

En *Feminismos visuales* se busca identificar las lógicas de la dominación que persisten en los imaginarios visuales y entender cómo se asumen hoy en día los discursos visuales y las movilizaciones culturales que contribuyen a la transformación y el desarrollo del diseño social.

Las múltiples voces que participan en este volumen se inscriben en lógicas epistemológicas de la emancipación desde la filosofía, los estudios en educación, las artes, la literatura, la ciencia política, los estudios de la comunicación y los estudios culturales. Esta obra busca, a través de su carácter multidisciplinario, ser un caleidoscopio de ideas, de estudios, de contextos, teorías y observaciones que nos permitan comprender con más claridad cuál es la fuerza y la potencia de las luchas de los géneros por medio de la producción de las imágenes. Se trata de una invitación abierta a las y los lectores para pensar las posibilidades que brinda la reflexión conjunta de los problemas socioculturales y visuales que nos aquejan, todo ello con el fin de tratar de dibujar nuevas utopías que nos lleven a construir ciudades y pueblos seguros, sí, pero siempre abiertos e incluyentes.



**CUCSH**  
Centro Universitario de  
Ciencias Sociales y Humanidades



9 786075 147059

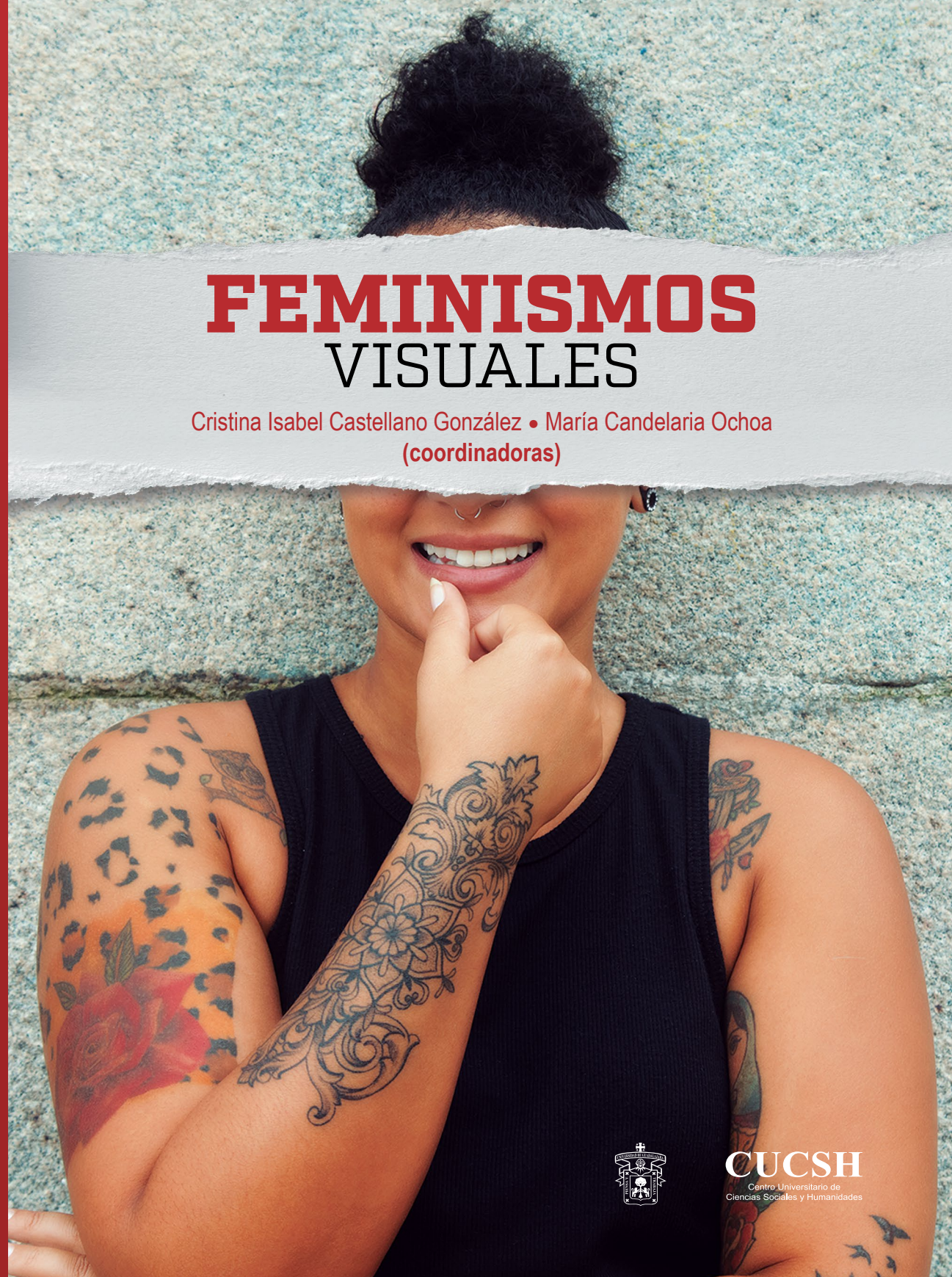


**FEMINISMOS VISUALES**

Cristina Isabel Castellano González • María Candelaria Ochoa (coordinadoras)

# FEMINISMOS VISUALES

Cristina Isabel Castellano González • María Candelaria Ochoa  
(coordinadoras)



**CUCSH**  
Centro Universitario de  
Ciencias Sociales y Humanidades

**FEMINISMOS**  
VISUALES

# FEMINISMOS VISUALES

Cristina Isabel Castellano González • María Candelaria Ochoa  
(coordinadoras)



**CUCSH**  
Centro Universitario de  
Ciencias Sociales y Humanidades

# ÍNDICE

Presentación	9
Desajustar las representaciones Geneviève Fraisse	13
Feminismos Visuales Cristina Isabel Castellano González	31
Mujeres bordando la política: certidumbres e incertidumbres de una tragedia María Candelaria Ochoa Ávalos	53
El imaginario de las educadoras de la posrevolución mexicana: una mirada desde la cultura nacional Ana Cecilia Valencia	69
Miss.Tic, una mujer contestataria Christophe Genin	89
De madres y abuelas: las representaciones de género en algunas escritoras mexicanas recientes Cándida Elizabeth Vivero Marín	103
La mirada fotoperiodística sobre el movimiento LGBTTTI en México Dolores Marisa Martínez Moscoso	123
Políticas visuales del transfeminismo y la pospornografía Sayak Valencia	139

Primera edición, 2018

D.R. © Universidad de Guadalajara

ISBN 978-607-547-055-9

CENTRO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Guanajuato 1045, Col. Alcalde Barranquitas, C.P. 44260.

Guadalajara, Jalisco, México.

Teléfono: +52 (33) 38193300.

<http://www.cucsh.udg.mx/>

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico*

¿Reinicializar el feminismo?	
Feminismos visuales, flujos virales y hegemonía	161
Sam Bourcier	
Acerca de los autores	171

## PRESENTACIÓN

Si, en principio, las corrientes teóricas feministas abrieron brechas para pensar, estudiar y hacer crítica desde la emancipación, desde el sexo, el goce, desde el privilegio del crear y se pensó, actuó y estimuló el debate de género fincado en las posibilidades poderosas que acentuaban la construcción de la subjetividad; con las ciencias sociales —y particularmente con la preponderancia de los enfoques de la dominación— se han perfilado análisis teóricos y estudios prácticos que ponen el acento en las hermenéuticas de la victimización. Ello ha relegado los estudios emancipadores de género al ámbito del activismo político fuera de la academia y ha permitido que se construya una corriente hegemónica para pensar las relaciones de género desde el sufrimiento y no desde el empoderamiento. Se ha instalado una nueva y falsa división entre cuerpos pensantes y cuerpos activos, generando así una brecha mayor entre teoría y praxis. Esta escisión, vivida principalmente en el mundo del debate universitario, se actualiza en los combates activistas y activistas contemporáneos que usan los cuerpos y las imágenes como arma de expresión de las luchas feministas. En este libro no solo se busca identificar las lógicas de la dominación que persisten en los imaginarios visuales. Se pretende también entender cómo se asumen hoy en día los discursos visuales y las movilizaciones culturales que contribuyen a la transformación y el desarrollo del diseño social.

