigación, producción e investigación del arte, y por supuesto en propuestas como *Girl Power*. Algunas de las conclusiones que se obtienen de los procesos anteriores, refieren a una necesidad por re-estructurar los procesos en los que los y las artistas se relacionan con su producción y en su exhibición, al proponer procesos de colectividad en la formación de grupos y reflexiones conjuntas, que superen el mero acto de exhibir obra como proceso estético. Lo anterior

como un resultado de la propuesta de la “feminización” del arte, donde se toman en cuenta distintos procesos que se han llevado a cabo desde el feminismo y los grupos de mujeres, como la colectividad antes mencionada, la memoria y la relación con el cuerpo como un territorio político.

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de distintas personas, a las cuales agradezco. A mi tutora Dina Comisarenco Mirkin, por el apoyo y el acompañamiento enriquecedor a lo largo de la maestría. A Karen Cordero y Lucy Magaña por aceptar ser parte de este trabajo. Gracias por sus comentarios y su tiempo puesto en este esfuerzo constante que es el feminismo. A las artistas Aura Moreno, Piedad Martínez, Kikyz 1313, Carmen Ávila, Lucy Magaña, Flor Minor y Esmeralda Torres que me brindaron su tiempo para contestar mis preguntas y platicarme un poco de sus experiencias como artistas. A Fresvinda Villa por permitirme ser parte de *Girl Power* y hacer que el proyecto crezca cada día más y siga aportando. A mis compañeros y compañeras de maestría por la amistad y los proyectos en conjunto que suman experiencias y alejan horizontes. A Leonel Heath, por la paciencia de escuchar los nuevos párrafos y las inquietudes persistentes. Por tu amistad y por tu amor. A mis padres por su comprensión, su apoyo constante y su amor incondicional.

1

***Girl Power* (2014-2016) Preguntas y análisis de problemáticas**

En esta primera parte, se expondrán algunas características del proyecto *Girl Power*, sus motivaciones y desarrollo desde la primera exhibición que se llevó a cabo en el 2014. Más adelante se analizarán algunas cuestiones que surgen a partir de la tercera edición que fue llevada a cabo en julio de 2016 y que nos sirven de punto de partida para un análisis teórico y de contexto. Estas cuestiones se relacionan al concepto de lo *femenino* en el arte, las exposiciones de mujeres artistas y el feminismo. Además de postulados de teóricas feministas se toman en cuenta testimonios de mujeres artistas residentes en Querétaro, que se encuentran actualmente produciendo o gestionando proyectos artísticos.

1.1 ¿Qué es *Girl Power*?

A principios de 2016, mi colega Fresvinda Villa (1987), artista visual originaria de Michoacán quien realizó sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, se puso en contacto conmigo para invitarme a colaborar en un proyecto llamado *Girl Power*⁵. El proyecto, en principio, consistía en invitar a distintas mujeres artistas a participar en una exposición colectiva en una galería de la ciudad de Querétaro, por la simple necesidad de crear lazos con aquellas artistas visuales cuyo trabajo le resultaba interesante. Fresvinda había llevado a cabo ya la exposición en los dos años anteriores. La primera en 2014 en una pequeña galería ahora desaparecida, llamada *El Ático*, la cual se encontraba en el segundo piso de una tienda de objetos de diseño llamada *Shop Suey*, en la calle de Guerrero, en el centro histórico de la ciudad de Querétaro (Fig.1). En la exposición participaron diez artistas, 8 de las cuales eran queretanas y las piezas presentadas no mantenían ningún formato específico, pero sí se caracterizaban por sus medidas reducidas.

⁵ Se puede acceder a más información e imágenes de las obras en la página del proyecto *Girl Power* www.girlpowermexico.com.



Fig. 1. Fresvinda Villa durante la primera exposición de *Girl Power*, 2014, Galería El Ático, Querétaro. Archivo de *Girl Power*.

En 2015, se les otorgó a las artistas que participaban un pequeño bastidor cuadrado en el cual debían realizar la obra. Nuevamente se eligió un formato de medidas pequeñas, debido al poco espacio que había en la galería y a la determinación de invitar a cuantas artistas se pudiera. La exposición fue llevada a cabo en la galería *Da Substanz*, ubicada dentro de plaza *Las Américas*, en la cual participaron 17 artistas (Fig. 2) Las piezas que participaron en esta exposición fueron puestas a la venta a través de una página de internet, y es en este año que surge la idea de ir creando un acervo de *Girl Power* conformado por las obras de las artistas exhibidas en cada exposición.

Cuando Fresvinda me comentó del proyecto, había en ella una inquietud porque el proyecto creciera, y para esto necesitábamos recursos, así que decidimos justificarlo todo en un formato de proyecto parecido a los que se someten a concursos de becas y presentarlo a Rebeca Lizaldi, jefa del departamento de teatros y galerías en el Instituto de Cultura del Municipio de Querétaro y al artista visual Luis Sánchez (1981), quien en ese momento se encontraba colaborando con Lizaldi como director de galerías y se interesó en el proyecto.

Girl Power obtuvo los recursos suficientes para elaborar bastidores redondos en mdf⁶ y enviarlos a las artistas para que realizaran sus piezas. Se escogió este formato, llamado *tondo*⁷, a manera de reto técnico, al igual que lo fue la primera propuesta de trabajar bajo una temática, que

⁶ Siglas en inglés para nombrar al tablero de fibra de densidad media, un tipo de aglomerado hecho con fibras de madera y prensado con calor, muy utilizado para soportes de pinturas.

⁷ Del italiano rotondo, “redondo”.

en el 2016 fue *Tres*, en donde se trataba el tema de la perfección del número tres, y su relación con el rompimiento de una dicotomía de género para aumentar una categoría más y así lograr un balance en una separación insistente entre masculino y femenino. Se invitó a 24 artistas de las cuales participaron 22, entre ellas tres artistas internacionales.



Fig. 2 Azucena Germán, artista visual queretana, en la exposición *Girl Power*, 2015, Galería *Da Substanz*, Querétaro. Archivo de *Girl Power*.

Se trató de Annie Hejny (1988) y Anna Garski (1988) ambas estadounidenses., a quienes había conocido ese mismo año en el *Women's Art Institute* en la universidad de St. Catherine en Minnesota, y fue ahí donde colaboré con Hejny y Garski en el grupo de trabajo del instituto. Y también la artista gráfica estadounidense Kill Joy (1988) residente en la Ciudad de México. Incluir a artistas internacionales siempre ha sido una preocupación dentro del proyecto, pues permite generar un diálogo con otras propuestas plásticas, que si bien se reflexionan sobre temáticas como el cuerpo, lo *femenino* y lo personal, al igual que las propuestas locales, tocan estos puntos desde otros contextos geográficos y sociales.

Como ejemplo de lo anterior, la artista estadounidense Anna Garski analiza conceptos como lo binario y lo heteronormativo desde su cuerpo, el cual es expuesto no sólo en su trabajo de pintura y dibujo sino también en sus performances, en donde además es intervenido violentamente como es el caso de la acción titulada *Endless Scopophobia I*, realizado durante el 2015. En uno de los videos que muestran la acción, Garski cepilla sus dientes con carbón activo mientras tararea una canción frente al espejo, mientras que en otro de los videos proyectados, la artista utiliza una máquina de afeitar para cortar por completo su cabello.



Fig. 3 Anna Garski, *Endless Scopophobia I*, video-instalación con espejo y mini proyectores, 4:33 min, 5:38 min, 2015. (Tomada de Anna Garski, www.annagarski.com)

Además de las artistas que participaban en la exposición, se invitó a cuatro a colaborar en la elaboración de un mural durante los días anteriores y posteriores a la exposición, dos de ellas, Kill Joy y Tysa (1988?), paralelamente también brindaron talleres gratuitos de gráfica y graffiti en el *Centro de Arte Bernardo Quintana* y en la colonia Hércules respectivamente (Fig.4). En estos talleres, la mayoría de las participantes eran mujeres jóvenes estudiantes, o interesadas en las técnicas artísticas. Se realizó un ciclo documental sobre mujeres directoras en colaboración con la organización *DocumentaQro*⁸, los cuales se proyectaron en el *Cineteatro Rosalío Solano* y a la par de todo esto, se organizó, a petición de las autoridades municipales, una exposición fotográfica, colectiva en La Alameda con la temática “Ser Mujer en Querétaro”(Fig.5).

La exposición de las piezas se llevó a cabo en la galería municipal *Rosario Sánchez de Lozada* en Querétaro durante todo el mes de julio del 2016 y era el evento que más nos entusiasmaba a los tres que en esa oportunidad estábamos a cargo del proyecto: Fresvinda Villa, Leonel Heath (1990), quien trabaja la imagen y el diseño gráfico de *Girl Power* y yo.

⁸ Asociación civil que abre espacios de exhibición para el documental y promueve su producción en la ciudad de Querétaro.



Fig. 4 La artista Tysa (cubriéndose el rostro) con participantes en su taller de graffiti, 2016, colonia Hércules, Querétaro. Archivo de *Girl Power*

Al ser la tercera edición de *Girl Power*, decidimos otorgarle una temática a la exposición, la cual fue *Tres*, y propusimos tratarlo desde diferentes perspectivas, entre ellas la posibilidad de romper con el sistema de género binario que nos divide en femenino y masculino. Las propuestas de las artistas fueron desde lo más figurativo hasta lo abstracto, entre ellas se encontraban piezas con fotografía, tallado en madera, óleo y acrílicos. El día de la inauguración cayó un aguacero en la ciudad, pero la sala de exposición se llenó. Además de las obras expuestas, se proyectó un vídeo realizado por Fresvinda. Llegaron un par de reporteros a realizar entrevistas y tomar fotografías, asistieron conocidos de la facultad y ex-profesores, se bebió y se deseó mucho éxito (Fig. 6) Después de las inauguraciones llenas, muchas veces queda la duda sobre si las personas seguirán asistiendo o interesándose por lo que está expuesto en la galería, con todo y sus grandes ventanales transparentes. Pero en *Girl Power* no solo estaba esa duda, sino la de ¿por qué estábamos haciendo una exposición sólo de mujeres artistas en pleno 2016? ¿Y en Querétaro?

Una de las artistas que participó en la exposición propuso reunirnos para comentar lo que sentimos, vimos y queríamos del proyecto. Platicamos sobre diversos temas, entre ellos la inquietud de ser sólo mujeres y generar un tipo de segregación, que hacía que la exhibición perdiera seriedad. Otro de los temas importantes fue sobre la supuesta poca calidad de las obras y la abundancia de retratos, que en su mayoría pertenecían a artistas queretanas (Fig.7).



Fig. 5 Cartel de la tercera edición de *Girl Power*, 2016. Archivo de *Girl Power*

Había tres asuntos importantes que había que tratar desde el proyecto, para que éste no fuera solo una exhibición más: las exposiciones de mujeres, la representación del retrato femenino en la pintura y el género, que durante la reunión con las artistas se concluyó que este último no era un elemento a considerar en la producción artística, pues tanto la producción de las mujeres como la de los hombres se tenía que valorar según su calidad plástica y no por el género del artista. La mayoría de nosotros no rebasaba los 28 años, y eso fue lo que me llevó a querer saber qué pasaba con las artistas de otras generaciones y a realizar entrevistas para explorar con más detenimiento, en qué estado se encontraban las cosas con respecto a las mujeres artistas en la ciudad de Querétaro y si la iniciativa de *Girl Power* estaba aportando algo además de las dudas.



Fig. 6 Inauguración de la tercera edición de *Girl Power*, 2016, Galería Municipal, Querétaro. Archivo de *Girl Power*.



Fig. 7 Nanzy Meh, *L'inconnue dormante*, 2016, grafito sobre mdf. Archivo de *Girl Power*.

1.2 Las exposiciones y las mujeres artistas

Sobre las exposiciones colectivas de mujeres artistas, podemos comenzar hablando de la primera exposición de este tipo en Estados Unidos. En diciembre de 1976, la exposición titulada *Women Artists: 1550-1950* se llevó a cabo en el Brooklyn Museum de Nueva York y fue curada por Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris.⁹ Más adelante se mostraría en otros espacios del país.

A la par en México, varias fueron las exposiciones colectivas de mujeres artistas que se llevaron a cabo por distintas razones desde los años 70's, ya fueran artísticas o políticas, gracias a las exigencias del movimiento feminista. Como fue el caso de la exposición *La mujer como creadora y tema del arte* que realizó el Museo de Arte Moderno (MAM) en la Ciudad de México en el año de 1975, a partir de la conferencia del Año Internacional de la Mujer, aunque como bien menciona Mónica Mayer, la mayoría de los artistas ahí expuestos fueran varones¹⁰ y que incluyó obra de María Izquierdo, Remedios Varo, Cordelia Urueta y Helen Escobedo, por mencionar algunas artistas. Ya que la Organización de las Naciones Unidas había proclamado el año de 1975 como el Año Internacional de la Mujer, además de esta exhibición se llevaron a cabo otras como *La mujer en la plástica* en el Palacio de Bellas Artes y *Pintoras y escultoras en México* en el Poliforum Cultural Siqueiros. Estas últimas, también como exhibiciones colectivas que mostraban una variedad de corrientes artísticas en la pintura como el surrealismo y el abstraccionismo.

Si bien estas primeras exposiciones, en donde se daba a conocer el trabajo de mujeres artistas mexicanas e internacionales en distintas áreas de creación, surgen desde un discurso oficialista y más enfocado en proyectar una nueva imagen de México hacia el exterior¹¹, es también el inicio de una mayor participación de mujeres en el arte y la preocupación por temas sobre los roles de género, la sexualidad femenina y las condiciones sociales que limitan la participación de las mujeres en el arte, y otras áreas.

Desde otra perspectiva, que no surgía ya de una necesidad del Estado para cumplir exigencias oficiales sino desde las propias artistas, Mónica Mayer, que en ese tiempo formaba parte del Movimiento Feminista Mexicano (MFM), menciona que “a pesar de los infructuosos intentos por

⁹La información de prensa y fotografías sobre la exhibición pueden consultarse en: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/950>

¹⁰Mónica Mayer. “De la vida y el arte como feminista” en Karen Cordero e Ina Sáenz. ed. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte.* (México: Universidad Iberoamericana, 2007): 401-413

¹¹Araceli Barbosa. *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género.* (México: Casa Juan Pablo, 2008)

formar un grupo de mujeres artistas, por lo menos organizamos varias exposiciones.”¹² Entre estas exposiciones estuvo *Collage Íntimo* (1977) que se llevó a cabo en Casa del Lago y la exposición paralela al Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación sobre la Mujer, *Pintoras, Escultoras, Grabadoras, Fotógrafas, Tejedoras y Ceramistas* en el Carrillo Gil.

A partir de lo anterior, podemos confirmar que las exhibiciones colectivas de mujeres artistas, por lo menos en México y Estados Unidos, surgen como un espacio de una importancia vital, sobre todo en el reconocimiento de su trabajo y la necesidad de visibilizarlo. Esto no sucede únicamente a lo largo de esa década sino que ya entrados los años ochenta en México, y gracias al trabajo de artistas como Mónica Mayer, Maris Bustamante y Magali Lara se realizó una instalación para el Foro de la Mujer en el Festival de Oposición en 1982 y principios de 1983, y se forma el grupo Polvo de Gallina Negra (PGN) con Mónica Mayer y Maris Bustamante quienes realizarían varios performances como los que formaron parte del proyecto *¡Madres!*, el cual se extendió desde 1983 hasta 1990.

¿Qué siguió después de estos efervescentes años para el movimiento feminista y las mujeres artistas? Para el proyecto por escrito que le presentamos a la dirección de galerías municipales en Querétaro, realicé una rápida y breve investigación sobre la participación de mujeres artistas en las exhibiciones de arte, tanto las colectivas, como las individuales. Por supuesto estuvo presente el trabajo de las Guerrilla Girls en Estados Unidos y el de Elvis Richardson con su proyecto *Countess*¹³, en Australia. Pero, ¿qué pasaba en México? En relación a las estadísticas tenía conocimiento del proyecto #RopaSucia¹⁴ llevado a cabo por las poetas Maricela Guerrero, Paula Abramo y Xitlálitl Rodríguez y la obra de Mónica Mayer que más que estadísticas, ha hecho un trabajo de archivo importante con respecto al feminismo, específicamente en relación con el performance y la participación de las mujeres artistas en México. Pero, fue la tesis de Silvana Liceaga titulada *¿Dónde están las artistas en los espacios museísticos?* (2011) lo que terminó por definir a lo que me estaba enfrentando. Liceaga muestra estadísticas sobre las exposiciones temporales de mujeres artistas en tres grandes museos de la ciudad de México: San Carlos, Palacio de Bellas Artes y el Munal. La autora afirma que “Después del Munal 2000 ni una artista ha sido expuesta en la sala temporal [...] en El MUNAL la última exposición de una artista fue en 1992,

¹² Mónica Mayer. “De la vida y el arte como feminista”, 403

¹³ *The Countess Report*, <http://thecountessreport.com.au/>, consultada el 15 de febrero de 2017

¹⁴ Ainhoa Suárez Gómez y Jorge Cano, “#RopaSucia: misoginia y machismo en el medio cultural”, *Horizontal*, 8 de abril 2016, consultado el 15 de febrero de 2017, <http://horizontal.mx/ropasucia-misoginia-y-machismo-en-el-medio-cultural/>

hace 19 años”¹⁵ El caso en el Museo Nacional de San Carlos no es mejor, pues en 43 años nunca se ha realizado una exposición monográfica de una artista y en Palacio de Bellas Artes los números en los últimos 15 años, muestran 60 exposiciones de artistas varones frente a tan solo 10 de mujeres artistas.

Es importante considerar la misión de cada uno de estos museos, que ya bien menciona Liceaga en su tesis. El Munal se encarga de exhibir, estudiar y difundir arte mexicano e internacional entre el siglo XVI y la primera mitad del siglo XX, y el Museo de Bellas Artes, por tradición se ha encargado de la consagración de valores plásticos nacionales.¹⁶ Sobre San Carlos, según Liceaga, no hay suficiente información para determinar su misión, pero es claro que ninguno de estos espacios se enfoca en la exhibición de arte contemporáneo y esto puede ser una de las causas por las cuales el trabajo de mujeres artistas no está siendo exhibido en las exposiciones temporales. Sin embargo, los números que se muestran en el trabajo de Liceaga son desalentadores, y se muestran como una problemática que no solo pertenece a los artistas y a su participación en bienales y convocatorias, sino a decisiones que incluyen a la institución, en este caso los museos. Como bien lo señaló Linda Nochlin en su ensayo, hace ya más de 30 años:

“la cuestión de la igualdad de la mujer —en las artes como en cualquier otro ámbito— no recae en la benevolencia o voluntad enferma de los hombres en particular y tampoco en la confianza en sí misma o envilecimiento de las mujeres en particular, pero sí en la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales y la visión de la realidad que imponen a los seres humanos que forman parte de ellas.”¹⁷

Si estos tres museos que menciona Liceaga, no muestran una preocupación por la inclusión de mujeres artistas en su agenda de exposiciones ¿Qué pasa, entonces, en espacios de exhibición de arte contemporáneo? ¿Sucede lo mismo con la exclusión de mujeres artistas? ¿Y en museos y galerías estatales? Si bien es evidente que el número de mujeres artistas exhibidas en galerías y museos ha aumentado en años recientes, es posible pensar que aún existe una desigualdad con respecto a la cantidad de artistas varones, e incluso sería válido pensar que esto sucede con mayor frecuencia fuera de las capitales, en donde suele encontrarse mayor infraestructura cultural (es decir, más museos y galerías). Para contrarrestar esto, una estrategia para el reconocimiento y

¹⁵ Silvana Liceaga Gesualdo, “¿Dónde están las mujeres en los espacios museísticos?” (Tesis de maestría, Casa Lamm, 2011), 78-79

¹⁶ Liceaga Gesualdo, “¿Dónde están las mujeres en los espacios museísticos?”

¹⁷ Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?” en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, ed. Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, 23 (México: Universidad Iberoamericana, 2007)

visibilidad del trabajo generado por las mujeres artistas, ha sido la creación de espacios y exhibiciones dedicados solo a ellas, como en el caso de *Girl Power*. Pero ¿qué tan pertinente siguen siendo esto?

En la entrevista con Lucy Magaña (1980), artista visual cuyo trabajo incluye pintura y performance sobre el cuerpo y el género, abordamos el tema de las exposiciones dedicadas solo a mujeres artistas. A la pregunta que le hacía sobre la necesidad de crear espacios exclusivos para mujeres Lucy apuntó que “...tal vez en otros lugares no, pero en Querétaro, sí.” En ese momento, recordé un evento que organizaba *Black Army* en el Museo de la Ciudad en Querétaro llamado *Cromosoma X*¹⁸, pues había sido parte de él en el 2009, la segunda edición del evento, cuando aún era estudiante de artes plásticas en la universidad. El evento trataba de exhibir obra de mujeres artistas, no solo pintura sino dibujo, fotografía, performance y música. Tenía un carácter subversivo y desconozco las razones por las cuales el evento ya no continuó¹⁹. Igualmente, la artista Lucy Magaña hizo mención sobre el encuentro realizado en 2003 en la Universidad de Querétaro, titulado “(Re)considerando el performance” que organizó la artista Lorena Wollfer durante el mes de mayo. Más recientemente, en 2015, se llevó a cabo el Festival Internacional de Arte Acción “Mujeres en Ruta”, en donde participó Monica Mayer con el taller titulado “Archivos, Género y Performance”. Eventos como los anteriores, y otros que han aparecido en estos últimos años, permiten generar un vínculo con los movimientos feministas en el arte, sobretodo en el performance, desde la Ciudad de México.

Sobre las artes visuales, para ilustrar un poco el estado de la pintura en la ciudad, revisé el catálogo titulado *Cien años de Arte en Querétaro*, publicado en 2012 por iniciativa del Instituto Queretano de la Cultura y las Artes (IQCA). Este catálogo se divide a su vez en seis volúmenes de los cuales uno de ellos está dedicado a las Artes Visuales, bajo la coordinación del artista visual Rubén Maya (1964). Este volumen cuenta con cuatro textos sobre las artes visuales en el siglo XX y XXI en la ciudad de Querétaro, sus principales exponentes y el apoyo que se ha ofrecido a través de las instituciones, además de reproducciones de más de 40 obras de estos artistas, incluidas las disciplinas de performance, instalación y fotografía. Se trata de un ejercicio que intenta presentarnos un panorama general relacionado a las artes visuales en la ciudad de Querétaro, algo así como un directorio de artistas que además cuenta con un análisis, que si bien no es exhaustivo,

¹⁸ Se puede consultar información sobre el proyecto en la página <http://www.neomesis.com/cromosomax/>

¹⁹ No existe un registro sobre la finalización de su producción en su página oficial, ni en su página de Facebook.

nos sirve para partir de ahí y hacer hincapié en la necesidad que existe de la documentación y la investigación en las artes.

En el índice onomástico, de los 50 artistas visuales presentados en el catálogo, 12 son mujeres artistas, aproximadamente un cuarto del total. Las fechas de nacimiento de estas artistas comprenden desde principios de los 60's hasta el 88; esto nos indica que no hay presencia de mujeres artistas antes de los años 80. Es curioso pensar que hasta hace aproximadamente 30 años se empezó a desarrollar la actividad artística por parte de las mujeres, sin embargo tenemos un catálogo que nos habla de 100 años de arte en la ciudad. ¿Cien años de qué? Magaña apuntaba que "... hace diez años Querétaro era un lugar de pintura-hombre-figura... siendo mujer y no siendo cien por ciento figurativo te era difícil entrar (en las exposiciones) En mi generación rompimos con esa idea, y empezamos a crear nuestra pintura."²⁰ Todavía a principios del siglo XXI, en Querétaro se reconocen dos corrientes que dominan la pintura: la realista, representada por Santiago Carbonell (1960) y Víctor Cauduro (1962) y la abstraccionista por Jordi Boldó (1949)²¹.

Es así como la relación de las mujeres artistas en Querétaro y la pintura contemporánea se aprecia como bastante joven, lo que permite rastrear con más facilidad el desarrollo de las problemáticas que se han presentado con respecto a su participación, principalmente en exposiciones en los principales espacios de exhibición de arte contemporáneo en la ciudad. A su vez, esta falta de "tradición" en las artes visuales en Querétaro, puede considerarse como un obstáculo en el reconocimiento de las mujeres artistas contemporáneas. Es precisamente la década de los 80's, un momento importante para el desarrollo de espacios para la legitimación del arte en Querétaro. Se abren las puertas de instituciones como la Galería Libertad en 1987, el Museo de Arte de Querétaro en 1988, ubicado en el ex-convento de San Agustín y es hasta el 14 de febrero de 1997 que se inaugura el Museo de la Ciudad, a cargo de Gabriel Hörner, hace ya más de 6 años²². Este museo se ha caracterizado por la exposición de eventos y manifestaciones artísticas alternativas que muchas veces no tienen cabida en las dos instituciones antes mencionadas; al igual que de la promoción de artistas jóvenes y emergentes.

Es también en estos años que la artista visual Aura Moreno (1955), originaria de la Ciudad de México, llega a la ciudad a establecerse para la realización de su trabajo artístico. Durante la entrevista que mantuve con ella comentamos acerca de las diferencias entre el Querétaro de "antes"

²⁰ Entrevista realizada a la artista Lucy Magaña en febrero de 2017 en la ciudad de Querétaro

²¹ *Cien Años de Arte en Querétaro*, vol. 5, *Artes Visuales* (Querétaro: IQCA-Conaculta, 2012)

²² *Cien Años de Arte en Querétaro*

y cómo se desarrolla el arte ahora. A pesar de todos los cambios que ha sufrido la ciudad, entre ellas el inevitable crecimiento por migración y el establecimiento de empresas, sigue presente la dificultad de encontrar espacios de exposición, que Moreno confirma de acuerdo a su experiencia “...es difícil hablar de Querétaro así en general, pero a Querétaro lo considero una plaza figurativa, realista y masculina.”²³ En las artes visuales en Querétaro siguen presentes “dos grandes vertientes; una escuela hiperrealista de la más exigente factura, y otra de dibujo libre, jugueteo y neofigurativo”²⁴ Moreno comenta que si bien algunas mujeres artistas son parte de la primera, la mayoría opta por una pintura abstracta o prácticas artísticas como la instalación, que se distancian de ese hiperrealismo de contemplación que ha sido representado por artistas como Luis Sánchez (1984), Román Miranda (1973) y Santiago Carbonell, como antes se mencionó.²⁵

Si bien en el catálogo antes mencionado vemos una mayoría masculina en cuanto a los artistas citados, ¿qué pasa en las exposiciones? ¿Sigue siendo complicado entrar a esos espacios de legitimación del arte siendo mujer artista en Querétaro? Tomaré en cuenta tres espacios de exposición de arte contemporáneo en la ciudad de Querétaro, que ya mencioné anteriormente, para dar un primer esbozo de participación de las mujeres según el número de exposiciones individuales en las cuales han participado: Museo de la Ciudad, Museo de Arte de Querétaro y Galería Libertad.

En el caso de la última, de 2013 a 2017, han expuesto de manera individual 13 mujeres artistas frente a 44 artistas varones. Entre los nombres de las artistas están: Esmeralda Torres (1978), Lorena Teruel, Jacqueline Lozano (1984) y Erika Harsch (1970).²⁶ Por su parte, en el mismo rango de años el Museo de la Ciudad muestra datos de exposiciones individuales de 27 mujeres contra 46 de artistas hombres, aquí si bien la diferencia no es tan dramática como en la Galería Libertad, la participación de las mujeres apenas llega al 36%.²⁷

En la página del Museo de Arte de Querétaro se encuentran registradas las exposiciones entre el 2015 y el 2017, 22 de ellas son individuales. De los artistas cuya obra fue exhibida, 5 son mujeres artistas: Teresa Olabuenaga, Yazmin Saldaña, Ticha González, Paloma Torres y Mariangeles Méndez²⁸. Si bien el rango de años es menor que en los casos anteriores, la cantidad de mujeres artistas no llega ni a un tercio del total. Cabe mencionar que el museo también presentó dos

²³ Entrevista realizada a Aura Moreno en el mes de octubre de 2016 en la ciudad de Querétaro

²⁴ Santiago Espinosa de los Monteros, “Contar, pese a todo” en *Cien Años de Arte en Querétaro*, vol. 5, *Artes Visuales* (Querétaro:IQCA-Conaculta,2012), 78

²⁵ *Cien Años de Arte en Querétaro*, vol. 5, *Artes Visuales* (Querétaro:IQCA-Conaculta,2012)

²⁶ Galería Libertad, www.galerialibertad.mx, consultada el 15 de febrero de 2017

²⁷ Museo de la Ciudad, www.museodelaciudadqro.org, consultada el 21 de febrero de 2017

²⁸ Blog del Museo de Arte de Querétaro, <https://blogmaqro.wordpress.com>, consultada el 10 de marzo de 2017

exposiciones colectivas referentes a las mujeres creadoras, una llamada “Proyecto cero. Mujeres fotoperiodistas” en mayo de 2016 y otra sobre pintura titulada “Evocaciones 2016. Cinco pintoras contemporáneas” en febrero del mismo año (Fig.8).

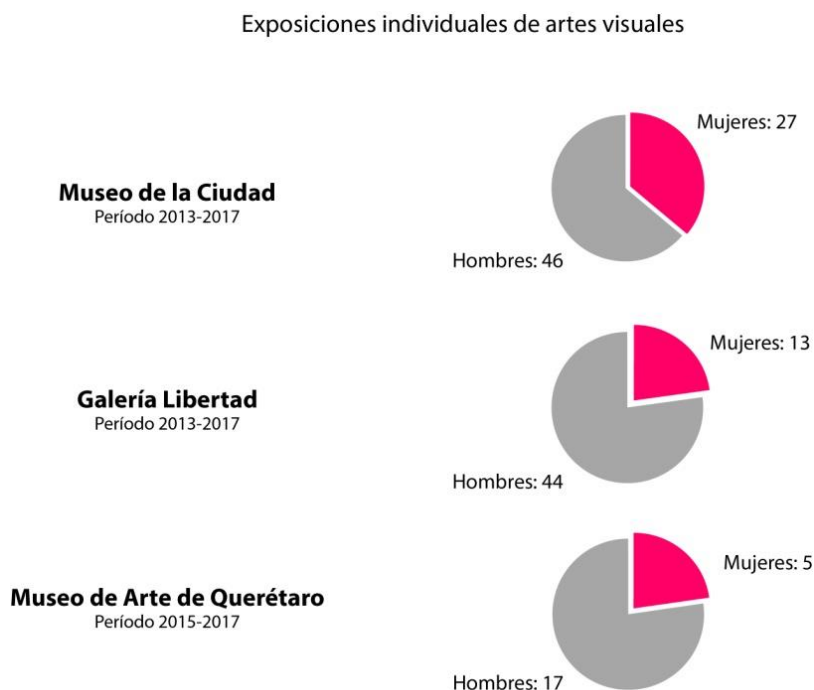


Fig. 8 Gráficas que muestran la participación de mujeres artistas en Querétaro

El número de exposiciones individuales de mujeres artistas con respecto a la de sus colegas varones, siguen mostrando un desbalance por lo menos en las instituciones de exhibición de arte contemporáneo de mayor alcance en la ciudad de Querétaro. Si bien no lo es todo, es un importante indicador de la aún presente inequidad de género en las instituciones de legitimación de arte. Esto, junto a la relación que se establece entre los estilos favorecidos como el hiperrealismo y los artistas varones, crean un ambiente en el que las mujeres artistas no se logran integrar del todo, en los procesos actuales de legitimación del arte.

Es por esto, que en el contexto de Querétaro se vuelve importante establecer espacios en donde se cuestionen estas prácticas y además se exponga el trabajo de mujeres artistas con la posibilidad de colectividad. Aún así, sigue abierta la pregunta sobre la pertinencia de reunir sólo a mujeres artistas y perpetuar con ello la segregación. Sobre esto, Gladys Villegas apunta que “con frecuencia, las exposiciones colectivas de mujeres sirven como pretexto para la reunión de pintoras; coloquios y mesas redondas que posibilitan el análisis de su condición específica de mujeres artistas, y

constituyen un punto de partida para el desarrollo de estrategias tanto de propuestas estéticas como de lucha política”.²⁹ Villegas plantea las posibilidades de estas exposiciones más allá de la muestra de los objetos artísticos y lo pone en relación a prácticas de colectividad y reflexión como objetivos principales de dichos eventos, lo cual los enriquece aún más y permite una verdadera participación por parte de las mujeres artistas.

De acuerdo con Villegas, podemos concluir que si bien encontramos poca presencia de mujeres artistas en exhibiciones individuales en Querétaro, existe la posibilidad de seguir creando espacios donde, además de visibilizar esta “problemática”, éstos surjan desde la colectividad y como un vehículo para fomentar la crítica acerca de la relación de las mujeres y el arte, y sobre todo, como menciona la autora, como espacios de reflexión y lucha política.

1.3 Las representaciones de lo femenino

Entre las inquietudes que surgieron en la reunión entre las artistas que participamos en la exposición de *Girl Power*, una de ellas apuntaba sobre la abundancia de retratos femeninos en la obra de las artistas de Querétaro, donde estaba incluida mi pieza. Insistía en la poca calidad de nuestra obra y cómo los artistas varones pensaban cosas más universales y más interesantes que la simple representación de la figura de la mujer.

Incluso se llegó a sugerir que el grupo de mujeres artistas que habían participado en la muestra, recibiera las opiniones de un colega pintor, como si se tratase de estudiantes que necesitaran la aprobación de un maestro. ¿Estábamos cayendo en un tipo de paternalismo? ¿Qué nos hacía pensar que no éramos capaces de juzgar nosotras mismas nuestro propio trabajo? En relación a esto Lucy Lippard escribe que:

“Las mujeres, incluso las más jóvenes, seguimos teniendo dificultades a la hora de expresarnos libremente frente a grupos numerosos de hombres. Dado que el mundo artístico sigue dominado por los hombres, esta actitud se transfiere al arte que las mujeres producen. En el transcurso de ese proceso, muchas formas y sentimientos se ven neutralizados”.³⁰

Así que intenté dejar un poco de lado la supuesta “calidad” que debían tener las obras y me enfoqué a reflexionar acerca de la abundancia de retratos y cómo esta tendencia podía llegar a tener

²⁹ Gladys Villegas. *La imagen femenina en artistas contemporáneas mexicanas*. (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2006), 79

³⁰ Lucy Lippard, “Changing Since Changing” en *From The Center* (Nueva York: E.P Dutton, 1976), 40-41 citado en Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*. (Madrid:Ediciones Cátedra, 2003), 102

connotaciones negativas. Nunca pensé que una mujer artista, pintando figuras femeninas, en una exposición de arte hecho por mujeres pudiera generar tanta tensión.