Las múltiples voces que participan en este libro se inscriben en lógicas epistemológicas de la emancipación desde la filosofía, los estudios en educación, las artes, la literatura, la ciencia política, los estudios de la comunicación y los estudios culturales. Se publica por primera vez la traducción al español de un texto de referencia teórica de la filósofa y feminista francesa Geneviève Fraisse, quien explica las posibilidades que ofrece el «desajuste de las representaciones» para el desarreglo de las estructuras del poder simbólico. La investigadora Cristina Isabel Castellano González, experta en artes, propone la categoría «feminismos visuales» para analizar

## FEMINISMOS VISUALES

Cristina Isabel Castellano González  
Universidad de Guadalajara  
Centro Universitario de Tonalá

Los feminismos visuales son movimientos sociales, culturales, populares, institucionales o virtuales en donde se utiliza la imagen-texto como instrumento para la transmisión de las luchas por la libertad, los derechos y la emancipación de los géneros. Estos feminismos evocan pensamiento, manifestaciones y redes. Pionero, el Movimiento de Liberación de las Mujeres en la Francia de los años setenta mostró a un grupo de feministas depositando un ramo de flores en honor a la mujer del soldado desconocido, más desconocida aún que el famoso soldado homenajeado en el Arco del Triunfo.<sup>1</sup> Este acto de revuelta simbólica y visual fue plasmado en la prensa local de la época gracias a la fotografía. Las imágenes le dieron fuerza y visibilidad a un segmento del movimiento feminista abriendo las puertas a la promoción del combate de género y a lo que más tarde se llamaría el feminismo de la diferencia. En el mismo país, el fotoperiodismo feminista se unió a los esfuerzos políticos y legislativos de Simone Veil que acompañaron la despenalización del aborto. La imagen y los medios de comunicación visuales, en particular la prensa escrita, jugaron un rol histórico para que las mujeres pudieran elegir libremente sobre sus propios cuerpos.

Muchas batallas internacionales y varias imágenes han circulado desde aquellos tiempos, y hoy en día, tanto en las artes como en las redes virtuales, los feminismos visuales están más vivos que nunca. Sin embargo, y a pesar de su fuerza y su presencia, los feminismos como la paz gozan de una mala reputación, de una mala fama.<sup>2</sup> Desde el sentido común, los

<sup>1</sup> Françoise Picq, *MLF: 1970 année zéro*, Libération, París, 7 de octubre 2008.

<sup>2</sup> Decimos «la mala fama del feminismo» en analogía al concepto utilizado por el filósofo mexicano Carlos Pereda, quien teorizó sobre «la mala fama de la paz». Pereda explica que la paz tiene peor

feminismos se perciben como actitudes radicales cuando se les iguala a la guerra de sexos. Es sin duda una visión limitada de los feminismos y una estrategia sencilla para deshacerse pronto de los problemas que estos plantean, porque pensar desde los estudios de género contemporáneos nos lleva a reconocer que los movimientos feministas son causa y efecto de hechos históricos vinculados a los cambios sociales de inclusión en el ámbito civil, histórico, científico y cultural.<sup>3</sup>

Es bien sabido que las feministas han luchado desde hace mucho tiempo por el reconocimiento de sus derechos a la ciudadanía, al sufragio, al libre uso, control y autonomía del cuerpo y de la reproducción, dando como resultado la llamada liberación sexual. También se buscó el derecho a la representación sin el dogma sexista de la mujer-objeto tan bien socorrido por el arte y la publicidad, estigma difícil de perturbar incluso hasta nuestros días. Lo visual sigue jugando un papel preponderante porque no solamente las ciencias, sino también la cultura y las artes, han transmitido prejuicios ideológicos en relación a la representación del género. Prueba de ello es creer en la superioridad de lo universal masculino neutro, y en situar la dimensión viril en la más alta jerarquía del valor estético. Esta especie de axioma colectivo se ha destilado al terreno de las artes de todo el mundo a pesar de que existen varios ejemplos que demuestran que las gramáticas estéticas se edifican desde los valores de las élites culturales, sexuadas. Linda Nochlin menciona el caso de los pintores de Pont-Aven o del movimiento cubista, que fueron reconocidos por sus estilos originales, por sus cualidades artísticas claramente definidas, relegando a su vez el trabajo hecho por mujeres artistas de la misma época, a los valores de la feminidad.<sup>4</sup> La historia del arte occidental ha legitimado así los lenguajes estéticos que se consideran válidos, los llamados cánones del arte, que son casi siempre representados

reputación que la guerra, ya que desde hace mucho tiempo se ha preferido invertir en la industria bélica en detrimento de un proyecto de paz mundial. Podemos decir lo mismo del feminismo. Se trata de una categoría que en lugar de gozar de una buena reputación —es decir una aceptación positiva, deseable por la gran mayoría de las personas— se ha desprestigiado y se ha contaminado de una mala fama, volviéndose para algunos signo de desprestigio, de desencanto moral o político. Carlos Pereda. «La mala fama de la paz», pp. 153-164 en *La mala fama de la democracia*, Sonia Saenz, Rodrigo Alvaay (coord.), editorial LOM, Santiago, Chile, 2000.

<sup>3</sup> Y no solo de las mujeres, las comunidades LGBT han contribuido enormemente a la articulación contemporánea de los movimientos feministas. Véase Miriam Sola y Elena Urko. *Transfeminismos, epistemes, fricciones y flujos*, ediciones Txalaparta, España, 2012.

<sup>4</sup> Linda Nochlin. *Femmes, Art et Pouvoir*, p. 205, ediciones Jacqueline Chambon, Nimes, Francia, 1993.

por artistas varones que se han consolidado gracias al apoyo de coleccionistas, de museos e instituciones que conservan objetos de exposición que ayudan a justificar las narraciones estéticas dominantes identificadas casi siempre con la idea del patrimonio y la nación. Las instituciones culturales participan así en la construcción y reproducción de miradas institucionales que contribuyen a orientar una cierta percepción del género, puesto que se ha excluido sistemáticamente la participación de las creadoras. La cultura, y en particular la historia del arte, más que haber contribuido a la emancipación de las minorías raciales, sexuales y étnicas, ha alimentado la creencia de que las especificidades de género son determinadas por un factor biológico que sería innato y no construido por lo cultural. Esta idea que se transmite directa o indirectamente por las instituciones educativas, mediáticas y artísticas, favorece a su vez la construcción de la representación binaria de las identidades sexuales, la creación de jerarquías visuales y el desarrollo de las diferencias desde puntos de vista esencialistas.

Para rebasar las miradas binarias y siempre hegemónicas de la cultura y las artes, podemos utilizar algunas herramientas labradas desde las teorías feministas. Por ejemplo, identificar las lógicas de jerarquización en la producción, mediación y recepción de la cultura; es decir, observar y constatar que la mirada y la producción masculina es en general siempre más valorizada. El fenómeno es perfectamente visible en la manera de legitimar las vanguardias. Los archivos históricos y los estudios recientes demuestran que, aunque siempre han existido mujeres artistas,<sup>5</sup> su visibilidad en las instituciones que jerarquizan el valor de las artes plásticas ha sido eclipsada por procesos históricamente inconscientes de discriminación y exclusión de los géneros. Sin embargo, evitar la estrategia discursiva de la victimización para reparar las visiones dominantes en el mundo audiovisual no solo es relevante, sino científicamente pertinente. De ahí el interés de cuestionar de manera empírica las prácticas institucionales de las naciones, y las prácticas de la empresa privada para transformarlas, por ejemplo, a través del análisis de estudios de caso concretos, con la realización de observaciones y encuestas sobre el terreno, estudiando los archivos y las lógicas dominantes

<sup>5</sup> Anne Larue y Magali Nachtergael. *Histoire de l'art d'un nouveau genre*, Max Milo, París, Francia, 2014.

y repetitivas de las prácticas de representación institucional, privada, antigua y contemporánea.