El autorretrato femenino

Sobre las exposiciones colectivas de mujeres, Mónica Mayer, reconocida artista y activista mexicana, en 1989, escribe “...este boom de exposiciones de mujeres se ha caracterizado por la falta de imaginación. Una muestra tras otra tratan el tema de la mujer vista por la mujer, como si viviéramos en un narcisismo insuperable”.³¹

La abundancia de las representaciones de mujeres por parte de mujeres en exposiciones colectivas, no es algo nuevo y valdría la pena preguntarse cuál es el sentido o sinsentido que como creadoras, le encontramos a esto. Sobre el autorretrato en las mujeres artistas mexicanas, Dina Comisarenco menciona que:

“el género del autorretrato, que originalmente combina los roles tradicionales del sujeto y del objeto en el mismo acto creador, ofrece a las mujeres la oportunidad de desafiar las restrictivas asociaciones históricas señaladas [pasividad], y la de analizar y de expresar la forma en que las mujeres nos percibimos a nosotras mismas en nuestras respectivas y singulares circunstancias históricas.”³²

La autora, a través de la reflexión sobre algunos autorretratos de mujeres artistas (entre finales del siglo XIX y principios del XX) nos da cuenta que este género de la pintura no funcionaba meramente como una expresión pictórica en lo que respecta a las artistas, sino que a través de él es que construían sus propias representaciones de su género y su trabajo como creadoras. El autorretrato, específicamente el de las mujeres artistas, además de criticar los roles tradicionales asignados a las mujeres como modelos de pintores, desdibuja la separación entre lo personal y lo político. Comisarenco señala, que algunas de las artistas, como Frida Kahlo, encarnan en su propia imagen procesos sociales que se estaban llevando a cabo en su época, como lo fue en este caso la Revolución, movimiento que a su vez propició cambios en los roles tradicionales impuestos a las mujeres.

³¹ Mónica Mayer, “Epidemia de exposiciones de mujeres artistas”, El Universal, 18 de julio 1989, sección Artes Visuales

³² Dina Comisarenco Mirkin. ““Aquí nos pintamos nosotras”: el autorretrato femenino en el México Moderno”. *Revista de la Universidad Cristóbal Colón*, Número 28 (2012): 46

Igualmente Inda Sáenz (1957), en la curaduría que realiza para el Museo de Mujeres Artistas titulada (MUMA) *Ella misma y su imagen: autorretratos de artistas*, nos da cuenta de algunas artistas contemporáneas latinoamericanas que han trabajado el autorretrato como Leonora Carrington (1917), Graciela Iturbide (1942), Mónica Castillo (1961) y Rina Lazo (1923) y se refiere al tema del autorretrato femenino, como algo poco explorado que merece especial atención ya que en México no existe una revisión histórica.³³ Estas y otras investigaciones que abordan el tema del autorretrato como una posible salida de la producción artística de las mujeres, nos hace preguntarnos si es factible hablar de experiencias compartidas, como la imposición de género, y por lo tanto la posibilidad de revisar el trabajo de las artistas como representaciones de lo individual, en donde “lo femenino” entra en juego como categoría que es necesario replantearse, o incluso dejar fuera.

Es interesante saber que a pesar de que el autorretrato es tan recurrente, sobretodo en la producción de mujeres artistas que es aquí lo que nos interesa, siga siendo tan poco estudiado y continuamente rechazado, como lo que sucedió en el caso de la exhibición de *Girl Power*. Cabe mencionar que no todas las obras presentadas en *Girl Power 2016* eran autorretratos, sino únicamente retratos de mujeres como las piezas de Carmen Ávila, Fresvinda Villa o Mónica Garrido (Fig.9³⁴); pero al fin y al cabo retratos de mujeres. Entre las artistas que trabajaron con el autorretrato, únicamente podríamos mencionar a cuatro: Guillermina Neri, Laura Vega (Fig.10), Anna Garski y la obra de mi autoría.

³³ Inda Sáenz, “Ella misma y su imagen: autorretratos de artistas”, en *Museo de Mujeres Artistas* (sitio web), consultada el 4 de diciembre de 2017, <http://www.museodemujeres.com/es/exposiciones/89-ella-misma-y-su-imagen-autorretratos-de-artistas>

³⁴ Como dato de apoyo, la persona representada en la fotografía de Garrido es Carmen Ávila, artista que participa también en la exhibición de *Girl Power* y amiga de Garrido.



Fig. 9 Laura Vega, *La visión*, 2016. Archivo de *Girl Power*.



Fig. 10 Mónica Garrido, *Sin Título*, 2016 Fotografía con aplicaciones de bordado y mixtas. Archivo de *Girl Power*.



Fig. 11 Renata Fonseca, *Sin Título*, 2016, acrílico sobre MDF. Archivo de *Girl Power*.

Las connotaciones de lo femenino como expresión de un arte menor

Retomando la idea de la “poca calidad” que se observó en nuestra obra expuesta, por parte de las mismas artistas participantes, surge la posibilidad de encontrar una relación entre una representación que connote lo *femenino* y lo menor. Es decir, no únicamente la relación ejercida entre mujer artista y producción, sino en las representaciones gráficas o pictóricas que se relacionan con lo *femenino* (casi siempre estereotipado) y su encasillamiento en un arte de menor valor artístico.

En la entrevista que sostuve con Esmeralda Torres (1978), artista visual queretana cuya vasta producción incluye instalación, escultura y pintura, le propuse que reflexionáramos sobre si hay una manera de pintar propia de las mujeres artistas. Esmeralda entre otras cosas mencionó que en el 2013 en su serie de *Retoños* (Fig.12) “empecé a pintar flores, y me peleaba mucho con esa parte porque decía no, no, yo no quiero pintar como mujer”.³⁵

³⁵ Entrevista realizada a Esmeralda Torres en el mes de septiembre de 2016 en la ciudad de Querétaro

Esmeralda contó que sí había respondido a esa necesidad de dibujar flores que a su vez se convertían en magueyes y refirió las dudas que la acosaban por saber de dónde salían esas formas, mientras a mi me atacaba la pregunta ¿por qué no queremos pintar como mujeres? ¿Qué significa pintar como mujeres?

Eli Bartra menciona que “el sexismo tiene una raíz valorativa; es muy simple, hay un valor mayúsculo que rige: lo masculino es superior. Esto se traduce, como toda jerarquía de valores ideológica, en una serie de opiniones, creencias y prejuicios, sobre la supuesta inferioridad natural de las mujeres.”³⁶ Al considerar a las mujeres como inferiores con respecto a los varones, todo lo que éstas produzcan será por correspondencia, menor.

Al igual que Esmeralda Torres, Lucy Magaña hace referencia a esto cuando menciona que “...yo empecé a tomar la espátula para hacer una pincelada de hombre... para tener algo fuerte en mi pintura”³⁷ (Fig.13). Para Magaña y Torres, descubrir la existencia de algo *femenino* en su pintura, era sinónimo de posible fracaso, de un fallo en la insistencia de crear arte, pues lo *femenino* no está ligado con la grandeza.

Ya bien en 1971, Linda Nochlin en su ensayo “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”³⁸, nos descubre algunas de las razones por las cuales estos juicios se establecen en el arte. Nochlin hace una insistencia en las condiciones institucionales que forzaron a las mujeres a tener un papel diferente en la creación artística, desde la dificultad para entrar a escuelas de arte hasta la presión pública por no desatender asuntos considerados más importantes, como la familia. Dice Nochlin, que el trabajo artístico realizado por mujeres ha intentado ser catalogado bajo el concepto de *femenino* adjudicándole características comunes que no tienen que ver con un estilo de pintura, sino más bien con rasgos que provienen de su género.

³⁶ Eli Bartra. *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte* (Barcelona: Icaria, 2003), 38

³⁷ Entrevista realizada a la artista Lucy Magaña en febrero de 2017 en la ciudad de Querétaro

³⁸ Linda Nochlin. “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” en Cordero, Karen e Inda Sáenz. ed. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007: 17-43



Fig. 12 Esmeralda Torres, Serie *Retoños*, 2012, mixta sobre tela.
 (Imagen tomada de Esmeralda Torres, www.esmeraldatorres.com)



Fig. 13 Lucy Magaña, *Él es camino*, 2005, óleo sobre tela.
 (Imagen tomada de Luz del Carmen Magaña, www.luzdelcarmenmagana.com)

A su vez, Nochlin nos hace reflexionar sobre aquello que la historia del arte ha tomado en cuenta de la producción de los artistas para hablar de “obras de arte”. Términos como “genio” o “talento”, hacen su aparición en monografías sobre artistas, que bien son considerados como descubrimientos excepcionales y aparecen envueltos en mitos e historias que los proveen de un aura

semirreligiosa. Lo anterior, por supuesto, se aplica a artistas varones como bien indica Nochlin, y brilla por su ausencia en cualquier apunte sobre alguna mujer artista porque el término “genio” no es ni por cercano empleable. Lo que Nochlin nos quiere ejemplificar con esto, es la insistencia de algunos historiadores en encontrar causas asociales y atemporales, al desarrollo de un artista y su éxito como tal y adjudicárselo única y plenamente al “talento”.

Pero por el contrario, como apunta Nochlin:

“...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 estas academias de arte, sistemas de patrocinio, mitología de un creador divino, el artista como el hombre o proscrito social.”³⁹

Es decir, tanto el artista como su producción, están insertos en una serie de valoraciones que provienen de estructuras (académicas, sociales, económicas) y tienen el poder de legitimarlos, o no, según sus intereses. Por ejemplo, como es pertinente a este apartado, la representación de lo *femenino* en las artes visuales, es continuamente rechazado incluso por los y las mismas creadoras. Nos seguimos recriminando el elaborar imágenes que puedan catalogarse como *femeninas*, porque al hacerlo, seríamos consideradas artistas que hacen “arte femenino”, por lo tanto menor. ¿Lo *femenino*-menor se aplica únicamente a las mujeres, o al arte en general? Lippard lo plantea de una manera interesante en su ensayo *Household Images in Art* (1976) donde pone el ejemplo de Pop Art en Estados Unidos, un movimiento liderado por artistas varones, que esculpían y pintaban objetos que se relacionaban con las tareas del hogar tradicionalmente asociadas a las mujeres: latas de sopa, tablas de planchar, lavavajillas y anuncios de jabón. Lippard menciona que de haber sido las mujeres artistas quienes encabezaban el movimiento Pop Art, este “nunca hubiera salido de la cocina”⁴⁰ y serían consideradas solo mujeres haciendo más escenas de género.

Si bien en las obras presentadas por artistas queretanas para la exposición de *Girl Power* en 2016 fueron en su mayoría retratos y autorretratos, nos hace preguntarnos por qué se les consideró un esfuerzo menor. ¿Siguen estando presentes estas consideraciones sobre lo femenino y lo masculino en el arte? En el contexto de Querétaro, artistas que ya mencionamos anteriormente

³⁹ Linda Nochlin en “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” en Karen Cordero e Inda Sáenz. ed. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, 28

⁴⁰ Lippard, Lucy. *From the Center. Feminist essays on women's art*. (Nueva York: A Dutton Paperback, 1976), 56

como Santiago Carbonell, Román Miranda y Luis Sánchez, toman a la figura femenina como inspiración para su obra plástica, ¿estos esfuerzos son considerados diferentes por venir de un artista varón?

En relación a esto Griselda Pollock menciona que:

“los conceptos de “artista” y las definiciones de “<mujer>”, ambos en constante evolución, han seguido caminos históricamente diferentes, en la actualidad incluso contradictorios. La creatividad ha sido apropiada como un componente ideológico de la masculinidad, mientras que la feminidad ha sido construido como el negativo del hombre, y por lo tanto del artista”⁴¹

Pollock aborda esos juicios valorativos sobre las mujeres artistas y su trabajo, y encuentra su raíz justamente en algo más allá que el resultado de la producción artística. Al igual que como mencionaba Linda Nochlin, lo masculino se erige como superior y cuando la persona que produce es identificada como femenina, es muchas veces valorada de una manera distinta. Entiéndase que quien valora, lo hace desde un pensamiento patriarcal.

En relación a la exposición de *Girl Power*, se escribió una nota en medios electrónicos que hacía referencia a las artistas que participamos y entre otras cosas, el texto acaba diciendo “en otros términos quedan las técnicas y la calidad de los cuadros. Eso no está en discusión, porque, dirán, que el mensaje es lo que cuenta”⁴² El mensaje, nos podemos imaginar, es que las mujeres también pintamos y nos sabemos organizar. La persona que escribe la nota, cuyo nombre no aparece en la página, nos precisa cual es la importancia de esta exposición, y expresa que dicha importancia no está en nuestra producción, ni en ninguna de nuestras propuestas plásticas. Si bien la exposición lleva un nombre con el cual se sugiere el tan sonado empoderamiento de las mujeres, ¿qué hace que se pierda el interés por la imagen y se vuelque sobre los procesos o los supuestos mensajes?

A pesar de que a lo anterior, pudiera dársele connotaciones negativas en relación a que no se hace una mención real de las obras expuestas, está también presente el reconocimiento de un espacio que no surge únicamente para la exhibición y la contemplación de obras visuales, sino como uno que transmite la necesidad de las creadoras por mostrar su producción, o parte de ella, de manera independiente, a la par que se insertan en un discurso de crítica ante la todavía persistente

⁴¹ Griselda Pollock. “Visión voz y poder” en *Visión y diferencia* (Buenos Aires: Fiordo, 2013), 58.

⁴² “El ¡powaaa! del sexo no débil” *El Universal Querétaro*, 31 de julio de 2017, consultado el 2 de marzo de 2017, <http://www.eluniversalqueretaro.mx/vida-q/31-07-2016/el-powaaa-del-sexo-no-debil>

desigualdad en participación y los estereotipos de lo *femenino*. Se consideren feministas o no, todas ellas tienen alguna anécdota que contar respecto a la discriminación o dificultades a la hora de la producción artística.

Lo femenino en el arte como expresión de una situación social y el análisis feminista

Debido a lo anterior, considero que las experiencias de vida como artistas y cómo éstas son vistas, están aún marcadas por el sexo y el género, al igual que los procesos artísticos. Si bien esto se ve reflejado en los juicios que se ejercen sobre el trabajo de las mujeres artistas, ¿es posible encontrar estas experiencias en las propias imágenes producidas por las mujeres, como nos preguntábamos anteriormente con los retratos y autorretratos?

Para lo anterior, podemos tomar el ejemplo que desarrollaron Judy Chicago y Miriam Schapiro entre 1971 y 1972, anterior a las exhibiciones colectivas de mujeres artistas en los grandes museos de México y en Estados Unidos. Las artistas organizaron el proyecto *Womanhouse*, que surgió del Feminist Art Program en CalArts (California Institute of Arts) del cual Chicago y Schapiro eran co-fundadoras. El proyecto consistió en renovar una antigua casa que les había sido donada, para posteriormente montar una exhibición en la que colaboraron 25 mujeres artistas, incluidas Schapiro y Chicago. Las exhibiciones de carácter instalativo tomaban lugar en las diferentes habitaciones de la casa, haciendo cada una de ellas un ambiente distinto en donde se tocaban temas como la menstruación, la maternidad, la opresión y los distintos roles sociales que se les han impuesto a las mujeres. Uno de los principales objetivos del proyecto, era llevar a las artistas a su límite, a esforzarse lo más que pudiesen en manejar herramientas pesadas para el arreglo de la casa, y terminar su producción artística. *Womanhouse*, como la obra de Mónica Mayer y Maris Bustamante, mencionada anteriormente, y otras acciones y proyectos que se llevaron a cabo durante los 70's y 80's, resultan importantes ejemplos de cómo la producción artística, principalmente realizada por mujeres, comienza a tener una clara perspectiva feminista y se preocupa ya no sólo por procesos estéticos, sino por aquellos que tomaban en cuenta los contextos sociales y políticos. ¿Qué entendemos por una perspectiva feminista en el arte? Aquí atiendo a la diferencia entre arte femenino, arte de mujeres y arte con perspectiva feminista, una pregunta que se ha hecho ya bastante y que sigue buscando respuestas. Los tres conceptos parecen haberse desarrollado uno tras del otro, intentando categorizar lo que no lo estaba por inexistente e ignorado: el arte hecho por las mujeres artistas.

En primer lugar, cuestionar lo femenino en el arte se vuelve necesario, pues como bien apuntaba Linda Nochlin, el término se relaciona a características que el arte hecho por mujeres tiene: delicado, personal, doméstico y que automáticamente se vuelven elementos carentes de fuerza y de importancia. Al querer sacar a estas manifestaciones del terreno de lo menor, se propuso entonces, juntar la producción de las mujeres en una sola categoría y afirmar sus características compartidas y dignas de ser estudiadas por separado. Lo cual como ya vimos, resultó en una homogeneización equívoca que no cuestiona las formas de apreciar el arte.

Una perspectiva feminista desde el arte, resuelve estas contradicciones y propone revisar las prácticas patriarcales que han formado parte en el ejercicio del arte y siguen funcionando hasta hoy. Lo que propone Pollock, con las exposiciones con enfoque feminista, es precisamente esto y de lo que ya se hablaba en un principio sobre las exposiciones de mujeres en donde se abran espacios de conocimiento, colectividad y crítica.

Nelly Richard propone hacer una diferenciación entre la “estética femenina” y la “estética feminista”, la primera será aquella que dedique un análisis a las representaciones de lo femenino universal, ese conjunto de características que tradicionalmente se le han impuesto a las mujeres y que funciona como la complementariedad de lo masculino. Aquí podríamos retomar aquellos textos que estudian la obra de mujeres artistas y hacen énfasis en aquellas imágenes que remiten a una condición femenina, como la maternidad y lo privado, las cuales igualmente pueden ser vistas con una perspectiva feminista. Por otro lado, la “estética feminista” es aquella que “postula a la mujer como signo envuelto en una cadena de opresiones y represiones patriarcales que debe ser rota mediante la toma de conciencia de cómo se ejerce y se combate la superioridad masculina”⁴³ El arte feminista no sólo cuestionará aquel femenino universal impuesto, sino que intervendrá desde el análisis de las estructuras de poder, que en el caso del arte favorecen a la masculinidad hegemónica. Si bien no podemos pretender que el trabajo con imágenes de todas las mujeres tenga un marcado fin feminista, si podemos realizar un análisis su producción y sus procesos desde el feminismo y más aún, realizar propuestas que hagan mella en las estructuras de poder, como bien indica Nelly Richard. Dejar de lado prejuicios estéticos ante las imágenes realizadas por las artistas relacionados a una “esencia femenina” y empezar a hacer una reflexión que se aleje poco a poco de las prácticas que han estado anquilosadas, las cuales han creado una notable desigualdad con respecto al género,

⁴³ Nelly Richard. *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y la cultura democrática*. (Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993), 47

raza y clase en el tratamiento del artista y su producción.