Otra herramienta pertinente de análisis es la identificación de las retóricas de la «exclusividad laboral» que opera en el mundo de la cultura y las artes. La socióloga francesa Nathalie Heinich afirma que el estatus de la actividad laboral,<sup>6</sup> es decir de los profesionistas, anticipa siempre las diferencias de sexo. En siglos anteriores pocas mujeres en el mundo tuvieron la capacidad de ejercer una actividad de producción visual profesional de manera autónoma y pocas entre ellas han pasado a la posteridad.<sup>7</sup> Esto, porque casi siempre que las mujeres han sobresalido en alguna actividad profesional —a diferencia de los hombres, a quienes se les elogia y premia—, se atribuye su éxito a «la suerte», es decir al azar y no al trabajo hecho o a la trayectoria asumida por las creadoras. Detrás de este negacionismo misógino y sexista se encuentra la creencia atávica de que la labor de las mujeres no puede ser la misma que la de los hombres. Y cuando el éxito se da de manera triunfal, entonces se explica que este ha sido obtenido de manera accidental o independientemente de la voluntad de las profesionales.<sup>8</sup>

Reconocer que el talento masculino es altamente valorizado de manera natural y el talento femenino minimizado de manera sistemática, permite generar discursos de emancipación frente a esta percepción, permite combatir esta creencia y, cuando es posible, repararla al menos simbólicamente. Esto es lo que sucede en el mundo de la pintura, un mundo altamente valorizado y por mucho tiempo construido sobre el mito del varón como el genio creador y de la hembra como musa inspiradora. Constatamos con aberración que muchas de las pintoras del siglo XIX, quienes habiendo gozado en vida de un prestigio de artistas, fueron enterradas con epitafios en donde se asentaba «sin profesión». Es el caso de la artista Berthe Morisot. También podríamos nombrar el caso dramático de la renacentista Artemisia Gentileschi, quien no solamente vivió en la sombra de la posteridad durante muchos siglos, sino que nunca tuvo en vida el derecho de cobrar o administrar personalmente su obra sin pasar por un aval varón.

<sup>6</sup> Véase el capítulo: «¿Por qué ha habido tan pocas mujeres artistas?» (*Pourquoi y eut-il aussi peu de femmes artistes?*), pp. 88-89, Nathalie Heinich, *Être Artiste*, Klincksieck, París, Francia, 1996.

<sup>7</sup> *Ibidem.*, p. 88.

<sup>8</sup> Pensemos en las múltiples interpretaciones que se han hecho en este sentido de la obra de Frida Kahlo, en donde se atribuye su excepcionalidad artística a su accidente y no a su genio, como sería en el caso de cualquier artista varón.

Poco a poco, y en gran medida gracias a las redes feministas, los museos están recuperando la vida y obra de mujeres artistas en el olvido. Se han producido, cada vez más y con mayor regularidad, exposiciones individuales de Séraphine de Senlis, de Artemisia Gentileschi, de Berthe Morisot, de Marie Laurencin, de Frida Kahlo y de Niki de Saint-Phalle, entre muchas otras. El MOMA de Nueva York a través de la activa participación de la mecenas Sarah Peter, empezó a revisar el sentido hegemónico de su colección viril aceptando el poco reconocimiento que se le había dado hasta entonces a las mujeres en las vanguardias y en el siglo XX. De ahí surge el libro *Modern Women: Women Artist at the Museum of Modern Art* publicado en 2010.<sup>9</sup> En Francia se produjo «Elles», una de las exposiciones más importantes en términos de feminismos visuales. Se llevó a cabo entre 2009 y 2011 en el Centro de Arte y Cultura Georges Pompidou en París. Se mostró por primera vez un siglo de arte moderno y contemporáneo internacional con perspectiva de género. Muy lejos de la sensibilidad rosita y del uso de flores y colores pastel, que es como siempre se ha querido manejar el cliché de la mujer artista, los temas sobresalientes del siglo XX— desde la perspectiva de las mujeres artistas y *queer*— fueron las múltiples tensiones en torno a la violencia, el encierro, las fronteras, la fuerza, la resistencia, la sexualidad, el cuerpo. Las creadoras del siglo XX demostraron igualmente un uso y manejo ejemplar de técnicas contemporáneas en el arte: la fotografía, el *performance*, el video, la instalación, el arte digital, el arte multimedia, todo esto estando mucho más presente que el soporte de la tela. En México las artistas feministas de los años setenta<sup>10</sup> abrieron el camino hacia una militancia visual desde los *performances* y el arte conceptual político sin llegar a cambiar las miradas hegemónicas de la construcción patriarcal de la nación. Sin embargo, con el proyecto de arte conceptual aplicado «Pinto mi raya», Mónica Mayer y Víctor Lerma legaron un importante archivo hemerográfico especializado en artes visuales que ha inspirado a numerosas generaciones de artistas feministas.

A pesar de los avances logrados, la compra de las obras maestras hechas por artistas varones sigue siendo predominante en todo el mundo. Los

<sup>9</sup> Cornelia Butler y Alexandra Schwartz (eds.) *Modern Women: Women Artist at the Museum of Modern Art*, MOMA, Nueva York, Estados Unidos, 2010.

<sup>10</sup> Edward J. McCaughan. «Navegando pelo labirinto do silêncio: artistas feministas no México», pp. 89-112, *Revista Estudos Feministas*, volumen 11, Florianópolis, Brasil, junio 2003.



esfuerzos por lograr la paridad en el arte son insuficientes, de ahí que los museos y las instituciones culturales no sean espacios neutros. Estas instancias, como la escuela, contribuyen a mantener las lógicas de jerarquización y de exclusividad. Con todo, no se puede únicamente contabilizar y oponer las categorías de lo femenino y lo masculino para cuestionar las hegemonías de género. Querer exponer «lo femenino» o subrayar la importancia de «la mujer» conduciría a quedarse instalados en la lógica del binarismo. Sería ignorar los debates feministas que se han establecido en los últimos años al no aceptar que la construcción de las identidades sexuales es un asunto social de transformación constante. El hecho de valorizar a «las mujeres» o a las «minorías sexuales» con el fin de volverlas visibles conduce también a una tramposa y falsa esencialización de las identidades porque estas son siempre abiertas y están en constante construcción. Lo que no podemos negar es que si durante mucho tiempo, el uso del término «mujeres» o «lo femenino» sirvió para identificar al sujeto político del feminismo, hoy en día desde los feminismos visuales se utilizan los mismos términos para poner en marcha proyectos de emancipación que buscan el reconocimiento o la restitución. Muchos de estos feminismos utilizan el término «mujeres» desde la teoría poscolonial, quien aboga por un esencialismo estratégico que permite combatir las hegemonías viriles neocoloniales.<sup>11</sup> Este marco teórico es instrumental para muchos proyectos que buscan generar nuevas políticas de producción visual. El término «mujeres» desde la perspectiva de la estrategia esencialista sirve para dar vida a esfuerzos colectivos llevados a cabo por activistas del mundo entero que han luchado no solamente por un cuarto propio<sup>12</sup> sino por la obtención de un museo propio.

### FEMINISMOS VISUALES INSTITUCIONALES

Los museos dedicados a las mujeres en el mundo son proyectos que surgen de iniciativas feministas que se cristalizan en lo que proponemos llamar «feminismos visuales institucionales». Encontramos varios museos de este tipo en todo el mundo. Su objetivo es presentar la historia y la cultura con

<sup>11</sup> Gayatri Chakravorty Spivak. «¿Puede hablar la subalterna?», traducción del inglés al castellano de M. Rosario Martín Ruano, *Revista Asparkia, Investigación Feminista*, núm. 13, España, 2002.

<sup>12</sup> Un guiño al famoso texto de Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, Alianza editorial, Barcelona, 2007.

el fin de promover el respeto y terminar con las exclusiones de género. La mayor parte de estos museos se concentran en Europa, pero los encontramos también en Asia, África, Australia y en las Américas.<sup>13</sup> El primer museo de las mujeres apareció en Bonn bajo la iniciativa de Marianne Pitzen y el grupo «Las mujeres construyen sus ciudades». Se trataba de compartir las creaciones artísticas y científicas de mujeres de todo el mundo, innovar en la forma de transmitir la historia y en defender los valores de la paridad. En Europa, la mayoría de los museos de la mujer están en Alemania, pero también hay en Austria, Holanda, Italia, España, Dinamarca, Suecia, Noruega, Rumania y Ucrania; otros virtuales, en Irlanda, Polonia, Turquía y Montenegro. En Asia, el museo más antiguo data de 1974 y está situado en India, hay también en Vietnam, Jordania, Corea, Japón, Israel y otro en China. Nuevas iniciativas se están desarrollando para establecer un museo de las mujeres en Irán. En África, el más antiguo se ubica en Senegal, en la Isla de Gorea, que fue un conocido centro de la trata de esclavos. Hay en Mali, Sudán y se realizan nuevos proyectos para construir otros en Túnez y en África del Sur. En las Américas, este tipo de museos se han desarrollado con mucha fuerza en Estados Unidos, hay dos en Canadá, uno en México<sup>14</sup> y otro en Argentina. También dos virtuales, uno en Costa Rica y otro en Chile, y existen varias propuestas para la creación de nuevos museos de esta índole en Brasil, Colombia y Perú.

Cada uno de estos espacios funciona como un lugar para fomentar el diálogo, para debatir o exponer los problemas que afectan o aquejan los combates feministas. Cada institución recibe conferencistas, organiza mesas redondas, secuencias de cine, presentaciones de libros y talleres con perspectiva de género. Este tipo de instituciones no solamente expone las artes, la historia, costumbres y tradiciones locales; en algunos países estos espacios son el único lugar seguro para discutir públicamente temas delicados sin tabúes tales como el derecho a la interrupción del embarazo voluntario, la mutilación genital femenina, la violencia física y moral impuesta por las religiones. Sin embargo, en el terreno de las representaciones, la mayor parte de las exposiciones están destinadas a celebrar la femineidad sin

<sup>13</sup> Véase en línea de la *International Association of Women's Museums*, apartado «Museums».

<sup>14</sup> El museo surge gracias a la Asociación de Mujeres Universitarias en 2011. Para un estudio particular de este museo, véase Patricia Galeana, *Museo de la mujer*, ediciones UNAM, Federación Mexicana de Universitarias AC, Coordinación de humanidades, Ciudad de México, 2012.

verdaderamente atacar el problema de la construcción social del género, de la sexualidad, de la discriminación y de la poca representación institucional que tienen los géneros no hegemónicos. El problema principal es que muchos de los museos de las mujeres anteriormente citados no cuestionan la construcción cultural de la determinación biológica de la naturaleza femenina. Al contrario, el fondo comercial de estos proyectos es el esencialismo femenino o la figura mítica y enigmática de la mujer. Paradójicamente, esta estrategia de la esencialización refuerza el rol determinista de lo femenino, cuando lo que se busca desde el feminismo es liberarse de ello. Por ello, los discursos museográficos de estos sitios se vuelven a veces anécdotas de la emancipación para la comunidad representada. El peligro de la institucionalización de este tipo de feminismos visuales es que se vuelven una especie de paliativo histórico cuyo impacto social es insuficiente porque no se logran transformar las políticas nacionales de la representación de los géneros. Lo que es pertinente cuestionarse entonces es si la construcción de los museos de las mujeres es eficaz para verdaderamente desajustar las representaciones o bien si existen otras vías para cuestionar el género desde los feminismos visuales institucionales.

Encontramos respuesta en una iniciativa innovadora propuesta por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de España. El museo, gracias a las comunidades feministas organizadas, va a cuestionar su propio discurso institucional sin necesariamente añadir obras de mujeres artistas a la colección, sino proponiendo una hermenéutica feminista frente a la historia del arte tradicional. Efectivamente, este museo de arte moderno va a proponer una lectura feminista de su colección. En su sitio de internet se lee una rúbrica que sugiere visitas autónomas para explorar de otra manera el sentido de la colección, y desde ahí puede descargarse un folleto para preparar la visita feminista.<sup>15</sup> El público del museo elige libremente el tipo de visita que desea realizar presentando a su vez una manera alternativa de apropiarse de la colección y estimulando la libertad interpretativa del visitante. Los responsables del proyecto parten de la idea de que los movimientos sociales y el feminismo han contribuido a la transformación de la sociedad contemporánea:

<sup>15</sup> Véase el folleto del itinerario para la visita feminista de la colección. Se puede descargar desde el sitio virtual del *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, rúbrica Colección: visitas autónomas, «Feminismo». Una mirada feminista sobre las vanguardias.

El movimiento feminista ha sido uno de los principales motores de cambio social en las sociedades contemporáneas. El feminismo interroga todos nuestros principios y modos de comportamiento con el fin de alertarnos y denunciar las desigualdades de género que subyacen en nuestros modos de hacer, nuestros modos de juzgar y también en nuestros modos de ver. El arte, como toda producción humana, se ve afectado por el sistema de valores dominante, que lo hace visible a la vez que silencia las voces subalternas. También ha sido, sin embargo, un espacio de desbordamiento y de impugnación de ese sistema de valores.<sup>16</sup>

Esta apuesta museográfica parece ser la puerta de salida al esencialismo y un modelo cultural para la transformación de las instituciones artísticas. La lectura feminista propuesta por el Museo Reina Sofía es una interpretación progresista, ya que el itinerario invita a descubrir las obras a partir de una nueva dimensión: la de la existencia de las jerarquías sexuales y de género en el mundo del arte. La decodificación feminista de la colección propone observar en la pintura el tema de los cambios sociales, las acciones y reacciones señalando la industrialización a principios de siglo, la modernidad y el progreso. Aquí las mujeres aparecen como agentes del cambio y de la modernidad, son fotografiadas como obreras o vendedoras, pero también como sujetos políticos, movilizadas y luchando por el derecho al sufragio universal. Se subraya también la puesta en escena del fetichismo simbolizado en el cuerpo de la mujer fatal en los cuadros de Pablo Picasso, de Hermen Anglada y de Julio Romero de Torres, y se cuestiona la representación supuestamente genial del cuerpo femenino visto desde la psicología del artista varón. Se registra igualmente la presencia de viejos modelos en los roles de género, en las posturas y en los estereotipos de la feminidad que se reproducen incluso por las creaciones de mujeres artistas de la época, tales como Julia Margaret Cameron o Gertrude Käsebier, quienes no pudieron desprenderse de la representación estética del canon dominante.<sup>17</sup>

La museografía feminista, como método de análisis de los feminismos visuales institucionales, va a luchar con el sentido hegemónico de las narraciones convencionales de la institución. No solamente se trata de acentuar la ausencia de las mujeres en la historia del arte precisando justamente el

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

papel de algunas artistas como Dora Maar, Maruja Mallo o Germaine Dulac, sino que se deconstruye la imagen de la feminidad mitificada o sublimada, pero finalmente exportada como idea por el surrealismo internacional y las vanguardias de la época. Entre los artistas expuestos en esta colección que reproducen este tipo de clichés encontramos a Man Ray, a Brassai, a Benjamín Palencia y a Nicolás de Lekuona,<sup>18</sup> pero también se subscriben críticas feministas a las obras de Salvador Dalí y de Óscar Domínguez, quienes representaban frecuentemente los cuerpos de mujeres fragmentados, cuerpos que se volvían muñecas, maniqués apolíticos sin autonomía ni vida propia, mujeres rotas por la mirada y la mano de los artistas masculinos cuya violencia fue siempre erotizada o celebrada.<sup>19</sup> Un caso particular requiere la atención, se trata del famoso cuadro *Guernica* de Pablo Picasso. Es un cuadro que ha sido interpretado desde numerosos ángulos y que evoca sin lugar a dudas la temática de la guerra. Observamos en él la figura de una mujer envuelta en lágrimas en razón de la muerte de un posible hijo que tiene en los brazos. La imagen nos remite a la figura de mujeres desprotegidas y vulnerables en periodo de guerra. La lectura feminista del museo explica que el cuerpo de la madre estaría presentado como propaganda del sufrimiento extremo, siendo al mismo tiempo un recurso ideológico de las obras de arte. Sabemos hoy en día que el papel que jugaron las mujeres durante la guerra de España no fue necesariamente pasivo ni se quedaron escondidas en el ámbito de lo privado, llorando, sino que lucharon, tomaron las armas y participaron en la resistencia al igual que los varones.<sup>20</sup> El fotoperiodismo contemporáneo muestra justamente el papel de las mujeres en guerra como coprotagonistas de la historia.<sup>21</sup> La lectura feminista de esta colección celebra también el trabajo de artistas que representaron desde los años treinta a mujeres libres, independientes y educadas.<sup>22</sup> Otras, como María Blanchard, Sonia Delaunay y la coreógrafa Loïe Fuller anticiparon la mirada feminista moderna, más allá de la distancia masculina del cuerpo femenino, y abrieron las puertas a artistas de hoy

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Mercedes Yusta. «Las mujeres en la resistencia antifranquista, un estado de la cuestión», *Arenal*, vol. 12, núm. 1, Universidad de Granada, España, enero-junio 2005.