En México, autoras como Lorena Zamora Betancourt, Gladys Villegas y Dina Comisarenco, han apostado por hablar sobre imaginarios femeninos presentes en la obra de artistas como Carla Rippey, María Izquierdo, Magali Lara y Lola Álvarez Bravo desde una “estética feminista”, analizando no solo los contenidos visuales de sus obras, sino los contextos sociales en los que las artistas estaban inmersos, dentro del cual su género influía en la elección de temáticas para sus piezas. Zamora nos dice que “tras una historia injustificable en la que las mujeres quedamos en silencio en tanto otros pensadores pretendían definirnos, se ha hecho necesario crear un lenguaje femenino y un sentido peculiar del mismo para decir lo que queremos decir.”⁴⁴

Dina Comisarenco, en su texto titulado *To paint the unspeakable* menciona sobre las artistas que: “Painting served them not only to work out difficult personal challenges but also to denounce the cultural practice of silence that leads to erroneous beliefs in regard to women’s identities and their self-images.”⁴⁵ Comisarenco toma obras de artistas como Frida Kahlo, María Izquierdo e Isabel Villaseñor, cuya producción artística la llevan a cabo entre los años de 1930 y 1940 en México, para reflexionar sobre los temas que se tratan y mostrarnos que no sólo se tratan de expresiones personales, sino que aluden a situaciones sociales pertinentes a la época de las artistas. Temáticas que, como bien dice el título del texto, eran “indecibles” por parte de las mujeres, como la maternidad frustrada, la muerte de los infantes, la violencia de género y los matrimonios infelices, con lo que vivían no solo las artistas sino demás mujeres de esa época, incluso hasta día de hoy. Las obras de estas artistas se instauran, bajo la mirada de Comisarenco, como un reflejo de las construcciones y las valorizaciones que la sociedad hacia de la mujer durante esos años. A diferencia de lo que mencionábamos antes, estas pinturas no son únicamente retratos u autorretratos, sino que en obras como las de Frida Kahlo o Isabel Villaseñor, se observan escenas completas o incluso naturalezas muertas, que aluden a los temas antes mencionados.

El esfuerzo por reconocer características comunes, responde a la necesidad de encontrar sistemas de opresión que orillan a las mujeres artistas a tratar temas que se relacionan con su papel en la sociedad y en el arte. Si bien esto no puede decirse que es un común denominador para todas

⁴⁴ Lorena Zamora Betancourt, *El imaginario femenino en el arte: Monica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*, (México:INBA-Conaculta, 2007) , 20

⁴⁵ Dina Comisarenco Mirkin. “To Paint the Unspeakable: Mexican Female Artists’ Iconography during the 1930’s and early 1940’s”. *Woman’s Art Journal*, vol. 29, no. 1 (Spring/Summer 2008): 22. La pintura les sirvió no solo para resolver retos personales difíciles, sino también para denunciar las prácticas culturales de silencio, que llevaban a creencias erróneas sobre las identidades de las mujeres y sus propias imágenes.

las artistas mujeres, es importante tomarlo en cuenta y reconocer el compromiso social de algunas artistas mediante sus prácticas y su obra.

Podríamos analizar los autorretratos y retratos presentes en la exposición de *Girl Power 2016* desde esta perspectiva, y suponer entonces que existe una prevaleciente necesidad por seguir deconstruyendo la imagen de las mujeres, proyectando una crítica personal que se relaciona también con los prejuicios y valorizaciones actuales. Sin embargo, cabe decir que realizar un análisis puntual a partir de las obras presentadas en esta edición, sería como aventar una moneda al aire, puesto que varias de las obras presentadas se realizaron con poco tiempo debido al atraso en la entrega de bastidores, así como la confusión de varias artistas participantes con el tema propuesto. A su vez, algunas de las artistas que participamos, encontramos este espacio también como abierto a las experimentaciones con formatos, técnicas y temáticas que no siempre tienen relación con nuestra obra. Aún así, el análisis de obras visuales contemporáneas desde una perspectiva feminista, lo considero necesario. Algunos textos, como los anteriormente mencionados, se realizan a partir de esta perspectiva y esto nos lleva a pensar que en los últimos años se ha comenzado a hablar del feminismo de manera más abierta, no sólo en lo académico sino en lo relacionado a los fenómenos culturales como la moda, la música y el cine, y sin embargo siguen estando presentes muchos prejuicios en relación al concepto y a sus posibilidades. Surge entonces la pregunta ¿qué entendemos por feminismo y como es su relación con el arte contemporáneo?

1.4 Arte, género y el feminismo como posibilidad

En la revisión de las exhibiciones de *Girl Power* que hago en este trabajo, se toman en cuenta los procesos personales de las artistas, el contexto social en el que están insertas y un diálogo con otras teóricas. Sin embargo, es pertinente preguntarse por las maneras en que se está haciendo teoría y práctica feminista en el arte actualmente. Es seguro que las condiciones sociales no son las mismas que en los ochentas, cuando más auge tuvieron los movimientos feministas en el arte en México, así que cabe preguntarse de qué manera se acercan ahora arte y feminismo, y también sobre las connotaciones negativas que se ha ganado el movimiento entre las creadoras.

Como ejemplo de lo anterior, durante la entrevista sostenida con la artista visual Kiky 1313 (1987) quien participó en la edición de *Girl Power* del 2014, abordamos el tema del arte feminista, sobre esto la artista comentó que...” ¿por qué tendría que existir el arte feminista? ¿Por qué se necesita estar bajo la bandera del feminismo? ¿Por qué la mujer no puede hablar por sí sola, como

un individuo y presentar su trabajo por lo bueno que es, por lo que tiene que aportar?”⁴⁶ Kiky, al rechazar etiquetas, se plantea una pregunta fundamental en la que cuestiona a la mujer artista como un individuo cuyo sexo o género no entre en conflicto con su producción artística. Surgen algunas otras preguntas como, ¿por qué las mujeres artistas deben enfatizar su sexo o su género? ¿Por qué no llamarles simplemente artistas como a los varones?

La falta de mujeres artistas en las exhibiciones individuales y las preocupaciones a la hora de la producción plástica nos descubren una pequeña parte de las relaciones que se erigen entre el género del artista y la producción. Griselda Pollock plantea que no debería buscarse una supresión del género al hablar de los artistas, sino que éste no sea un impedimento, ni una razón más para demeritar la producción de las mujeres artistas a la vez que engrandece al arte hecho por hombres.⁴⁷ En la entrevista con Piedad Martínez (1980), actual coordinadora de galerías del municipio de Querétaro y a su vez artista visual que ha trabajado en la intervención de espacios públicos con temáticas relacionadas al cuerpo, la muerte y los procesos sociales, tocamos el tema del feminismo y cómo este en su propia experiencia tuvo repercusiones negativas. Piedad formó parte de un colectivo llamado *Malaleche*, con el que a partir de la experimentación con materiales y la intervención de espacios, durante el 2006 y 2007 realizaron una serie de instalaciones relacionadas a los feminicidios cometidos en Ciudad Juárez y la artista comenta que “...sin embargo, una vez que hicimos esta serie de instalaciones el colectivo se empezó a tildar o a identificar como un colectivo de arte feminista, cosa que a mí en lo particular nunca me interesó trabajar...y ese también fue uno de los motivos que llevó al rompimiento de este colectivo”⁴⁸

Este tipo de experiencias son un ejemplo de la indudable relación problemática que se ha ejercido y aún se ejerce entre las mujeres, artistas y el feminismo. ¿Por qué no querer ser llamado un colectivo de arte feminista, cuando ellas mismas responden con rechazo a un acto de violencia hacia las mujeres en un caso tan específico como Ciudad Juárez? Probablemente este no fuera el eje central de toda su producción artística, pero ¿es que es tan malo ser llamado feminista?

Considero que, como artistas, no tenemos claro lo que es el feminismo y su papel en el arte como un posicionamiento de desvelar injusticias y ofrecer alternativas a estructuras que se han considerado inamovibles en el arte y que tienen que ver principalmente con el género de los y las artistas. Parece ser que el único problema del término feminismo, es su relación etimológica con la

⁴⁶ Entrevista realizada a la artista visual Kiky 1313, en octubre 2016 vía Skype

⁴⁷ Griselda Pollock. “Visión voz y poder” en *Visión y diferencia* (Buenos Aires: Fiordo, 2013)

⁴⁸ Entrevista realizada a la artista visual Piedad Martínez, en octubre 2016 en la ciudad de Querétaro

palabra *femenino*, lo cual nos causa un rechazo automático. Lo anterior podría servirnos como ejemplo clarísimo, de cómo lo femenino (aquello relacionado a las mujeres) sigue siendo lo menor, lo que nadie quiere ser. Si bien algunas teorías del arte feministas insisten en una dicotomía masculino/femenino y dan por sentado características en la producción de las mujeres, que bien fueron necesarias, se puede caer en un esencialismo que provee a las mujeres de características específicas que, en este caso, pueden reflejarse en su producción artística y las coloca en una otredad con el sujeto masculino, o el artista varón; todo esto sin tomar en cuenta otras relaciones de poder como lo puede ser la raza, la clase o la edad.

Al identificarnos como mujeres y como artistas, y no reconocernos en las características que se le otorgó (y sigue presente) en algún momento al “arte de mujeres” o incluso con el grupo “mujeres”, en donde, según la crítica general una de las características que compartimos como creadoras son las temáticas en nuestra pintura relacionadas a vivencias propias de nuestro género, positivas o negativas, es fácil desligarse de un intento de reflexionar sobre la relación mujer, arte y feminismo. Dice Butler (1956) que:

“Cualquier esfuerzo teórico por descubrir, mantener o articular una femineidad esencial se las tendrá que ver con el siguiente problema moral y empírico: ¿qué sucede cuando las mujeres individuales no se reconocen en las teorías que explican sus aspectos esenciales? ¿[...] qué concluiremos? ¿Qué estas mujeres están engañadas, que no son mujeres en absoluto?”⁴⁹

Butler plantea la presente necesidad de cuestionarse el conjunto “mujeres” y su definición en las teorías feministas, y cómo la insistencia en crear un “mujeres” homogéneo ha dado lugar a ignorar otras categorías transversales, sociales y políticas. Incluso, la idea de incluir a todas las mujeres en un mismo grupo, ha llevado a pensar a su vez en un patriarcado universalizado al que Butler define como ficticio. La autora, se pregunta a su vez por la viabilidad de crear “unidad”, y propone más bien lo que denomina una coalición abierta, en la que las identidades se instauran y se abandonan según los objetivos de la misma.⁵⁰ Butler habla de liberar a las teorías feministas de aquella obligación de crear una constante, de dejar de lado una política de representación que forma discursivamente a un sujeto.

⁴⁹ Judith Butler, "Variations on Sex and Gender", en S.Benhajib y D.Cornell (eds.), *Feminisms as Critique*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987) citado en Liliana Suarez y Rosalva Aida (eds.) *Descolonizando el feminismo* (Cátedra: Madrid, 2008)

⁵⁰ Judith Butler. *El género en disputa* (Paidós: Barcelona, 2007)

Si bien es claro que la teoría de Butler se enmarca más en los llamados “estudios queer”, está estrechamente relacionado con el movimiento feminista en el sentido de la de y re-construcción que se hace del sujeto mujer. Si retomamos las posturas de Butler, se vuelve necesario dirigir la atención hacia las definiciones de los individuos mujeres/femeninos y replantearse la insuficiencia de las categorías a las que son sometidas, para ampliar y apelar a las posibilidades de la diferencia. ¿Qué hacer para mantener una definición de los sujetos que se estudian y así poder exigir equidad en el acceso a las instituciones, exposiciones y espacios de legitimación para las artistas sin caer en homogeneizaciones que descarten individualidades? ¿Cómo definir a las artistas ya no como un “otro” de los varones, sino como sujetos independientes? ¿Desde dónde construirse?

1.5 La feminización del arte o el poder sobre sí mismas

Como se ha mencionado, después de la exposición de *Girl Power* en 2016, en la reunión posterior con las artistas se concluyó que ni el género, ni el sexo, eran importantes a la hora de crear una imagen, un artista o era “bueno” o era “malo”, al igual que su producción. En realidad coincido con la idea, una mujer artista no es mejor ni peor que un varón por el simple hecho de vivir en un cuerpo de mujer, sin embargo también tomamos en cuenta criticar la influencia que tienen las instituciones académicas o sociales, en aquello que se considera bueno o malo en el arte, donde lo relacionado a lo *femenino* es casi siempre considerado menor y que sigue estando presente hasta nuestros días. Nos podemos dar cuenta de ello gracias a las entrevistas que se expusieron anteriormente, en donde las artistas expresan la concepción que tienen ellas mismas de su obra como en el caso de Esmeralda Torres o Lucy Magaña, en donde lo femenino o lo relacionado a la “pintura de mujeres” resultaba algo de lo que había que evitar reflejar en su pintura, para así poder adquirir una valorización por parte del sistema artístico.

¿Podemos redefinir el término *femenino* y así evitar el encasillamiento de la obra de mujeres artistas automáticamente en un arte femenino-menor? O inclusive, ¿deshacernos de los términos masculino/femenino en las artes visuales, como concepciones de estilo o forma? Ya hemos visto algunos ejemplos de investigaciones y teorías que giran en torno al reconocimiento de características particulares en la producción de mujeres artistas, donde se aprecia la predilección por ciertos temas y situaciones de las que las mujeres han formado parte históricamente. Como por ejemplo la propuesta de Judy Chicago y Miriam Schapiro sobre el “imaginario femenino” presente en las obras de mujeres artistas y que tenía que ver más con elementos visuales, o la propuesta de

Lorena Zamora en encontrar elementos que relacionaban la obra de tres diferentes artistas identificadas como mujeres, cuyos temas de trabajo se relacionaban con el género femenino y su rol en la sociedad.

El esfuerzo de las historiadoras del arte que han escrito desde una perspectiva feminista, ha colaborado a insertar a mujeres artistas en nuestros imaginarios, a analizar su obra sin juicios preconcebidos y sobretodo situarlas en sus respectivos contextos histórico-sociales para entender su desarrollo, tomando en cuenta por supuesto su género. En lo que respecta a la teoría, se tienen algunas directrices muy claras que ayudan a realizar un análisis puntualmente feminista, sin embargo, queda preguntarse por la otra parte, la que me corresponde a mí como creadora: los procesos de producción artística y de exhibición. En los anteriores, si bien también participan académicas, historiadoras, curadoras, museógrafas, etc., me interesa saber cuáles son las posibilidades de relacionar también a las artistas con la “estética feminista” de la que habla Richard, con el compromiso que tienen las historiadoras y las académicas con una crítica hacia las estructuras hegemónicas y patriarcales en el arte.

Un compromiso en las artistas, que si bien no tiene por qué estar presente en la politización de su producción visual, si puede estarlo en las maneras de organizarse y de poder mostrar su trabajo sin necesidad de recurrir a viejos sistemas de legitimación y de construcción de valores. En aras de que, como titula su libro la escritora Chimamanda Ngozi Adichie, *todos deberíamos ser feministas*⁵¹. No únicamente nosotras las artistas, sino también los colegas, varones o definiéndose como mejor les parezca, y construyendo en conjunto una nueva forma de “hacer arte”.

Con esto se ponen en tela de juicio los sistemas de valorización, producción y difusión de la producción artística, en donde lo *femenino* puede plantearse ya no como una categoría artística, en donde podemos definir una producción como *femenina* e inmediatamente relacionarla a concepciones de la feminidad que tienen que ver con la maternidad, las relaciones sexo-afectivas y los espacios privados. Y más bien abrir el mismo concepto, en donde lo *femenino* aparezca como la alteridad en donde se puedan encontrar procesos más incluyentes con las distintas identidades en el arte que van más allá de una dicotomía masculino/femenino.

En el caso de redefinir lo femenino en el arte, ¿es posible hablar de una *feminización* del arte en donde lo femenino funcione como lo “otro” que nos permita analizar y poner en práctica discursos en el arte? Nelly Richard habla sobre un fenómeno parecido en la literatura, y se cuestiona por la

⁵¹ Chimamanda Ngozi Adichie. *Todos deberíamos ser feministas*. (Barcelona: Literatura Random House, 2015)

existencia de una escritura propia de las mujeres. En la literatura sucede algo similar que con las artes visuales, se consideran características comunes en la producción literaria realizada por mujeres escritoras. Richard propone, en vez de lo anterior, el término *feminización de la escritura*, la cual define como “cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna; cualquier escritura que se haga cómplice de la ritmicidad transgresora de lo femenino-pulsional, desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo “femenino.”⁵² Aquí es importante señalar, como bien lo hace Richard, que esto no precisamente tiene que venir de parte de las “mujeres”. Si bien Richard aborda la problemática desde la literatura, esto puede ser trasladado al contexto de las artes visuales. Lo que se considera *femenino* (aquello que desafía el orden cultural dominante en las representaciones visuales y sus sistemas de producción y distribución) seguiría funcionando como lo otredad, pero ya no en un sentido menor al masculino-universal, sino como una propuesta de la disidencia. ¿Qué supuestos pueden surgir de una feminización del arte? Y, ¿cómo esto puede ayudar a integrar la producción de las mujeres artistas en nuestros imaginarios?

A continuación, se expondrán dos propuestas que giran en torno a la memoria y la resistencia desde la colectividad. Estas propuestas surgen del análisis puntual del contexto en Querétaro, y a partir de las discusiones que surgieron con algunas artistas. Tienen como finalidad encauzar la investigación en el arte hacia un entrecruzamiento entre lo *femenino* y lo masculino e iniciativas que surjan desde los y las artistas.