<sup>21</sup> Véase el folleto del itinerario para la visita feminista de la colección, *op. cit.*

<sup>22</sup> Por ejemplo el cuadro de Ángeles Santos *Tertulia*, colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1929.

como Eulàlia Grau o Cindy Sherman, quienes se encuentran presentes en la colección del museo.

Los feminismos visuales institucionales pueden entonces renovar así las frías visiones de los discursos patrimoniales en los museos y contribuir a una transformación incluyente de la historicidad. Además, si las pedagogías visuales toman en cuenta las miradas y las voces plurales de los feminismos, podremos generar visiones coherentes con los avances tecnológicos de este siglo,<sup>23</sup> lo cual nos permitirá leer la cultura del pasado y del presente de manera más justa, crítica e innovadora.

### FEMINISMOS VISUALES EN LA CULTURA DE MASAS

Más allá de los feminismos visuales que operan en los museos y las artes y que se sitúan en el registro de la alta cultura, indaguemos un poco sobre el tipo de feminismos visuales de masas. En una primera instancia, lo que podemos preguntarnos es ¿hasta dónde puede hablarse de feminismos visuales por medio de la llamada cultura popular sin caer en los estereotipos —los cuales son el fondo de comercio de las lógicas de producción de masas—? Desde la perspectiva anglosajona<sup>24</sup> tenemos varios ejemplos provenientes de la cultura pop en Estados Unidos, sobre todo a través de los cómics, de la música y las series de televisión. Pensemos por ejemplo en las reappropriaciones feministas que se hacen de la súper heroína *Wonder Woman*, o de la cantante Madonna. O, más contemporáneo, pensemos en las brujas empoderadas y liberadas de la serie televisiva *American Horror Story*. A pesar de ser vistas como objetos culturales de masas, estas producciones, así como sus lecturas políticas y de género, siguen siendo marginales en el mar de producción colosal de la cultura estadounidense.

Ahora, en América Latina las telenovelas son sin lugar a duda lo que más se consume desde la cultura de masas. Recordemos, siguiendo los presupuestos teóricos de los culturalistas de Birmingham,<sup>25</sup> que cuando decimos

<sup>23</sup> Los paradigmas de lo poshumano y los avances de la biomecánica están lanzando desafíos muy concretos al determinismo biológico a partir de los diseños contemporáneos de los cuerpos.

<sup>24</sup> Rebeca Munford y Melani Waters. *Feminism and Popular Culture. Investigating the Postfeminist Mystique*, Rutgers University Press, Estados Unidos, 2014.

<sup>25</sup> Estamos pensando en autores como Richard Hoggart, Raymond Williams y Stuart Hall.

cultura de masas nos estamos refiriendo a las culturas que son consumidas por los llamados «hombres ordinarios», es decir, por la clase trabajadora, principalmente obrera. Bien, las telenovelas son vistas y seguidas no necesariamente por esos hombres ordinarios, esos «hombres del pueblo», sino por muchas de las compañeras de esos hombres ordinarios, por las llamadas señoras de la casa en quienes se concentra la mayor parte los quehaceres domésticos. Muchas mujeres que están destinadas a trabajar en casa sin salario, lejos de los museos, de los discursos artísticos y del privilegio del saber, se regocijan y construyen sus subjetividades desde modelos culturales propuestos por los grandes monopolios televisivos. Las telenovelas están en el corazón de la cultura de masas no solamente en América Latina, sino que también son exportadas a Asia y a África. Se traducen constantemente al chino, ruso y griego. Si las historias de las telenovelas se han globalizado a ese grado, es probablemente en razón de sus narraciones simplistas y maniqueas en donde pobres y ricos se mezclan, se casan, se entienden, se salvan. Las protagonistas de las telenovelas casi siempre son mujeres y las historias se construyen desde el modelo de la princesa de Disney que pasa de la mala fortuna a una suerte grandiosa. El argumento cuasi general de la telenovela es siempre el mismo: después de una vida de sufrimiento (siempre rodeada de otras mujeres malvadas y de múltiples pretendientes viriles), la protagonista, que es buena, pura, simpática pero pobre la mayor parte del tiempo, va a encontrar el «príncipe azul» y va a ganar contra todas las adversidades, ya sean estas morales o financieras. La recompensa llega después del calvario de la moral cristiana y el triunfo se obtiene gracias al buen corazón y a la suerte de dicha doncella.

El capital cultural y comercial de las telenovelas es el éxito de clase, el amor eterno y aquello que la filósofa y culturalista británica llamó la promesa del bienestar.<sup>26</sup> Los ideales sociales obtenidos por los personajes de las telenovelas sirven para esconder la opresión social y el racismo ordinario de las naciones. La mayor parte de las telenovelas mexicanas utilizan mujeres jóvenes, esbeltas, instaladas en el canon del ser bonitas y son, sobre todo, de piel blanca en un país en donde la mayor parte de las personas son mestizas y en donde se hablan todavía más de cincuenta lenguas indígenas. Las diferencias de clase, la diversidad étnica, cultural y de género no se encuentra

presente en este tipo de producciones hegemónicas. Las telenovelas son así el clásico contra ejemplo de los feminismos visuales.

Encontramos sin embargo un posible caso, hasta cierto punto paradójico, de lo que podría funcionar para pensar los feminismos visuales en la cultura de masas. Se trata de la serie de televisión *Mujeres asesinas*, que hace su aparición como producto cultural en la comunicación de masas primero en la televisión argentina y luego en la televisión mexicana. La serie se produce a partir del *bestseller* de la periodista y universitaria Marisa Grinstein, cuyo libro es una ficción a partir de hechos reales, publicado por la editorial Sudamericana de Buenos Aires en 2005. Dado el éxito del libro, las historias son adaptadas a la televisión argentina y luego, uno de los monopolios del mundo audiovisual en México, la empresa Televisa (conocida efectivamente por su producción de telenovelas), compra los derechos de la autora y hace la adaptación del libro en México entre 2008 y 2010. Con el tiempo se realizan más estudios y guiones de casos de mujeres inculpadas de asesinato en México. En la banda promocional de la serie mexicana se presentan mujeres abofeteadas en situaciones de extrema violencia y tensión. Esta serie de televisión ha sido también exportada a los Estados Unidos por medio de la cadena ABC, que presenta en su banda publicitaria a una sexy mujer policía caza criminales. Es evidente que cada país adapta las historias a sus particularidades culturales y a sus maneras de «ver» la tele, pero en este caso las historias de fondo son las mismas. Son historias de mujeres que cruzaron la línea de la prohibición moral del asesinato y que tendrán que asumir y pagar las consecuencias. En cada capítulo de esta serie vemos un servicio de policía eficaz y comprensivo dirigido por una comandanta. En la serie mexicana las protagonistas, todas asesinas, son presentadas con glamour, como heroínas de una modernidad posttelenovela y no como mujeres monstruosas o criminales. Todas las actrices son profesionales y la mayor parte de ellas son conocidas por sus actuaciones de lloronas interminables.

La diferencia entre una telenovela clásica y la serie *Mujeres asesinas* no solamente es de orden formal (en esta última hay acción, misterio, encuestas y se reproducen historias dramáticas inspiradas de la vida real), sino que contrariamente a las telenovelas, en esta serie no se tiene final feliz. Todas las historias terminan mal para las protagonistas, todas van a prisión y la promesa del bienestar se escapa rápidamente. Nuestra hipótesis es que demostrar por medio de la pantalla chica que las mujeres no siempre

<sup>26</sup> Sarah Ahmed. *The Promise of Happiness*, Duke University Press, Estados Unidos, 2010.

actúan con llanto y pasividad en caso de agresiones físicas o emocionales es una forma de feminismo visual, es una forma de constatar que la natural debilidad, dulzura y docilidad femenina son ideas culturalmente construidas. Marisa Grinstein, en el prólogo del libro, explica que cada una de las mujeres asesinas esperaba un destino mejor. Es decir, que cada una pensaba que su situación personal de violencia cambiaría de rumbo, o se arreglaría de otra manera:

Como casi todas las mujeres del mundo, creían que sus virtudes les despejarían el camino de las miserias cotidianas. Y, como casi todas las mujeres del mundo, vieron que sus vidas estaban tomando un matiz que poco tenía que ver con lo que habían imaginado. Pero mientras hay quienes aceptan la derrota con cierta soltura y hasta con resignación, otras se vuelven violentas, enloquecidas, tremendas. Frente a la infidelidad de un marido, algunas lloran, arman un escándalo y amenazan con abandonarlo. Otras, lo rocían con ácido. Algunas se sienten traicionadas por una amiga y dejan de hablarle, otras le parten la cabeza con una piedra.<sup>27</sup>

Los personajes de la serie televisiva representan distintas clases sociales, de la más humilde a la más pudiente; son jóvenes, de edad madura o ancianas. No van a matar por placer, sino porque se encuentran en los confines de sus límites. En la mayor parte de los casos se muestran violencias constantes y cotidianas aunadas a la violencia del tejido social y la falta de responsabilidad de un Estado sólido. A diferencia de las telenovelas en donde los problemas sociales se ocultan casi siempre, en esta serie se muestran las deficiencias estructurales del país, las lógicas culturales de clase, los prejuicios y el desgarramiento del tejido social por medio de la violencia. En resumen, a diferencia de las telenovelas en donde todo marcha bien, en *Mujeres asesinas* nos confrontamos al mal funcionamiento de la organización social y al desarrollo de subjetividades egoístas, implacables y despiadadas.

La serie no revela una lógica binaria de guerra de sexos. No se trata de representar las venganzas de mujeres dolidas hacia los hombres. En uno de los casos se habla de maltrato laboral, moral y de discriminación de clase

<sup>27</sup> Marisa Grinstein. *Mujeres asesinas*, editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 2005.

hacia las llamadas asistentas o empleadas domésticas.<sup>28</sup> La confrontación se da entre dos mujeres: la patrona y la empleada. Esta última asesina a la primera después de numerosos años de desprecio y abuso. La interseccionalidad se ve presente ya que se muestran los conflictos inherentes a la explotación de mujeres por otras mujeres, llegando así a una funesta liberación.<sup>29</sup> Por medio de la televisión se muestra que las conductas abusivas pueden conducir a graves consecuencias como la muerte. Es una forma tal vez abyecta de estimular el respeto a las mujeres. En una tienda de discos y videos, un vendedor advertía a un padre de familia del peligro que podía causarle esta serie a su familia: «Tenga cuidado con esta serie, señor, no le vaya a dar malas ideas a su esposa». A esto, la autora respondería que: «Todas las mujeres saben que pueden pegar un tiro y matar, que pueden acuchillar y matar. No necesitamos ver *Mujeres asesinas* para saber que se puede matar a un tipo que jode».<sup>30</sup>

En efecto, todas y todos sabemos que tenemos la capacidad individual de defendernos de las discriminaciones, aunque la violencia sistémica impida hacerlo. Cambiar la imagen de mujeres sumisas y sometidas en la televisión, y llevarla al otro extremo, al de mujeres empoderadas y dispuestas a asumir la cárcel con tal de terminar con su explotación, es una de las tantas expresiones de los feminismos visuales en la cultura de masas, sobre todo porque recordemos que es en la cultura de masas en donde se perpetúan los estereotipos y los clichés. *Mujeres asesinas* desvanece así la idea de la mujer sumisa y víctima para presentarla en su exceso contrario: violenta, desesperada y dispuesta a todo con tal de liberarse de su condición de víctima. La serie genera en el espectador un profundo miedo a las mujeres aparentemente débiles y desprotegidas. En uno de los casos presentados, el de «Emma Costurera»,<sup>31</sup> se entretienen sistemas de explotación y de dependencia complejos entre dos seres vulnerables. La protagonista se encarga

<sup>28</sup> Véase la serie de televisión *Mujeres asesinas*, capítulo «Carmen Honrada», con la actriz Carmen Salinas.

<sup>29</sup> Las llamadas asistentas o empleadas «domésticas» en América Latina hacen la limpieza de la casa, se ocupan de los niños, de la ropa, de la comida sin estar declaradas laboralmente. Por lo tanto, no tienen derecho al seguro médico o a la pensión, lo cual es una forma de violencia física, moral y simbólica frente a sus personas.

<sup>30</sup> Entrevista a Marisa Grinstein, revista *Para ti*, Texto Mara Derni, Fotos Gustavo Sancricca/Gentileza Pol-Ka y Prensa Canal 13, Argentina, mayo 2006.

<sup>31</sup> Véase la serie de televisión *Mujeres asesinas*, capítulo «Emma Costurera» con la actriz Verónica Castro.

de cuidar a un esposo minusválido que la maltrata verbal, psicológica y financieramente en razón de su malestar. Ella asume la tiranía machista del personaje discapacitado, pero llega un momento en que este rebasa sus límites y termina asesinado. La serie muestra que hasta las personas enfermas y débiles físicamente pueden ser manipuladoras. Los verdugos de esta serie están desprovistos de caracteres esencialistas, ya que se muestra que la crueldad y el abuso no tienen raza, clase ni género.

Las *Mujeres asesinas* se encuentran todas a la búsqueda de la dignidad en el sentido de la escritora brasileña Clarice Lispector.<sup>32</sup> Ellas llegan a la emancipación a través del acto abyecto del asesinato, que reflejaría, según las tesis de Julia Kristeva, un orden patético e incomprensible en la lógica de la higiene de la modernidad.<sup>33</sup> El hilo conductor de esta serie no son vidas utópicas telenoveleras ordenadas y organizadas en donde se mezclan pasiones y sentimientos límpidos. Los personajes principales son mujeres que buscan ocultar sus crímenes. Las asesinas disfrazan los hechos, los justifican de manera moral ante un servicio de policía competente y comprensivo que aparentemente las entiende. La ficción da a entender que los asesinatos hechos por mujeres son probablemente justificados. De ahí que para el espectador sea muy difícil encontrar un juicio moral determinante frente a las víctimas y frente a las criminales.

Lejos del humor facilón de los programas dirigidos a las masas, *Mujeres asesinas* es un proyecto de feminismo visual porque aboga por un modelo cultural en donde las mujeres pasivas y dominadas se liberan —de la manera más agresiva posible— de una sociedad machista en donde las injusticias, el miedo y la impunidad no dejan de aumentar. Marisa Grinstein, la autora de los libros y guiones de la serie, explica que el objetivo del proyecto no era incitar a las mujeres vulnerables a matar o a liberarse por medio del asesinato, sino generar una alerta para las personas que abusan, para los que ejercen violencia pasiva-agresiva todos los días. El público que mira la serie puede decirse «hay que tener cuidado con las mujeres porque son capaces de hacer daño también, se pueden defender».<sup>34</sup> La lección que se extrae de este tipo de feminismo visual de masas es una máxima ética evidente:

<sup>32</sup> Clarice Lispector. «A la recherche d'une dignité», *Où étais-tu pendant la nuit?*, Editions des Femmes, París, 1985.