⁵²Nelly Richard. *Masculino/Femenino*, 35

2

Girl Power 2017

En esta segunda parte, se proponen alternativas de exhibición y conformación de grupos a partir de las problemáticas analizadas anteriormente, y como un seguimiento al planteamiento de la feminización del arte, en donde lo *femenino* en el arte no se relaciona ya con características particulares de producción artística, sino como una posibilidad en el cambio de estructuras institucionales y de modos de visualización de ésta producción, sobre todo en materia de artes visuales. Se analizan conceptos como la memoria y su relación con las mujeres y el arte, y la colectividad en la conformación de grupos de mujeres artistas que surge desde el desprendimiento de un aparato institucional y que sirven para crear redes de apoyo en la producción y circulación de producción artística.

2.1 Memoria, arte y mujeres

Revisaremos en este primer momento las propuestas que han surgido desde el feminismo para la historiografía y la propuesta de una historia del arte feminista, que entre otros logros, ha propiciado el reconocimiento de mujeres artistas que habían sido invisibilizadas en las historias del arte. Sin embargo, desde mi posicionamiento como artista, son las prácticas lo que aquí me interesa analizar puntualmente, para desde ellas generar nuevas propuestas de incidencia en temas de feminismo y memoria, y que toman como punto de partida el proyecto *Girl Power*, como una plataforma para llevarlas a cabo y que revisaremos hacia el final de este apartado.

¿Qué relación se ejerce entre la memoria, el arte y las mujeres? Miren Llona plantea la importancia de la “recuperación de los protagonistas del pasado y la revalorización de sus experiencias como elementos de los que comprender y escribir la historia”⁵³ y se refiere específicamente a los movimientos feministas. Llona menciona la importancia de la memoria colectiva y su posible conservación a través de la memoria histórica con ritos, conmemoraciones y la palabra escrita, lo que nos permitirá poder conocer y entender nuestro pasado y mejorar nuestro futuro, evitando la repetición de actos que derivaron en resultados negativos.

⁵³ Llona, Miren. “Los usos de la memoria para el feminismo” *Viento Sur*, num. 104 (2009): 35

Un problema con el que podemos enfrentarnos, nos dice Griselda Pollock, es cuando se intenta integrar a las artistas a la historia del arte existente y a ésta no se le cuestiona; o bien cuando el análisis que se hace de las artistas y su producción, es únicamente en relación a su sexo biológico y no las trata como sujetos políticos y sociales.⁵⁴ Es decir, cuando se intenta demostrar que las artistas eran tan “geniales” como sus colegas varones, y poseían igualmente el “talento” para destacar, pero las condiciones sociales a las que estaban expuestas eran desiguales para con ellas, por ejemplo el acceso a las academias de arte o las clases de desnudo durante el siglo XIX.

Es por eso que investigaciones como las ya antes mencionadas, que realizan Gladys Villegas, Lorena Zamora, Mónica Mayer y Dina Comisarenco (por mencionar algunas, y aquellas que se realizan en un contexto mexicano) son importantes para generar una historia del arte que va más allá de mencionar a las artistas y su trabajo, sino realmente comprometerse a realizar un análisis más profundo de su obra y su relación con sus propios contextos. A su vez, a través de esto se encuentran conexiones con las situaciones que las mujeres, en razón de su género, se enfrentaban, y nos ayuda a comprender, también a través del arte, los avances y los retrocesos de sus luchas. Además de la labor que académicas y teóricas realizan para contribuir a la relación memoria y mujeres, existen otras prácticas que de igual forma coadyuvan e incurren a su vez en nuevos espacios virtuales, como el trabajo directo con las artistas y la recuperación de archivos. Como uno de los primeros ejemplos de esto podemos mencionar el taller de arte feminista impartido por Mónica Mayer en la Academia de San Carlos (1983-1984) donde la perspectiva de género se va integrando a la producción de las artistas, muchas de las cuales no estaban aliadas al movimiento feminista pero estaban interesadas en el tema, como una posibilidad de cuestionarse la relación entre mujeres, sexualidad y cuerpo, principalmente.⁵⁵

Existen a su vez otros proyectos que se encuentran en la búsqueda de alternativas para mostrar las obras de arte feministas o de artistas mujeres en México. Tal es el caso de “Archiva: Obras maestras del arte feminista”⁵⁶ de Mónica Mayer, un expediente que reúne 76 obras consideradas feministas, como Fanny Rabel, Lorena Wolfffer, Inda Saenz, Maris Bustamante y Julia Antivilo, por nombrar algunas. Al reunir obras que sería imposible reunir en un archivo museístico oficial, en un expediente que puede ser exhibido en los mismos museos y otros espacios, queda constancia de la

⁵⁴ Griselda Pollock definirá este fenómeno como “feminismo aditivo”, poco crítico y relegado todavía por la historia del arte.

⁵⁵ Araceli Barbosa, *El arte feminista en México en los ochenta en México* (México: Casa Juan Pablos-UAEM. 2008)

⁵⁶ Información disponible en: <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/158-archiva.html>

existencia de un movimiento en el arte que de otra manera quedaría desaparecido de nuestra historia.

Muchas de las obras de arte presentadas en Archiva son de carácter performático o de activismo, las cuales son documentadas a través de fotografías de Ana Victoria Jiménez y Yuruen Lerma Mayer. Tener presentes estas imágenes y elaborar una relación con ellas, puede permitirnos elaborar una “historia” del arte al irle añadiendo imágenes que no entran en la historia oficial, como bien indica Mayer, desde nuestra consciencia. Las posibilidades que brinda el incluir imágenes de mujeres, realizadas desde cuerpos y consciencias alternas (aquí podemos traer de nuevo las propuestas de Nelly Richard) permite además de la inclusión, un replanteamiento de la definición de “mujer” y lo que es asociado a ella, lo *femenino*. Entre otros proyectos relacionados a Archiva, se encuentra MUMA (Museo de Mujeres Artistas), una plataforma digital en donde encontramos un listado de mujeres artistas con ejemplos de su obra, y en donde se realizan también exposiciones virtuales, las cuales puedes seguir siendo consultadas después de su finalización. El modo en que se despliega la página nos permite también tener acceso a artículos y textos que se escriben sobre artistas mujeres. Propone, desde la visualización de su directorio de artistas, una constelación de imágenes y textos, que bien podría relacionarse con lo que Griselda Pollock trata en su texto sobre el Museo Feminista Virtual, como veremos más adelante.

En el caso de los archivos, que hacen disponibles fuentes primarias del feminismo mexicano, se encuentra el archivo de Ana Victoria Jiménez en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, y el reciente proyecto de la UNAM con el portal de internet “Archivos Históricos Feministas. ¿Quiénes somos?” en donde se reúnen publicaciones feministas de 1976 a 2005 en forma digital. Como vemos con estos ejemplos, existen proyectos en el contexto mexicano, que se acercan y cumplen con la necesidad de rescatar y resguardar documentos que nos ayudan en un rastreo y configuración de las mujeres en el ejercicio artístico. Si retomamos lo que expone Llona en su artículo y hacemos una diferencia entre la memoria histórica y la colectiva, ¿de qué estamos hablando cuando presentamos estos ejemplos? ¿Cómo insertar ahora esta memoria histórica en la colectiva? Nelly Richard, por su parte, nos habla de “no dejar que la reconstrucción del pasado se agote en las lógicas oficiales del documento o del monumento”⁵⁷ y nos invita, desde el arte y la literatura, a revisar las posibles fisuras de tales lógicas oficiales, que se muestran estáticas, y a su vez, crear nuevas configuraciones y re combinaciones.

⁵⁷ Nelly Richard, “La crítica de la memoria” *Cuadernos de Literatura* num.15 (2002): 191

Los archivos y su distribución, como bien indica Pollock, son un elemento importante en la configuración de nuestro pensamiento. Dentro de estos archivos nos encontramos a las imágenes, y con ellas está la posibilidad de crear una distribución distinta, un “exposición” en la que entren en juego nuevas relaciones de las obras y los espectadores. Pollock propone esto a través de un ejercicio que ella llama el Museo Feminista Virtual y que define de la siguiente manera:

“El museo feminista [...] es una práctica en funcionamiento, un laboratorio de crítica y teoría, que interviene en y negocia las condiciones de producción y, obviamente, del fallo de la diferencia sexual como eje crucial de significado, poder, subjetividad y cambio en su mediación por prácticas estéticas y por nuestros encuentros con la representación y el trabajo con las imágenes visuales y la producción artística.”⁵⁸

El museo feminista virtual quedará definido más que como un espacio, como una práctica que se inserta en lo que no es real y de allí su categoría de virtual. Pollock nos explica que no tiene relación alguna con el espacio cibernético, sin embargo creo que no es una oportunidad que haya que descartar. El MFV no es un depósito ni una exhibición de arte de “mujeres”, ni de obras feministas. Más bien lo que Griselda Pollock propone, es al museo como una posibilidad de reconfiguración de significados, sacar a la obra de arte de su lugar físico y poder ponerla en relación con otras. La fotografía y los nuevos medios digitales nos permiten acercar la obra a nosotros mismos e insertarla en nuestra memoria y nuestra imaginación, en donde también surgen posibilidades de diferentes lecturas. Así, se logra desafiar los sistemas de clasificación que encontramos en los museos, para otorgarle otro que proviene más de los afectos y la correspondencia personal que establecemos con ellas.

Un ejemplo de algo relacionado con el MFV es el Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg, del que Pollock expresa que “estas yuxtaposiciones hacían visibles y comprensibles un inconsciente pictórico más profundo, una formación de memoria de emociones profundas que se encontraban conservadas en patrones recurrentes, gestos y formas en imágenes que sobreviven a las diferencias de tiempo y espacio...”.⁵⁹ Warburg proponía un trabajo de archivo, una recopilación de imágenes, que en nada obedecía a sistemas de clasificación por fecha, género o autor, sino que más bien entraba en relación con la formación de su propia consciencia.

Se vuelve imprescindible la revisión de esa memoria oficial resguardada en catálogos, archivos,

⁵⁸ Griselda Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual*, 64

⁵⁹ Griselda Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual*, 71

libros, documentos y colecciones, para cuestionarla y encontrar las fisuras por las que podamos entrar y proponer una nueva visión de lo que, y según sea el caso, debemos recordar y mantener como lo propio. Como ya veíamos con las propuestas de Pollock y un Museo Feminista Virtual, es a través de las imágenes y la relación que establecemos con ellas, una de las posibilidades que permiten la reconfiguración. ¿Qué resulta de esa revisión y cómo afecta al tema que aquí nos interesa y que se encierra en la relación de mujeres-arte?

Griselda Pollock afirma que “la ausencia de historias de mujeres en los archivos del mundo ha definido una visión de lo humano sobre el patrón de una masculinidad privilegiada. La autodefinition de la humanidad requiere que desafíemos esa visión”.⁶⁰ Desafiar esa visión se convierte, además de la recuperación de imágenes de un pasado que ha tenido una importante repercusión en nuestro presente, en cuestionar la institucionalización de la llamada “cuota de género”, las estructuras de las instituciones de legitimación de arte y la manera en que el artista se representa y es representado, independientemente de su género.

¿Qué vale la pena recordar? Dice Tzvetan Todorov que “el restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible [...] y, por otra parte, espantoso; la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados”.⁶¹ A su vez, el autor hace hincapié en las trampas de esta selección, pues además de estar muchas veces expuesta al totalitarismo, es también el uso que se hace de estos elementos recuperados, lo que pone en juego el ejercicio de la memoria. Además de una instauración de una historia oficial desde la hegemonía, es posible encontrarse también con la re-victimización de grupos que en su pasado fueron marginados o ignorados, y que automáticamente por esa razón, reciben atención y beneficios en nuestro tiempo presente.

Es decir, hay en este recobro de información eliminada a propósito de la historia oficial, una doble intención: la del reconocimiento y por otra parte la de señalar culpables. Si bien “el arte realmente olvidado con el pasado no conseguiría hacerse comprender”.⁶² ¿qué se logra mediante la recuperación de nombres e imágenes realizadas por mujeres artistas? ¿Qué hay en la insistencia de insertarlas en los libros de historia del arte que hablan de un pasado que es de por sí inalterable? Podríamos apelar, al contrario de la re-victimización de las “mujeres” como grupo, a un aprendizaje del pasado para que tenga injerencia en nuestro presente. Es decir, mediante el conocimiento de

⁶⁰ Griselda Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2010), 59

⁶¹ Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*. (Barcelona: Paidós Ibérica, 2000), 16

⁶² Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, 18

prácticas de exclusión de las mujeres, evitar caer en las mismas de nuevo. Como por ejemplo la no mención de sus nombres y obra en libros de historia del arte, su rechazo en las academias de arte hasta entrado el siglo XX, la relación que se establecía entre mujer y musa en el arte y la configuración de su producción artística como menor a la de los hombres artistas. Como indica Miren Llona, a través del concepto de *lugares de la memoria*⁶³ propuesto por Pierre Nora, cuando dice que “*un lugar de la memoria* podría subrayar la existencia de un antes y un después y, en ese sentido, mostrar la evidencia del cambio: dejar constancia pública de que hubo un tiempo en que las mujeres no podían acceder a los estudios ni ir a la universidad...”.⁶⁴ Ahora bien, si las historias del arte, en su trabajo de escritura y archivo, han tenido un compromiso en crear memoria sobre las mujeres en el arte, y además insistir en, no sólo la simple exposición, sino un análisis más profundo, ¿en dónde nos insertamos las creadoras contemporáneas? Como ya mencionábamos antes, en esta necesidad de aportar a las nuevas maneras de “hacer arte” y al compromiso que los y las artistas podemos también tener, ¿cómo llevar a cabo prácticas de memoria en las nuestras propias, ya sea de exhibición o producción? Es decir, no basta con tener a nuestra disposición el acceso a archivos, documentos, libros o plataformas alternativas que muestren el trabajo de otras artistas, sino que es necesario insertar esos conocimientos en nuestro quehacer diario. Es recurrente que en los grupos de artistas, se reúnan aquellas pertenecientes a la misma generación, y que incluso se desconozca el trabajo de artistas de generaciones anteriores o posteriores que se encuentran produciendo igualmente. ¿Puede considerarse esto un problema? Bueno, como bien menciona Pollock, en la manera tradicional de enseñar historia (y comprenderla) es a través de tiempos lineales, en donde ubicamos lo pasado, como señala Pollock, en relación al feminismo que era tratado ya como lo anterior: “...that was of course itself already being carved up and periodized, treated like a bone to be fought over by contentious generations, drowned in waves of erasing novelty.”⁶⁵ y más adelante señala que:

“...writing a history of waves and generations gives a false sequentiality and consistence along a line of time, rather than holding us to an open confrontation with varied moments, flashes, constellations of unexhausted feminist potentiality, each of which performs a certain kind of feminist work, but wich can also

⁶³Lugares que hacen referencia a la dimensión *rememoradora* de los objetos materiales o inmateriales.

⁶⁴Miren Llona, “Los usos de la memoria para el feminismo” *Viento Sur*, num.140 (2009), 40

⁶⁵Griselda Pollock. “Is Feminism a ‘Bad Memory’ or a Virtual Future? Some Reflections on Art Historiography, Feminism and Cultural Memory”. *Nierika*, núm.9 (2016): 66

be contained or disfigured”.⁶⁶

Es decir, lo pasado se trata como algo que hay que superar y dejar atrás, como el ejemplo que usa sobre las “olas” del feminismo, y las compara con las olas del mar, donde una viene tras la otra, deshaciendo la primera. Este y otros textos de Pollock, como el que revisamos anteriormente sobre el Museo Feminista Virtual, nos propone más que una historia lineal dividida en períodos, una que se refleje en constelaciones, en un “paisaje” donde podamos conectar aquellos momentos, sucesos o cambios que más nos ayude a crear una crítica propia y entender la así llamada “historia”. A partir de los planteamientos de Pollock, y de las propuestas que surgen desde la academia y la historia del arte que mencionábamos anteriormente, es que propongo un acercamiento a estas nuevas formas de entender la memoria con respecto a las historias del arte, el feminismo y las mujeres, y su relación con los y las artistas contemporáneas.

2.2 La memoria y *Girl Power*

En el caso del proyecto *Girl Power*, una propuesta desde la memoria que forma parte del más reciente edición del año 2017 (Fig. 14), es la recuperación de obra de mujeres artistas queretanas que han dedicado buena parte de su vida al ejercicio artístico y que, desde la experiencia propia, no forman parte de los imaginarios artísticos locales. Su obra pertenece a colecciones y acervos pero sus nombres se ven opacados por el de artistas varones que representan la tradición en las artes visuales queretanas, como ya mencionábamos en apartados anteriores. Además de la exposición colectiva, se crea un espacio de exhibición para la obra de la artista a modo de homenaje. Su obra no necesariamente tiene que ir ligada al tema de la exhibición, ni su trabajo abordar temas sobre el género o lo *femenino*. Mediante el ejercicio de recuperación y exhibición, se trabaja en un continuum del quehacer de las artistas en la escena local.

⁶⁶ Griselda Pollock. “Is Feminism a ‘Bad Memory’ or a Virtual Future? “, 67. Escribir una historia de olas y generaciones, nos da una falsa secuencia y consistencia en una línea del tiempo, en vez de sostenernos en una confrontación abierta con momentos variados, flashes y constelaciones de potencialidad feminista que no se agota, donde cada uno lleva a cabo cierto tipo de trabajo feminista, pero que también pueden ser contenidas o desfiguradas.

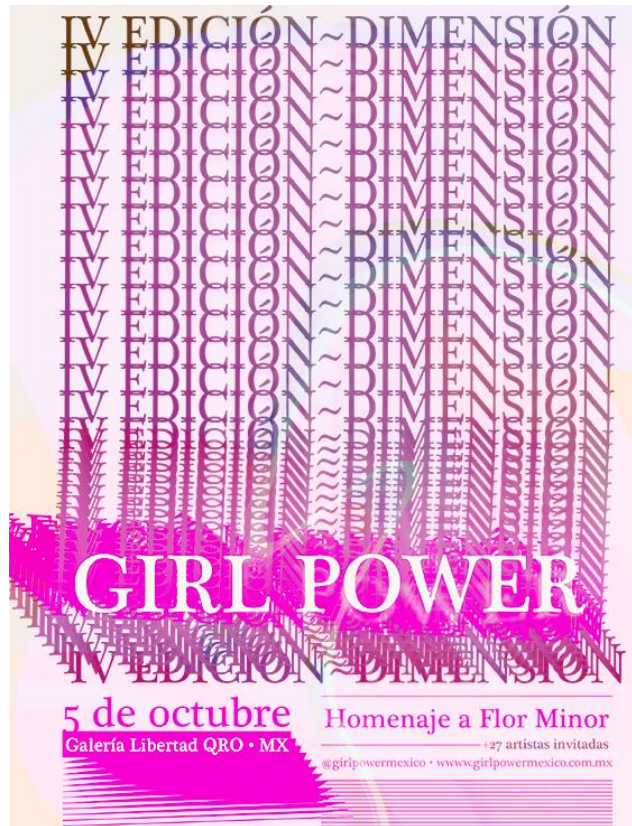


Fig. 14 Cartel de la cuarta edición de *Girl Power*, 2017.
Archivo de Girl Power.

En la más reciente edición llevada a cabo en octubre de 2017 en la Galería Libertad de la ciudad de Querétaro, además de la exposición colectiva que llevaba el tema de Dimensión, se propuso trabajar en conjunto con la artista Flor Minor (1961), escultora, dibujante y grabadora nacida en Querétaro cuya carrera artística ha desarrollado mayormente en la Ciudad de México y que actualmente reside en el estado de Querétaro. La exposición colectiva contó con la participación de 26 artistas nacionales y 1 internacional, entre las que se encontraban Brenda Castillo (Fig.15), Esmeralda Torres, Kaethe Butcher (Fig.16) y Aura Moreno, además de seis esculturas en bronce y una litografía de Flor Minor distribuidas en el mismo espacio de la exhibición. Se le dedicó una sala aparte a la pieza “.0” de Minor, la cual consistía en una instalación escultórica y de proyección (Fig.17).



Fig. 15 Brenda Castillo, Sin título, 2016, tallado y acrílico sobre MDF.
(Imagen tomada de www.instagram.com/brenda.castillo.art/)



Fig. 16 Kaethe Butcher, *Beware Goddesses*, 2016, mixta sobre MDF.
(Imagen tomada de <https://www.instagram.com/kaethebutcher>)

La experiencia que surgió del trabajo en conjunto con Minor (Fig.18) en la selección y montaje de las piezas fue enriquecedora en varios sentidos. Se apreció un rompimiento de la brecha generacional que puede existir entre artistas jóvenes y experimentados cuando nos sentábamos en el suelo a descansar en grupo, o pasábamos más de doce horas continuas en un trabajo intenso de montaje, todos a la par colaborando. Fue también en la selección de artistas para la muestra colectiva, que se pensó en abrir espacios para artistas no sólo jóvenes y emergentes, sino con una carrera artística ya sólida y con experiencia.



Fig. 17 Instalación “.0”, durante la inauguración de *Girl Power*, 2017, Galería Libertad, Querétaro. (Tomada de la página de Facebook de la Galería Libertad: www.facebook.com/Galeria.Libertad)

Entre los y las asistentes a la inauguración, recibimos comentarios de sorpresa ante la obra de Flor Minor, ya que muchos de ellos eran jóvenes y no conocían la obra de la artista. También los de aquellos que si la conocían pero no habían tenido la oportunidad de apreciar su obra en físico. La obra de Minor trata la figura corporal definida como masculina, lo que causó curiosidad incluso entre algunas de las artistas, pues, ¿cómo es que se exhibían figuras masculinas en una exposición titulada *Girl Power*? La experiencia con la memoria que tuvo lugar en la exhibición de *Girl Power*, si bien limitada, nos permitió un acercamiento a este modo de constelar la historia que nos presenta Pollock, y con el cual dialogábamos anteriormente. Las artistas de “generaciones anteriores” a la nuestra, se insertan en el discurso actual y local sobre el género y el arte que surge desde *Girl*

Power. Logramos una variedad de edades entre las artistas que no había sido parte en otras exhibiciones, y sobretodo el reconocimiento entre ellas y su trabajo. En mi opinión, desde estas prácticas, que si bien no nuevas si llevadas de una manera consciente, es que se empieza a tejer una red de conocimientos entre artistas, y de compromiso con nuestra propia memoria y cómo la construimos.



Fig. 18 Flor Minor durante la inauguración de *Girl Power*, 2017, Galería Libertad, Querétaro. Archivo de *Girl Power*.

La memoria, como bien analiza Bruno Grappo, está ligada con las identidades colectivas. Es aquí donde podemos empezar a abrir la pregunta que analizaremos más adelante, ¿es posible reconocernos todavía en las definiciones que existen de lo femenino/mujer? ¿Cómo la memoria puede ayudarnos a desmontar todo aquello que, como ya hemos visto y analizado anteriormente, se sigue filtrando en la manera en que concebimos el arte y sus procesos? Es esta una de las propuestas que nos ayudarán a replantearnos la idea que tenemos de insertarnos en el arte como “mujeres” o agrupar ciertas manifestaciones en lo *femenino*. Considero que en este modificar continuo, no sólo se encuentra lo exterior a nosotros, que podríamos llamar eventos o sucesos, sino que también está la posibilidad del modificarnos individualmente y como grupo, esto último siendo lo que más me interesa retomar.

El grupo al que nos asociamos, o al que somos asociadas sin pedirlo, es aquel que denominamos “mujeres”, y al igual que en una configuración social, está la artística. Nos definimos como “mujeres artistas” en una necesidad aún prevaleciente de crear una separación, ¿para qué? Creo necesaria la constitución de un grupo, de manera consciente, como lugar de estímulo hacia la

reconfiguración del mismo. En la aceptación de conceptos con definiciones impuestas, como lo de lo femenino/mujer en el arte, está también la posibilidad de romper con ella a través del ejercicio de la memoria, y por supuesto el olvido, que como mencionaba Joël Candau, permite restaurar la imagen que se tiene de una persona o grupo.

2.3 Propuestas desde la resistencia en grupos de mujeres

Sólo desde la sinceridad se pueden construir verdaderas alianzas.

Lorena Cabnal

Las mujeres nos necesitamos entre sí. Porque mi/tu solitario reconocimiento de tener que vencer el miedo que nos domina no es suficiente. El verdadero poder, como tú y yo lo sabemos bien, es colectivo.

Cherríe Moraga

A partir de la creación de espacios como *Girl Power*, en donde lo que se busca es reunir mujeres artistas en un mismo espacio de exhibición, es pertinente preguntarse por aquellas prácticas de colectividad que surgen entre mujeres. Si bien estas iniciativas funcionan como grupos de reconocimiento y apoyo mutuo de una forma independiente, es también un espacio en donde se les presenta a las artistas una oportunidad para reflexionar sobre asuntos referentes a su género o al género en sí (Fig.19).

¿Podemos hablar de las mujeres como un grupo con intereses en común? Hablar de las mujeres como un grupo, resulta ya de por sí complicado pues entran en discusión diferencias geográficas, económicas y sociales. En el caso de las artistas, el problema es el mismo. ¿Es todavía algo viable y necesario? Si bien, gracias a las entrevistas realizadas a algunas artistas queretanas, encontramos preocupaciones comunes en torno al ejercicio artístico, vale la pena revisar algunas posturas teóricas en torno al tema de mujeres como grupo.



Fig. 19 Luis Sánchez, Fresvinda Villa, Tania Quezada, Nanzy Meh, Laura Vega, Nonantzi Martínez, Angélica Iracheta, Renata Martínez y Mónica Garrido en la inauguración de *Girl Power*, 2016. (Tomada de Okey Querétaro okeyqueretaro.mx)

En un pequeño ensayo, bell hooks⁶⁷ recuerda los primeros años en que el feminismo hizo presencia en el ambiente universitario de Standford y cómo éste la llevo a cuestionarse sobre el sexismo internalizado de las mujeres, en las que ellas mismas son su propio enemigo. El feminismo, apunta bell hooks, dio la oportunidad a las mujeres de crear lazos entre ellas y derribar aquellas ideas en donde las relaciones entre mujeres son imposibles, mientras que entre varones resultan naturales. A esto, bell hooks le llama *sisterhood*⁶⁸, y sobre ésta dice que :

“we understood that political solidarity between females expressed in sisterhood goes beyond positive recognition of the experiences of women and even shared sympathy for common suffering. Feminist sisterhood is rooted in shared commitment to struggle against patriarchal injustice, no matter the form that injustice takes”⁶⁹

Esta “hermandad” feminista de la que habla bell hooks, y que se establece entre únicamente sujetos reconocidos como mujeres, crea un canal a través del cual se pueden lograr ciertos objetivos en común que surgen contra el patriarcado⁷⁰ Por su lado, Marcela Lagarde propone el término de

⁶⁷ bell hooks (escrito con minúsculas) es el nombre alternativo que utiliza Gloria Jean Watkins, feminista y activista estadounidense.

⁶⁸ En español el término se traduciría como hermandad o sororidad, éste último es propuesto por Marcela Lagarde en el diccionario feminista.

⁶⁹ Nosotras entendimos que la solidaridad política entre mujeres expresada en la hermandad, va más allá del reconocimiento positivo de las experiencias de las mujeres e incluso de la simpatía compartida por el sufrimiento común. La hermandad feminista está anclada en el compromiso compartido a la lucha contra la injusticia patriarcal, no importa la forma que la injusticia tome. bell hooks. *Feminism is for everybody: passionate politics*. (Cambridge: South End Press, 2000), 15

⁷⁰ Es importante recalcar aquí que cuando hablamos de patriarcado, no establecemos una relación directa entre él y los sujetos identificados como varones. Me quedo con la definición que plantea Lorena Cabnal: “el patriarcado es el sistema de todas las opresiones, todas las explotaciones, todas las violencias, y discriminaciones que vive toda la

sororidad, para describir “aquella alternativa a la política que impide a las mujeres la identificación positiva de género, el reconocimiento, la agregación en sintonía y la alianza”⁷¹

Lagarde menciona la necesidad de observar que, mientras se busca la igualdad entre hombres y mujeres en distintos sectores, la desigualdad entre mujeres está aún marcada por cuestiones económicas, educativas, sociales y geográficas. Nos hace poner atención entonces en la “igualdad intragenérica”, que atiende ya no sólo las desigualdades por género. Esta hermandad que surge desde el reconocimiento de la otra, y su integración en un nosotras, nos permite organizarnos de maneras que históricamente han funcionado en los grupos de mujeres para la conservación de saberes, y que van a contrapelo de las organizaciones patriarcales que intentaban reducirlas a meras acompañantes e integrarlas en un sistema de competencia y no de colectividad. Como bien lo plantea Silvia Federici en el apartado *Mujeres y brujas en América*, en donde hace mención que “antes de la conquista, las mujeres americanas tenían sus propias organizaciones, sus esferas de actividad reconocidas socialmente y, si bien no eran iguales a los hombres, se les consideraba complementarias a ellos en cuanto a su contribución a la familia y la sociedad”⁷². Esta unión entre mujeres, como bien indica Marcela Lagarde, puede permitirnos además de la reflexión, una crítica a esas prácticas igualitarias que siguen representando a las mujeres que ya se encuentran más que representadas. Considero que es a través de este ejercicio que se puede lograr reconocer a las demás, a las otras que participan en un mismo grupo y al mismo tiempo ejercer una relación horizontal, que por supuesto no está exenta de la consideración de nuestras diferencias. Desde esta horizontalidad, se pretendería entonces cuestionarse no sólo por una misma en un proceso individual sino como grupo, en un proceso colectivo. Asumirse como “mujer” en el arte, es el primer paso para el desmontaje del concepto. Y no únicamente el de “mujer” sino la posibilidad de cuestionar prácticas desde la institución arte que aún reflejan su relación con la verticalidad y el poder.

Chandra Talpade Mohanty, en una crítica hacia el texto de Robin Morgan *Sisterhood is Global* (1984), cuestiona las intenciones de la autora de encontrar una “condición común” de las mujeres basada en la idea del sufrimiento y la victimización. Morgan propone una hermandad que traspasa fronteras, y que nos permite a las mujeres comprender las historias de otras por el simple hecho de

humanidad (mujeres hombres y personas intersexuales) y la naturaleza, como un sistema históricamente construido sobre el cuerpo sexuado de las mujeres”

⁷¹ Marcela Lagarde. *Pacto entre mujeres. Sororidad*, consultado el 13 de noviembre de 2017. www.celem.org

⁷² Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Trad. Veronica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. (México: Pez en el árbol Ediciones, 2013), 349

ser también mujeres y que, a pesar de nuestras diferencias nos une una misma lucha por la paz y en contra del nacionalismo patriarcal. A todo esto Talpade nos dice que:

“Si la suposición de igualdad de la experiencia es lo que vincula a la mujer (individuo) con las mujeres (grupo), sin reparar en la clase, la raza, la nación y las sexualidades, la noción de experiencia se ancla con firmeza en la noción del ser individual, un elemento determinado y específico que forma parte de la modernidad europea. Sin embargo, esta noción del individuo tiene que hacerse histórica de un modo autoconsciente si como feministas queremos rebasar la limitada ideología burguesa del individualismo, en especial al tratar de entender lo que pudiera significar la hermandad transcultural”⁷³

Lo expuesto por Chandra Talpade, nos lleva a cuestionarnos sobre lo que tomamos en cuenta y lo que no, al crear grupos de mujeres y autodefinirnos como mujeres. ¿Qué estamos excluyendo? ¿Cómo nos estamos excluyendo? Talpade insiste en la necesidad de nombrarnos agentes y no únicamente como un grupo que hace historia fuera de la Historia. Lo que llamábamos anteriormente *feminización del arte*, cabría aquí como una posibilidad desde las propuestas desde la colectividad, de preguntarse por el papel que las artes visuales están jugando en el mundo contemporáneo. El pensar desde cuerpos de mujeres o *femeninos*, en relación con nuestra memoria colectiva, para desde ahí proponer ya no solo cambios a nuestro propio grupo definido en el arte, sino alcanzar una dimensión más amplia en la sociedad, a partir de ejercicios artísticos.

Entonces nos volvemos a preguntar ¿necesitamos exposiciones y espacios abiertos explícitamente a las mujeres artistas? En el contexto específico de Querétaro, podríamos contestar que sí, son necesarios. Y no sólo lo es sólo por el hecho de abrir espacios que se aprecien como políticamente correctos y preocupados por la actual discusión sobre el género y sus cuotas. Son necesarios porque experimentan con la colectividad y la comunidad, desde donde se pueden generar discusiones ya no sólo personales, en el ejercicio artístico. Y por ello no me refiero únicamente a crear lazos afectivos, sino discusiones que nos lleven sinceramente a replantearnos ideas, que como mujeres y artistas, venimos arrastrando con nosotras. Igualmente porque nos referimos a un espacio que, pese a la cercanía, se encuentra enmarcado en una definición de provincia, fuera del centro, como es el caso de Querétaro.

⁷³ Chandra Talpade Mohanty, “Encuentros feministas: situar la política de la experiencia” en *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*, Coords. Michèle Barrett y Anne Phillips. Trad. Rosamaría Núñez (Ciudad de México, UNAM-Paidós, 2002), 98

2.4 *Girl Power* y las energías de lo colectivo

Girl Power no funciona como una curaduría en la cual se eligen piezas artísticas que encajen con un discurso, sino que se les pide puntualmente a las artistas reflexionar sobre una temática en específico, haciéndolas partícipes del propio discurso de la exhibición. Si bien los resultados visibles, las piezas, no muestren explícitamente el proceso de reflexión que tuvo la artista, podemos confiar en que se generó un interés por el cuestionamiento planteado (Fig.20).

Julieta Paredes, feminista comunitaria aimara, propone en sus cinco campos de acción y lucha de las mujeres, la del movimiento, del cual se desprenden las organizaciones propias, las alianzas y la horizontalidad. Paredes propone al movimiento como algo que “garantiza que los derechos conquistados no se vuelvan instituciones pesadas que ahoguen las utopías por las cuales luchamos”.⁷⁴ Una vez más nos enfrentamos al estatismo en el que se puede caer de no cuestionarse continuamente nuestro quehacer, en este caso, en el arte.



Fig. 20 Nonantzi Martínez, Susana del Rosario, Flor Minor, Aura Moreno, Carmen Ávila, Fresvinda Villa, Mariel López, Angélica Iracheta, Guillermina Romero, Tania Quezada, Abril Castillo y Nancy Meh (de izq. a der.) durante la inauguración de *Girl Power*, 2017, Galería Libertad, Querétaro. (Tomada de El diario de Querétaro www.diariodequeretaro.com.mx)

No estamos hablando de arte panfletario, ni la creación de organizaciones artísticas que promocionen posicionamientos políticos con el afán de ganar adeptos. Nelly Richard apunta que:

“...según creo, el arte es poderoso como arte no cuando actúa comunicativamente al igual que una consigna política, una intervención cultural o un testimonio periodístico sino cuando explora lenguajes aun no

⁷⁴Julieta Paredes, *Hilando fino. Desde el feminismo comunitario*. (México: El Rebozo, 2014), 113

modulados (identidades no finitas, significados entreabiertos) que dejan en suspenso la finalidad de una representación que se niega a quedar atrapada en el trámite de lo informativo-comunicativo de decodificación inmediata del mensaje”.⁷⁵

Es interesante, entonces, la relación que podemos crear entre el feminismo y el arte, más allá de los ejercicios que ya se han realizado, que tienen relación con el rol de las mujeres en la sociedad. ¿Cuándo dejamos de preguntarnos por la incidencia del feminismo en el ejercicio artístico? ¿En qué momento dimos por sentado que la discusión se había acabado, que las mujeres nos habíamos acomodado ya entre las paredes de las galerías y que no había nada más que discutir? Si bien, como tratábamos en el apartado anterior, se hacen necesarias iniciativas en donde se haga un ejercicio de recuperación de figuras femeninas en el arte, e incluso de generar espacios en donde puedan reconocerse entre ellas como actrices en el campo artístico, como en el mismo *Girl Power*, queda un dejo de exclusividad. Es esta exclusividad, el “solo mujeres” lo que nos hace preguntarnos por la cerrazón de la que estamos siendo partícipes, al categorizar a individuos y no pensar en la flexibilidad de los límites de tales categorías.