<sup>33</sup> Julia Kristeva. *Pouvoirs de l'Horreur*, editorial Seuil, Francia, 1980.

<sup>34</sup> Entrevista a Marisa Grinstein, revista *Para ti*, op. cit.

«No hay que molestar a los demás, ni humillarlos, ni acosarlos porque la presión social puede explotar en cualquier momento y no necesariamente de la mejor manera. Para preservar la vida frente a posibles mujeres asesinas, no hay que ir demasiado lejos con ellas porque nunca se sabe frente a quién estamos».<sup>35</sup>

Constatamos que *Mujeres asesinas* cumple su objetivo frente a un público probablemente desprovisto de las herramientas teóricas y políticas del feminismo. Los comentarios de las redes sociales, vía You Tube, lo reflejan. Lo que leemos —en las reacciones de los internautas que se expresan sin complejos en relación a la serie, más allá de las quejas o la admiración por las actrices, o los conflictos etnocéntricos sobre la producción argentina o mexicana— son reacciones de solidaridad frente a los casos particulares de violencia: «Pobre señora, la puso al límite, muchas mujeres por desgracia sufren de esa manera, bien merecido lo tenía ese señor, aunque no era la forma apropiada de resolver esto»; «No sé cómo la aguantó... yo la hubiera matado desde antes de que terminara de decir el primer insulto... mínimo le arrancaba su linda lengüita primero»; «Pobrecita, ¡mucho aguantó pobre chava!»; «Machista de mierda, cuánto han sufrido las mujeres no hay derecho».

También hay comentarios que reflejan escepticismo, pero sobre todo miedo: «Lo vuelvo a decir ninguna mujer me mataría así de fácil». Si *Mujeres asesinas* refleja una forma de feminismo visual de masas es porque los mensajes de la serie no dejan indemnes a las mujeres que ven este tipo de producciones audiovisuales. El poder del testimonio y la experiencia de las mujeres,<sup>36</sup> permite no solamente entender ciertas realidades, sino aprender a negociar en ellas, inspirarse, empoderarse y partir de ellas en pos de la transformación social.

## FEMINISMOS VISUALES EN REDES VIRTUALES

Frente a una cultura de masas televisiva cada vez más presente y hegemónica,<sup>37</sup> se observa el despliegue de múltiples y fragmentados feminismos visuales

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Rosana Paula Rodríguez, «El poder del testimonio, la experiencia de mujeres», pp. 1149-1169, *Revista Estudos Feministas*, vol. 21, núm. 3, Florianópolis, Brasil, diciembre 2013.

<sup>37</sup> El internet no solo no desapareció la televisión, sino que contribuyó a que la gente se adhiriera aún

ligados a las redes de comunicaciones actuales. Pensar el género desde los llamados hiper-media, es decir, desde las nuevas tecnologías de la comunicación y la información multimedia, desde el internet, los blogs, las redes sociales, el video militante, las aplicaciones o los juegos de video en línea, conlleva a una mayor visibilidad y conocimiento de las múltiples voces y batallas feministas vinculadas estrechamente a los desarrollos tecnocientíficos contemporáneos. Los feminismos visuales virales articulados a las luchas sociales y legales, parecen ser el paradigma de una nueva militancia feminista en constate evolución. Los llamados feminismos 2.0 han hecho entender que el sujeto político del feminismo no se limita a las mujeres o su discriminación, sino al género en plural, a las subjetividades en rebelión, indignadas por las desigualdades y las discriminaciones. Los feminismos y transfeminismos contemporáneos en red, que pueden ser literarios, filosóficos o visuales, toman en cuenta las agendas políticas de las comunidades LGBT, mostrando que ya no se tiene un solo combate, sino que hoy en día los feminismos se reclaman como movimientos de ideales heterogéneos, con pertenencias múltiples que podemos identificar con el fenómeno de las redes, de las nuevas comunicaciones, de las movilizaciones colectivas virtuales.

A finales del siglo xx los feminismos visuales se habían conformado desde la lógica de la identidad, esto es, desde la alteridad. Uno de los grandes temas en los debates de género fueron las identidades y el reconocimiento de estas. Se construyeron discursos individuales, colectivos, artísticos desde una otredad que permitiese «distinguirse» del otro dominante. Por ejemplo, en tanto que mujer, y desde el feminismo esencialista, se buscó la distinción con el hombre para afirmar la diferencia en pos de la igualdad. Desde el pensamiento descolonial latinoamericano se buscó la distinción frente al pensamiento norteamericano-europeo con el fin de afirmar la autonomía cognitiva y para evidenciar los epistemicidios científicos del periodo colonial. Los análisis desde la lógica de la identidad, específicamente desde la diferencia buscando siempre políticas de igualdad y equidad, llevó a fijarse en corrientes llamadas esencialistas o diferencialistas, entre otras. De ahí que el siglo xx fuera el siglo de la transmisión de los estudios de género desde epistemologías identitarias: el feminismo blanco, de color, mestizo,

más a ella por medio de la participación interactiva en las redes sociales, y también por medio del *Replay* o «televisión a la carta».

*queer*, chicano, latinoamericano, etcétera. Efectivamente, no es lo mismo situar los debates feministas desde la noción de identidad (lo que es uno y lo mismo) que desde la noción de redes (lo que es conjunto en relación, en vinculación abierta). Sin embargo, la creación y alimentación de las alianzas virtuales es un fenómeno omnipresente del siglo XXI. Con el desarrollo de la tecnología de las comunicaciones inteligentes (teléfonos, tabletas, mini-ordenadores) se acerca un siglo en donde la transmisión de las luchas del género se hará desde una lógica de múltiples pertenencias. Vivir en red es romper la homogeneidad de las identidades porque implica entrar y salir de combates cerrados, lo cual puede ser por un lado un peligro, pero al mismo tiempo una oportunidad para los feminismos contemporáneos.

Los feminismos visuales desde las redes, y más allá de los combates precisos de los ciberfeminismos,<sup>38</sup> se articulan sin lugar a dudas con los temas del internet político, del internet militante, y se inscriben en las problemáticas de ciencia, tecnología y estudios visuales y de género.<sup>39</sup> Gracias a las redes, los feminismos visuales están deconstruyendo públicamente y frente a un público no necesariamente especializado, los falsos mitos sexistas que impregnan los imaginarios colectivos. Numerosos temas se discuten en las redes dando muestras visuales y virales que demuestran de manera pedagógica que la construcción biológica binaria del género fundamentada en la ley natural es una idea falsa.<sup>40</sup> Con ciencia, creatividad visual, discursiva y tecnológica se contraargumenta la vana idea del espíritu tecno-fóbico de las mujeres, y se demuestra que los blogs y los instrumentos como Twitter o el YouTube militante son herramientas poderosas para la transmisión de las ideas, para brindar información concisa para la acción.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Remedios Zafra. «Ciberfeminismos, bases y propuestas en un mundo global», revista electrónica *Mujer y Cultura Visual*, España, 2003-2010.

<sup>39</sup> Para más información sobre el tema véase: Graciela Natansohn (coord.) *Internet en código femenino. Teorías y Prácticas*, La Crujía ediciones, Buenos Aires, 2013.

<sup>40</sup> Véanse el trabajo de la actriz y realizadora Isabella Rossellini *Seduce Me, Noah's Ark y Bestiaire d'Amour, Green Porno*, que tratan de la vida sexual de los animales demostrando entre otras cosas que la sexualidad no es únicamente un asunto de reproducción. Con hechos científicos demuestra, por ejemplo, que el instinto maternal no necesariamente existe en todas las especies, que la generosidad de la madre, es decir, el sacrificio natural de sí no sería más una invención humana. También demuestra que hay al menos 450 especies animales en donde existe la homosexualidad, y explica que hay varias formas posibles de sexualidad, como la asexualidad, el cambio de sexo en animales que son hembras en los primeros años y machos en la vejez o viceversa, entre otras.