Dice Nelly Richard que “para un cierto feminismo llamado, precisamente, de la diferencia, lo femenino pasó a entenderse demasiado linealmente como el contenido de un “nosotras-las-mujeres” que traza una unidad esencial entre las que forman parte naturalmente de aquel grupo sexuado, autodefiniéndose como víctimas de la exclusión y la opresión patriarcales”.⁷⁶ Richard nos llama, como bien haría el feminismo contemporáneo, en deslizarnos entre la diferencia y la igualdad. Es decir, entre el reconocer “las diferencias” mientras se buscan (en distintos contextos sociales, artísticos y políticos) la igualdad de derechos y oportunidades. Únicamente afirmarse como mujer y aceptar sin más las categorías que han intervenido históricamente en el quehacer artístico de las mujeres, no son objetivos de la creación organización de grupos ¿Qué puede lograrse mediante estos grupos, y desde un claro posicionamiento feminista, si no se busca “reificar la identidad “mujer”⁷⁷, como apuntara Alejandra Castillo?

⁷⁵ Nelly Richard, *Crítica y política* (Santiago:Palinodia, 2013), 164

⁷⁶ Nelly Richard, *Crítica y política* (Santiago:Palinodia, 2013)

⁷⁷ Alejandra Castillo, “El feminismo no es humanismo” en *Por un feminismo sin mujeres*, Coord. CUDS (Santiago: Territorios Sexuales Ediciones-CUDS, 2011) , 21

3

Nuevos retos para *Girl Power*

En esta tercera parte del trabajo, se toma en cuenta la teoría decolonial y algunos postulados del feminismo comunitario, para poner en la mesa nuevos cuestionamientos sobre los grupos de mujeres de los que hablábamos anteriormente y surgen preguntas como: ¿Quiénes están siendo parte de estos grupos, y a que conlleva esto? Si bien funcionan como grupos que surgen desde la independencia de instituciones y se entienden como redes de apoyo, siguen presentes procesos de exclusión que analizaremos más adelante.

3.1 Exigencias de representación

Ya no es dable pensar que el feminismo es asunto de mujeres o que su teoría sólo concierne al género como objeto de estudio

Nelly Richard

El feminismo ya no puede llamarse como único, y más bien toma distintas rutas e intereses por lo que podríamos apelar más bien a su plural, feminismos. Estos feminismos que han ido surgiendo a partir de otros contextos distintos al occidental, o desde otras consideraciones sobre el género como el transfeminismo, no están únicamente, contrario a lo que podría pensarse, volcados a problemáticas de género y de las “mujeres”.⁷⁸ Gracias a las teorías queer, las masculinidades, y los movimientos gay/lésbicos, que además tienen una fuerte participación pública, es que los feminismos se han nutrido de nuevas direcciones a las cuales dirigir una teoría, y una práctica.

En apartados anteriores, se planteó la pregunta: ¿Qué hacer para mantener una definición de los sujetos que se estudian y así poder exigir equidad en el acceso a las instituciones, exposiciones y espacios de legitimación para las artistas sin caer en homogeneizaciones que descarten individualidades? A partir de ahora, es necesario revisar incluso si es necesario exigir ese tan deseado acceso a la “equidad” en la institución-arte. Muchas rutas feministas, no se interesan por encontrar una definición de lo *femenino* como algo definitivo e inamovible que se encuentra en las

⁷⁸ Se entrecomilla la palabra mujeres, apelando a los postulados de Butler, en donde cuestiona la construcción de los sujetos llamados mujeres, por parte de la teoría feminista, como algo homogéneo.

mujeres, sino que más bien se trata de un concepto en constante cambio, que surge como una posibilidad para analizar otras diferencias que nos atraviesan y trabajar con ellas para el cambio de estructuras verticales, de poder y patriarcales: “una red de significados en proceso y construcción que cruzan el género con otras marcas de identificación social y de acentos culturales”⁷⁹ En nuestro propio contexto latinoamericano nos encontramos con una diversidad de tiempos y realidades que se superponen en un proceso de colonialidad que se sostiene con jerarquías sociales y culturales, como lo indica Anibal Quijano⁸⁰.

Considero pertinente tomar en cuenta propuestas que surgen desde la diversidad de nuestro contexto y permitir que se inserten en el ejercicio artístico, como una posibilidad de crear redes horizontales que cuestionen la verticalidad de las instituciones del mercado, la legitimación de las artes visuales y conceptos de género que se han nutrido de modelos europeos o anglosajones. Ya lo indica Diego Falconi, quien centra su texto en los pueblos andinos y las posibilidades de una reivindicación de los cuerpos otros desde ese lugar específico, cuando menciona que “...en el tercer mundo y específicamente en América Latina, el uso de las teorías de género ha debido ser más estratégico y crítico, para así intentar eludir ciertas prácticas neocoloniales escondidas y generar voces propias (también diaspóricamente) que contextualicen las realidades locales.”⁸¹ Es decir, no podemos evitar tomar en cuenta la interseccionalidad por la que están marcados los cuerpos que habitan en estos espacios coloniales, cuando nos disponemos a hablar, como hacemos durante todo este trabajo, del género y sus implicaciones.

Si bien no realizaremos propuestas para un análisis propio de la imagen, sí se hace un recorrido por los procesos de creación que también surgen como una de las problemáticas en la inserción de las mujeres, ó lo *femenino* como alteridad. Lo *femenino*, como ya indicábamos antes, no como una definición esencialista ni cerrada, sino como una posibilidad de cuestionar sistemas que han surgido desde lo masculino como regla, como lo plantea Albeley Rodríguez “lo *femenino*, manifestado en cualquier gradación, [es] una amenaza inminente que debe ser extirpada antes de que pueda suavizar los límites del poder”⁸²

⁷⁹ Nelly Richard, “Feminismo, experiencia y representación” *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, Nums. 176-177 (jul-dic, 1996): 742

⁸⁰ Anibal Quijano e Immanuel Wallerstein, “La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial”. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, vol. XLIV, núms. 131-134 (diciembre 1992): 583-592

⁸¹ Diego Flaconi. *De las cenizas al texto: literaturas andinas de las disidencias sexuales en el siglo XX*. La Habana: Casa de las Américas, 2016, 21

⁸² Albeley Rodríguez, “Cuerpos liminales. Pensando la creación en la opción despatriarcal/decolonial”, *Iberoamérica*

En una revisión histórica de la inserción del sistema capitalista en lo que ahora conocemos como Latinoamérica y su repercusión en el cambio de comunidades originarias, durante la colonización, está íntimamente ligada con el cambio de rol que cumplían las mujeres en estas comunidades. No es casualidad que sea el siglo XVI, cuando América se inserta al contexto global, que la caza de brujas es un fenómeno en Europa, en donde al igual que en el “nuevo continente”, se destruían sabidurías y fuentes de conocimiento ⁸³ La relación que se establece en nuestra América entre género, clase, raza y colonización no puede seguir siendo separada en esferas distintas para su análisis. María Lugones, en una relectura de lo que Aníbal Quijano propone como la colonialidad del poder desde la ficción de las razas, dice :“Entender el lugar del género en las sociedades precolombinas nos rota el eje de comprensión de la importancia y la magnitud del género en la desintegración de las relaciones comunales e igualitarias, del pensamiento ritual, de la autoridad y el proceso colectivo de toma de decisiones, y de las economías”⁸⁴ Es posible hablar de esta desintegración a partir de la “caza de brujas” que se llevó a cabo en los territorios de nuestra América en los procesos de la evangelización durante la colonia, a través de la tortura, la destrucción de símbolos y un desmantelamiento de grupos y ceremonias, también incluye a las mujeres. La nueva construcción del símbolo “mujer” que estaba teniendo lugar en Europa, en donde las mujeres aparecían como las depositarias de conocimientos relacionados a lo diabólico y sus cuerpos empezaron a ser eliminados (a través de una verdadera caza de brujas), en un afán de destruir cualquier rastro de su sabiduría, se reflejó también en el “nuevo mundo”, en donde el trabajo comenzó a ser además de racializado, sexualizado. Las mujeres de las comunidades originarias, ahora eran impedidas de cumplir con sus roles y eran relegadas a ser acompañantes, sirvientas y por supuesto objeto de valor sexual e intercambiable.

Considero importante mencionar esto en un texto de valor académico por la relación que a veces se pierde con nuestro propio posicionamiento. ¿Desde dónde estamos hablando? ¿Por qué es preciso reconocer el territorio y el cuerpo que habitamos para poder crear propuestas de cambio? Breny Mendoza, que alude a los textos de Anibal Quijano y Enrique Dussel en donde critica la ausencia del género como una categoría que también es introducida por la colonización, hace hincapié en la necesidad de introducir teorías feministas que surjan desde territorios latinoamericanos, en donde se

Social: revista-red de estudios sociales, Vol. VIII (2017): 115

⁸³ Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Trad. Veronica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. México: Pez en el árbol Ediciones, 2013

⁸⁴ María Lugones, “Colonialidad y género”. *Tabula Rasa*, núm.9, (julio-diciembre, 2008): 93

tome en cuenta nuestra experiencia colonial. Dentro de esta experiencia, además del género como sistema de jerarquías, está también la división por las clases sociales y su relación con la raza, que también es una herencia de la colonización. Mariana Alvarado hace mención de las unidades de mujeres que pretendemos formar, y llama la atención sobre las formas de opresión que se ejercen en esas mismas unidades, en donde aparecen rasgos clasistas y racistas que han marcado nuestras consciencias y nuestros cuerpos desde la colonización. Las diferencias establecidas entre cuerpos “mestizos”, “criollos”, “indios” y “negros” y su jerarquización, tal como sucedió con el sistema de castas durante la colonia, están totalmente interiorizadas y es necesario hacernos conscientes de ello si una de las propuestas surge desde la colectividad.

Hacernos conscientes de esto, no significa eliminar nuestras diferencias: “una de las contribuciones de las mujeres no-blancas al feminismo decolonial radica en el estar juntas unas con otras, un reconocimiento que asume que la vida que vamos a vivir dependerá de ciertas relaciones comunales entre no-todas. Un entre-nosotras tiene lugar a través del reconocimiento de las diferencias”⁸⁵ Entre estas contribuciones al feminismo decolonial, se encuentran las propuestas del feminismo comunitario con representantes como Julieta Paredes y Lorena Cabnal, que igualmente plantean la idea de colectividad desde la comunidad. Julieta Paredes hace hincapié en el hecho de que el concepto de comunidad no deriva únicamente de comunidades indígenas, sino más bien nos habla de una comunidad de comunidades. En relación con las diferencias que existen dentro de una “unidad”, como lo pueden ser las mujeres, Lugones apunta igualmente, apoyándose de lo escrito por Oyéronké Oyewùmi a la invención de la “mujer” con la entrada de la colonización.

Aquí, me planteo la pregunta: ¿queremos ver un cambio en las estadísticas de las mujeres que participan en el ejercicio artístico de la legitimación, como las exposiciones, las bienales y los premios? La investigadora Alejandra Castillo, sobre el feminismo, política y “política de mujeres” hace referencia a la “política afirmativa” y la “política de interrupción”. La primera podría definirse como aquellos modos de representación de las mujeres, construidas desde lo patriarcal como norma, que sirven para integrar a las mujeres al ejercicio de la “igualdad” y al espacio público. Las mujeres marcadas por una diferencia materno-reproductora, y la clara demarcación entre lo masculino y lo femenino.

⁸⁵ Mariana Alvarado, “Epistemologías feministas latinoamericanas: un cruce en el camino junto-a-otras pero no-junta-a-todas”. *Religación. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, Vol. 1, num. 3 (julio-septiembre 2016): 28

Si bien es inquietante el número de mujeres que participan en exposiciones de artes visuales en comparación a la de los varones (y esto guiándome únicamente por el nombre de los artistas), ¿es realmente necesario incluirnos en estos espacios y estos ejercicios que mantienen un orden que se basa en la jerarquía y en la institucionalización?

Por otro lado, la “política de la interrupción” que menciona Castillo, cuestiona el orden de lo natural, lo *femenino* normalizado, la división femenino/masculino y altera el orden de la política con el propio cuerpo. Castillo hace referencia al performance que artistas feministas llevaron a cabo durante los 70’s y 80’s, en los cuales cuestionaron la concepción del cuerpo femenino como aquel relacionado al ocultamiento y lo privado, y lo exhiben. Este cuerpo femenino exhibido, en algunos casos adoptando lugares comunes que surgen desde la mirada masculina, lanza preguntas directas hacia las formas de auto-reconocimiento de las propias mujeres, y su cuerpo ya no como límite sino como lugar de expansión.

3.2 Incorporaciones conflictivas

El desafío es abrir un espacio en el seno de lo contemporáneo a lo radicalmente otro.

Alejandra Castillo

Cuestionar las formas en las que nuestro cuerpo está representado, nos hace repensar inmediatamente nuestra propia identidad. Volvemos sobre la pregunta ¿Cómo se ha desarrollado, y más aún, como está establecido el papel que las mujeres (y lo *femenino*) juegan todavía en el arte? Considero que hemos sufrido un largo proceso de adaptación, en el cual se ha propuesto como solución el integrarnos a procesos, instituciones y órdenes, que si bien han sido cuestionadas, como es el caso de la historia del arte por parte de Griselda Pollock, es necesario aún debatir.

La preocupación que surge en el principio de este estudio de caso, es el de la falta de mujeres artistas en las exposiciones individuales de artes visuales. Sin embargo, nos hemos detenido a pensar ¿quiénes son las mujeres? ¿Vale la pena preocuparse por su integración a un aparato que aún no ha sido totalmente cuestionado? ¿Es mediante esta práctica que se crean definiciones limitadas de lo que es “ser mujer”? Alejandra Castillo menciona que es necesario “interrogar, por ejemplo, como lo ha hecho Roberto Esposito, la elaboración de otras categorías para re-pensar lo político como metamorfosis: gesto de devenir-otro, “un ser-con” y “un ser-ente”, sin el intento de búsqueda

de estabilización y autoconservación privativa del pensamiento absoluto, definitivo y cumplido”⁸⁶ El devenir como un acto político que nos permite hablar ya no desde individualidades e identidades cerradas y definitivas.

Haría falta entonces, en los procesos contemporáneos de creación, legitimación y difusión de las prácticas artísticas, replantearnos una “política de la interrupción” desde lo *femenino* como un acto desestructurador que se propone desde la búsqueda constante. Si somos las mujeres y lo *femenino* aquello que se ha planteado desde su reconstrucción, será a través de esto que las prácticas artísticas puedan ellas mismas cuestionarse. Desde los procesos de memoria, de colectividad, identidad, alteridad y del devenir. Integrar estos nuevos cuerpos que se reconocen como *femeninos*, en el sentido de que se comprenden como desestructuradores se vuelve parte importante de los retos para *Girl Power* y otros proyectos que pretendan seguir tomando la categoría de género como una resistencia política.

Retomando las teorías decoloniales y los feminismos comunitarios indígenas que comentábamos anteriormente, Sylvia Marcos nos habla de lo que ella llama una encarnación o “corporización” de la “teoría”. Nos dice, entre otras cosas, que las propuestas que surgen desde los feminismos indígenas, sobre todo desde el movimiento zapatista, tienden a concebir la teoría ya no como este conjunto de conceptos y saberes abstractos, sino como aquello que se vive en el cotidiano. Es decir que el cuerpo no está separado de la mente, que no existe el dualismo interior y exterior, y por lo tanto nuestra incidencia política a través del quehacer con nuestros cuerpos se vuelve sumamente importante y afirma que “no se puede hacer teoría sin cuerpo, sin acción y sin prácticas”⁸⁷ Con lo anterior, se recupera la necesidad de las organizaciones grupales y la resistencia que surge de ellos, sin embargo, no se observa ya como un grupo cerrado en donde solo caben aquellas personas socialmente aceptadas como mujeres. Marcos también nos hablará, más adelante, de la dualidad que está presente en la cosmovisión mesoamericana, sobre todo maya. Esta dualidad, que podría erróneamente entenderse como una vuelta a la visión de lo masculino y lo femenino como opuestos, va más allá y nos habla de una complementariedad. Es decir, si verdaderamente queremos desencajar estructuras, que entre otras cosas se basan en jerarquías verticales, y proponer una horizontalidad y la búsqueda por la llamada equidad, tenemos que comprender que hablamos desde un *nosotros* (o *nosotrxs*). A estas nuevas propuestas de feminismos, no les interesa ya únicamente el

⁸⁶ Alejandra Castillo, *Julieta Kirkwood, políticas del nombre propio*. (Santiago: Palinodia, 2007), 68

⁸⁷ Sylvia Marcos en Mária Millan (Coord.) *Más allá del feminismo: caminos para andar*. (México: Red de Feminismos Descoloniales, 2014), 24

velar por los intereses de un grupo de “mujeres”, sin antes también acercarse a otras necesidades que esos grupos cumplen también en relación con sujetos varones, por ejemplo.

Uno de los retos más difíciles en *Girl Power* ha sido el mantener el trabajo en grupo y el diálogo con las artistas, pues existen aún debates internos con el feminismo y el cual en vez de observarse como una posibilidad, se ve como una amenaza. La formación de una red de apoyo se ve interrumpida por el disgusto de pertenecer a un “grupo de mujeres” o poder ser considerada feminista. La búsqueda por esta unidad, y el levantamiento de propuestas que se involucren más hacia un posicionamiento político, es atravesada por otros intereses que están más volcados hacia el cuidado de la producción artística y la búsqueda de espacios desde la individualidad. Si bien con esto no quiero decir que no existan relaciones de amistad y de hermandad entre las artistas, no es lo mismo que hablar de una coalición en la que se busquen intereses comunes y se incite a la reflexión. Dentro de los cambios que puedan surgir dentro de este proyecto llamado *Girl Power*, está el de poco a poco ir abriendo el espacio a más de un “nosotras”, y procurar seguir incitando a la reflexión, también política, desde la creación artística. Utilizar nuestros cuerpos como partícipes en todos los procesos que conllevan a la realización de una producción artística se vuelve necesario. Alejandra Castillo, desde sus reflexiones dirigidas hacia una corpo-política, nos dice que “no es, en definitiva, como se podría pensar, la comunidad la que comprende dentro de sí al individuo, sino el propio individuo el que lleva dentro de sí una comunidad. Rebasamientos críticos del sujeto que no hacen sino ahondar en una ya antigua querrela: el feminismo no es una “comunidad de mujeres”. En otras palabras, el feminismo no es humanismo”.⁸⁸ Es decir, que hay que continuar cuestionando lo femenino normalizado, desde nuestra producción pero también desde nuestros cuerpos y no buscar identificarnos con “todas las mujeres” en la búsqueda de un fin

⁸⁸ Alejandra Castillo, *Ars disyecta* (Santiago de Chile: Palinodia, 2014), 51

Conclusiones

Lo expuesto en este estudio de caso, surgió de la experiencia que he tenido como artista, no sólo en la producción de obra, sino en la organización de exhibiciones y grupos de trabajo con artistas, o con estudiantes. Uno de los puntos principales en este trabajo, y que se desarrolla durante el primer capítulo, fue el análisis de un contexto propio en donde se lleva a cabo la exhibición *Girl Power*, que es aquí el objeto de estudio, y que como se mencionaba en la introducción, se logró gracias a las entrevistas realizadas a algunas artistas residentes en la ciudad de Querétaro y la consulta de información estadística sobre la participación de mujeres artistas en las exhibiciones de artes visuales. Lo anterior, además de darnos algunas respuestas y confirmar algunas hipótesis que se mencionan en la introducción, también nos abrió nuevas preguntas acerca de los nuevos retos que se le presentan a los estudios de arte y su relación con una dimensión social. Las propuestas, que a partir del segundo capítulo se presentan como una respuesta a las preguntas formuladas en una primera parte, fueron aplicadas a la edición del 2017 de *Girl Power* en la ciudad de Querétaro. Esto nos brinda ya no únicamente un trabajo de valor teórico, sino también práctico, que si bien es aplicado a un contexto muy específico puede tomarse en cuenta para otros espacios de exhibición y producción de arte.

La estructura de este trabajo, que corresponde a tres capítulos que relacionan distintas etapas de la exhibición *Girl Power* nos permitió analizar puntualmente distintos aspectos que se sucedían en el proyecto. Ya no dialogo únicamente con el contexto en el que se inserta la exhibición, sino que también lo hago con postulados de distintas autoras feministas, lo que me permitió profundizar en temas, que como mencionábamos en la introducción, surgen a lo largo del proceso de investigación y también a partir de la experiencia con *Girl Power*. Esto dio como resultado un nuevo replanteamiento del proyecto, tanto en aquello que queríamos alcanzar también como una plataforma de investigación, como en la práctica curatorial que se había venido haciendo desde 2014. Cabe decir que, como se menciona en el tercer y último capítulo, todavía quedan muchos retos que tomar en cuenta para la práctica artística, como lo son el desprendimiento de un orden jerárquico en el arte, las nuevas propuestas de visualización de producción artística y los grupos de trabajo conformados por artistas, que no únicamente pasen desapercibidos o sean absorbidos por un complejo sistema artístico institucional.

Girl Power y este trabajo de investigación, son un síntoma de los cambios que se están

generando, y las nuevas propuestas que surgen ya no desde las individualidades sino de grupos o experiencias de grupo. Esto está presente no sólo en las exhibiciones colectivas, sino en las mesas de diálogo, las activaciones de los espacios de las galerías mediante proyectos que involucran al cuerpo, los colectivos de artistas y las propuestas de espacios culturales alternativos.

Se concluye, entonces, en la necesidad de replantearse los objetivos de una exhibición de este carácter, y visualizar un ejercicio práctico en donde los resultados no sean únicamente piezas dispuestas en una galería, sino el trabajo también con la corporalidad. Si bien con esto me refiero a manifestaciones artísticas como el performance, no es únicamente donde recae esto, sino también en el involucrar el cuerpo en el proceso de investigación, producción, montaje y exhibición, a través de las redes (virtuales o no) que se ejerzan entre artistas y las experiencias que surjan de esto. En el rompimiento de binarismos como lo femenino/masculino, está también el reencontrar a las artes visuales como un espacio propicio para la acción política que junto con lo anterior, retome un curso en donde la teoría sea también práctica. Estrechar lazos con las reflexiones que van más allá del goce estético y la representación de imágenes, y apostar un poco más por la interdisciplina y el reconocimiento de prácticas que surgen en lo local, sin dejar de tener en cuenta la urgencia de mantener la comunicación y la generación de redes. El proyecto de *Girl Power*, ha permitido en sus distintas ediciones, el reconocimiento de artistas que se encuentran produciendo en la escena local de Querétaro. Entre las diferencias que se encuentran en la edición del 2016 y la de 2017, que fue realizada durante el período de escritura de este trabajo, está el reconocimiento en la necesidad de una generación de redes entre distintas generaciones de artistas, el replanteamiento de la temática feminista que pretendemos incluir como algo con mucho más incidencia en el contexto social y artístico. Igualmente el nombre de *Girl Power*, queda ya solo como el principio de un movimiento que necesita soltar las referencias únicamente a un feminismo anglosajón y que aboga por la igualdad, y plantearse retos que tomen en cuenta el contexto en el que nos encontramos.

Además de la reestructuración del proyecto, está presente la necesidad de una búsqueda por enlazarse con movimientos feministas sociales y artísticos que están presentes en recintos universitarios o independientes, de los cuales en Querétaro puedo mencionar el proyecto literario “El Periódico de las Señoras”, el proyecto artístico autogestivo e independiente “Mujeres Rizomáticas”, cuyo primer encuentro tuvo lugar en 2017 en La Cañada, Querétaro y la maestría en Estudios de Género en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, la

cual fue recientemente creada en 2017. También en abril 2018 se lleva a cabo “Lumbre entre las hojas”, encuentro de poetas y narradoras queretanas, que además tuvo actividades en otros municipios del estado, con una mirada también hacia la descentralización. Se encuentra también el espacio de Género UAQ en la Universidad Autónoma de Querétaro y las actividades llevadas a cabo en el Centro Cultural El Hangar de la UAQ.

A nivel personal, tanto *Girl Power* como este proyecto de investigación, me han ayudado a conocer más sobre la producción local de mujeres artistas y por ello, a estar atenta a los nuevos proyectos, exposiciones y propuestas. Cada una de las exhibiciones que se han desarrollado, han dado pie a nuevas preguntas e inquietudes que permiten abrir un análisis en la ciudad de Querétaro. Igualmente, escribir este estudio de caso me obligó a realizar una cronología y un análisis sobre el estado de las artes visuales que permite entender en donde estamos parados y a que nos enfrentamos los y las artistas hoy, aquí. No pretendo que este trabajo sea una respuesta total, ni una única mirada a un montón de temas presentes, sino el reconocimiento al trabajo de distintas personas que cada día trabajan por y para el arte, cuestionándolo, retándolo y utilizándolo como una herramienta más para la denuncia.

Bibliografía

Libros

Barbosa, Araceli. *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. México: Casa Juan Pablos, 2008.

Barrett, Michèle y Anne Phillips (comp.) *Desestabilizar la teoría*. Trad. Rosamaría Núñez. México: UNAM-Paidós, 2002.

Bartra, Eli. ed. *Debates en torno a una metodología feminista*. México: UAM-X, 1998.

Bartra, Eli. *Frida Kahlo: mujer ideología y arte*. Barcelona: Icaria, 2005.

Brah, Avtar. *Cartografías de la diáspora*. Trad. Sergio Ojeda. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011

Butler, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.

Catálogo Cien Años de Arte en Querétaro. Querétaro: IQCA-Conaculta, 2012.

Cabnal, Lorena y ACSUR-Las Segovias. *Feminismos diversos: el feminismo comunitario* (Colección Feminista Siempre). ACSUR-Las Segovias, 2010.

Castillo, Alejandra. *Julieta Kirkwood, políticas del nombre propio*. Santiago de Chile: Palinodia, 2007.

Castillo, Alejandra. *Ars disyecta*. Santiago de Chile: Palinodia, 2014.

Castillo, Ana y Cherríe Moraga (eds.) *Esta puente, mi espalda*. Trad. Ana Castillo y Norma Alarcón. San Francisco: Ism Press, 1988.

Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (comp.) *Por un feminismo sin mujeres*. Santiago de Chile: CUDS-Territorios Sexuales Ediciones, 2011.

Cordero, Karen e Inda Sáenz. ed. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

Ecker, Gisela, ed., *Estética Feminista*. Barcelona: Icaria, 1986.

Espinosa Miñoso, Yuderlys (Coord.). *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*. Buenos Aires: En La Frontera, 2010.

Espinosa Miñoso, Yuderlys, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz (Eds.) *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014.

Falconi, Diego. *De las cenizas al texto: literaturas andinas de las disidencias sexuales en el siglo XX*. La Habana: Casa de las Américas, 2016.

Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Trad. Veronica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. México: Pez en el árbol Ediciones, 2013.

- Hall, Stuart y Paul du Gay (comp.) *Cuestiones de identidad cultural*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Hind, Emily. *Femmenism and the Mexican Intellectual from Sor Juana to Poniatowska*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- hooks, bell. *Feminism is for everybody: passionate politics*. Cambridge: South End Press, 2000.
- Lamas, Marta. *Feminismo. Transmisiones y Retransmisiones*. México: Taurus, 2006.
- Lippard, Lucy. *From the Center. Feminist essays on women's art*. Nueva York: A Dutton Paperback, 1976.
- Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- Mayer, Monica. *Sí somos muchas--: y no somos machas: textos sobre mujeres artistas* México: Pinto mi Raya, 2001.
- Millán, Mágina (Coord.) *Más allá del feminismo: caminos para andar*. México: Red de Feminismos Descoloniales, 2014.
- Mohanty, Chandra Talpade. *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham: Duke University Press: 2003.
- Ngozi Adichie, Chimamanda. *Todos deberíamos ser feministas*. Barcelona: Literatura Random House, 2015.
- Paredes, Julieta. *Hilando fino. Desde el feminismo comunitario*. México: El Rebozo, 2014.
- Pollock, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Traducido por Laura Trafí-Prats. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Traducido por Azucena Galettini. Buenos Aires: Fiordo, 2013.
- Rebolledo, Loreto y Patricia Tomic (coords.) *Espacios de género. Imaginarios, identidades e historias*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2006.
- Richard, Nelly. *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y la cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993.
- Richard, Nelly. *Crítica y política*. Santiago:Palinodia, 2013.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Sagato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.
- Suárez, Liliana y Rosalva Aida (eds.) *Descolonizando el feminismo*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Tibol, Raquel. *Ser y Ver: mujeres en las artes visuales*. México: Plaza y Janés, 2002.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.

Villegas Morales, Gladys. *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2006.

Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual*. Trad. Javier Sáez y Paco Vidarte. Madrid: Editorial EGALES, 2006.

Zamora Betancourt. *El desnudo femenino. Una visión de lo propio*. México: INBA, 2000.

----- . *El imaginario femenino en el arte: Monica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*. México: INBA, 2007.

Tesis

Liceaga Gesualdo, Silvana, “¿Dónde están las mujeres en los espacios museísticos?”. Tesis de maestría, Casa Lamm, 2011.

Gutierrez, Maria Laura, “Crítica de la estética androcéntrica. Arte y feminismo en la cultura contemporánea”. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Entre Ríos, 2008.

Páginas web y recursos web

Blog del Museo de Arte de Querétaro, <https://blogmaqro.wordpress.com> (fecha de consulta: 10 de marzo de 2017)

Cromosoma X, <http://www.neomesis.com/cromosomax/> (fecha de consulta: 21 de febrero de 2018)

Galería Libertad, www.galerialibertad.mx (fecha de consulta: 15 de febrero de 2017)

Glefas, Grupo Latinoamericano de Estudio, Formación y Acción Feminista, <https://glefas.org> (fecha de consulta: 29 de marzo de 2017)

Museo de la Ciudad, www.museodelaciudad.org (fecha de consulta: 21 de febrero de 2017)

“Seminario Historia del Arte y Feminismo Museo Nacional de Bellas Artes Parte 2”, Video de YouTube, 1:45, publicado por “dibamtv”, 19 de diciembre de 2012, https://www.youtube.com/watch?v=nd_xky7RljE.

“[T1] Entrevista a Alejandra Castillo por Rodrigo Ruíz”, Video de Youtube, 33:08, publicado por “Revista Política Trama”, 21 de enero de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=y8xrT6n_jkw
“Alejandra Castillo: Feminismo / entrevista completa”, Video de YouTube, 30:07, publicado por “CanalObservatorio”, 7 de febrero de 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=LwRAWVVecd0&t=435s>.

The Countess Report <http://thecountessreport.com.au/> (fecha de consulta: 15 de febrero de 2017)

Artículos

Amado, Ana. “Cuerpos intransitivos. Los debates feministas sobre la identidad”. *Debate Feminista*, num.21 (2000): 233

Alvarado, Mariana. “Epistemologías feministas latinoamericanas: un cruce en el camino junto-a-otras pero no-junta-a-todas”. *Religación. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, Vol. 1, num. 3 (julio-septiembre 2016): 9-32

Barrientos, Panchiba Francisca. “Identidad, experiencia, diferencia. Re-significaciones de lo político en Esta puente mi espalda.” *Athenea Digital*, vol. 15, núm.1 (marzo 2015): 289-302. Consultado el 7 de octubre de 2017. <http://atheneadigital.net/article/view/v15-n1-barrientos/1404-pdf-es>

Castillo, Alejandra. “Ars disyecta”. *Aisthesis*, núm.51 (julio 2012): 11-20

Comisarenco Mirkin, Dina. “El cuerpo de los retratos versus el « espíritu extendido en el cuerpo » de los autorretratos de Nahui Olin”, *Amerika* [en línea], núm. 7 (diciembre 2012). Consultado el 18 de noviembre de 2017. <http://amerika.revues.org/3591>

Comisarenco Mirkin, Dina. “To Paint the Unspeakable: Mexican Female Artists’ Iconography during the 1930’s and early 1940’s”. *Woman’s Art Journal*, vol. 29, no. 1 (Spring/Summer 2008): 21-32.

Comisarenco Mirkin, Dina. ““Aquí nos pintamos nosotras”: el autorretrato femenino en el México Moderno”. *Revista de la Universidad Cristóbal Colón*, Número 28 (2012): 45-67

De Lauretis, Teresa. “Feminism and its differences”. *Pacific Coast Philology*, Vol. 25, num. 1/2 . (Nov.,1990): 24-30

Espinosa Miñoso, Yuderkys. “Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos latinoamericanos: Complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional”. *Feminismo latinoamericano*, Revista Venezolana de Estudios de la Mujer, Vol.14, núm. 33 (jul-dic, 2009)

Espinosa Miñoso, Yuderkys. “Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica”. *El Cotidiano*, núm.184, (marzo-abril 2014): 7-12

Grosso, Bruno. “Las políticas de la memoria”. *Sociohistórica*, num. 11-12 (2002) : 187-198

Llora, Miren. “Los usos de la memoria para el feminismo”. *Viento Sur*, num.104 (2009) :35-42

Lugones, Maria. “Colonialidad y género”. *Tabula Rasa*, núm.9, (julio-diciembre, 2008): 73-101

Lugones, María. “Hacia un feminismo decolonial”. *La manzana de la discordia*. Vol. 6, núm.2 (jul-dic, 2011): 105-119

Méndez, Lourdes. “Entre avances y retrocesos : retos para una antropología feminista del campo del arte”. *Nierika*, núm.10 (2016): 77-92

Pollock, Griselda. “Is Feminism a ‘Bad Memory’ or a Virtual Future? Some Reflections on Art Historiography, Feminism and Cultural Memory” *Nierika*, núm.9 (2016): 59-78

Quijano, Anibal e Immanuel Wallerstein. “La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial”. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, vol.XLIV, núms. 131-134 (diciembre 1992): 583-592

Richard, Nelly. “Feminismo, experiencia y representación”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, Nums. 176-177 (jul-dic, 1996) : 733-744

Richard, Nelly. “La crítica de la memoria”, *Cuadernos de Literatura*, vol.8, num. 15 (2002): 187-193

Rodriguez, Albeley. “Cuerpos liminales. Pensando la creación en la opción despatriarcal/decolonial”, *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales*, Vol. VIII (2017):115 – 136.

Troncoso Pérez, Leyla Elena e Isabel Piper Shafir. “Género y memoria : articulaciones críticas y feministas” *Athenea Digital*, Vol. 15, num. 1 (marzo 2015): 65-90