<sup>41</sup> La iniciativa feminista Fondo MARIA que es un acrónimo de Mujeres Aborto Reproducción Información y Acompañamiento, apoya a mujeres mexicanas que no cuentan con recursos suficientes

La globalización audiovisual ha hecho palpable para millones de personas los discursos de ciertas protagonistas del feminismo viral como Emma Watson, Beyoncé o Femen, quienes desde tribunas más o menos oficiales y cuestionables popularizan la idea de que el feminismo puede ser un combate *glamour* y que no tiene que ser visto con malos ojos, sino por el contrario, que debe ser defendido por ser una causa social justa. No sabemos si los feminismos visuales en red conducirán a una popularización de las causas feministas o si ayudarán a comprender mejor la necesidad de defender los derechos de las personas a escala mundial más allá de las diferencias de los contextos locales. Lo que es certero es que muchas de las acciones que han surgido desde espacios locales han inspirado otras acciones similares a escala mundial. Es el caso de la campaña para luchar contra el acoso callejero a través del proyecto «Sílbale a tu madre», que inició en Perú y que se han vuelto viral porque ha sido importado y adaptado por feministas en otros países.

Este capítulo no pretende agotar el tema de los feminismos visuales ni dar sentencias definitivas sobre el tema. Se trata de dar pistas científicas y culturales para invitar a quienes los leen a profundizar en el tema. Tampoco se ha querido teorizar desde sistemas referenciales absolutos desde donde se edifican verdades de la misma índole. Frente al saber absoluto, privilegiamos el pensamiento zigzag, el pensamiento nómada sugerido tantas veces por la filósofa feminista Rosi Braidotti, porque nos parece que es el método pertinente para seguir observando, conectando y descifrando las múltiples posibilidades que ofrece la dimensión de los movimientos visuales, en su rama artística, institucional, popular o virtual.

## BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, Sarah. *The Promise of Happiness*, Durham, Duke University Press, Estados Unidos, 2010.
- BOURCIER, Marie-Hélène. *Queer Zones 3 Identités, cultures, politiques*, Éditions Ámsterdam, París, 2011.

---

para llevar a cabo una interrupción del embarazo legal, voluntario y seguro en el D. F. La sobriedad visual del blog de este colectivo se compensa con la calidad de la información y las acciones que brindan. Comunican vía Facebook, Twitter y Vimeo.

- BRAIDOTTI, Rosi. *La philosophie là où on ne l'attend pas*, Larousse, París, 2009.
- BUTLER, Cornelia y Schwartz Alexandra (eds.). *Modern Women: Women Artist at the Museum of Modern Art*, MOMA, Nueva York, 2010.
- CASTELLANO, Cristina. «Poéticas feministas de la abyección en la literatura», *Revista del Cisen Tramas/Maepova*, vol. 3, núm. 2, pp. 87-96, 2015.
- FRAISSE, Geneviève. «Le dérèglement des représentations», *Le genre à l'œuvre*, Mélodie Jan-Ré (dir.), L'harmattan, París, 2012.
- GALEANA, Patricia. *Museo de la mujer*, UNAM, Ciudad de México, 2012.
- GRINSTEIN, Marisa. *Mujeres asesinas*, Sudamericana, Buenos Aires, 2005.
- HEINICH, Nathalie. *Être Artiste*, Klincksieck, París, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'Horreur*, Seuil, París, 1980.
- LARUE, Anne y Nachtergael, Magali. *Histoire de l'art d'un nouveau genre*, Max Milo, París, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. «A la recherche d'une dignité», *Où étais-tu pendant la nuit?*, Éditions des femmes, París, 1985.
- MCCAUGHAN, Edward J. «Navegando pelo labirinto do silêncio: artistas feministas no México», pp. 89-112, *Estudos Feministas*, vol. 11, Florianópolis, 2003.
- MUNFORD, Rebeca y Waters, Melani. *Feminism and Popular Culture. Investigating the Postfeminist Mystique*, Rutgers University Press, Nueva Jersey, 2014.
- NATANSOHN, Graciela (coord.). *Internet en código femenino. Teorías y prácticas*, La Crujía, Buenos Aires, 2013.
- NOCHLIN, Linda. *Femmes, Art et Pouvoir*, ediciones Jacqueline Chambon, Nimes, Francia, 1993.
- PEREDA, Carlos. «La mala fama de la paz», pp. 153-164, *La mala fama de la democracia*, Sonia Saenz, Rodrigo Alvaay (coord.), LOM, Santiago, Chile, 2000.
- RODRÍGUEZ, Rosana Paula. «El poder del testimonio, la experiencia de mujeres», pp. 1149-1169, *Estudos Feministas*, vol. 21, núm. 3, Florianópolis, 2013.
- SOLA, Miriam y Urko Elena. *Transfeminismos, epistemes, fricciones y flujos*, Txalaparta, Barcelona, 2012.



- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. «¿Puede hablar la subalterna?», trad. del inglés al castellano de M. Rosario Martín Ruano, *Revista Asparkía, Investigación Feminista*, núm. 13, 2002.
- TUCKER, Marcia. *Féminisme, art et histoire de l'art*, Yves Michaud (dir.), París, 1990.
- YUSTA, Mercedes. *Las mujeres en la resistencia antifranquista, un estado de la cuestión*, vol. 12, núm. 1, enero-junio, 2005.
- WOOLF, Virginia. *Un cuarto propio*. Alianza, Barcelona, 2007.
- ZAFRA, Remedios. «Ciberfeminismos, bases y propuestas en un mundo global», *Mujer y Cultura Visual*, 2004.

## MUJERES BORDANDO LA POLÍTICA: CERTIDUMBRES E INCERTIDUMBRES DE UNA TRAGEDIA

*Bordar un pañuelo o muchos, en  
memoria de las y los muertos,  
en memoria de las y los  
desaparecidos; es un acto de fe,  
de que la unidad desde la  
fragilidad humana sea la  
posibilidad de construir otro  
mundo posible*

María Candelaria Ochoa Ávalos  
Universidad de Guadalajara  
Centro de Estudios de Género

Este artículo tiene como objetivo dar cuenta de un movimiento de mujeres que han denunciado en México la violencia social, en particular la del Estado-gobierno encabezado por Felipe Calderón en el sexenio 2006-2012, quien impulsó una política denominada «guerra contra el narco», que tuvo como resultado no solo la irreparable pérdida de miles de vidas, sino también la incertidumbre en cuanto a la magnitud del desastre, que tiene como consecuencia las cifras inexactas de personas mexicanas muertas, ejecutadas o desaparecidas.

Las Bordadoras por la Paz, son un grupo de mujeres mexicanas que nos muestra que buscar la «paz» no se hace a través de una acción armada, que pone de relieve el sinsentido de que un presidente busque la paz mediante una política de Estado que atenta contra sus propios ciudadanos. Una actividad considerada «tradicional» para las mujeres, como bordar, se ha convertido en una acción de resistencia y de denuncia de la pérdida de vidas. La actividad de bordar en colectivo ha generado solidaridad y denuncia que las mantiene juntas ante la fuerza de esa política de Estado. Las Bordadoras por la Paz se han reunido desde abril de 2012 en el Parque

## ACERCA DE LOS AUTORES

### Geneviève Fraisse

Investigadora emérita del Centro Nacional de la Investigación Científica de Francia (CNRS) y profesora en el programa de saberes sobre el género del Instituto de Estudios Políticos de París. Filósofa e historiadora del pensamiento feminista. Sus líneas de trabajo abarcan epistemología, políticas sobre la genealogía de la democracia, los conceptos de emancipación y la problematización filosófica del debate sexo/género. En 1984 participó en la creación del Collège international de philosophie. Fue diputada europea independiente por más de cinco años y produjo el programa de radio *L'Europe des idées*. Autora de numerosos artículos y libros entre los cuales se encuentran: *A côté du genre, sexe et philosophie de l'égalité*, *Les femmes et leur histoire* y *Les excès du genre, concept, image, nudité*, entre otros.

Contacto: <https://cnrs.academia.edu/genevieveFraisse>

### Cristina Isabel Castellano González

Profesora investigadora titular de la Universidad de Guadalajara y miembro candidata del Sistema Nacional de Investigadores en México. Doctora en Artes por la Universidad de París 1, La Sorbona. Adscrita al Centro Universitario de Tonalá. Imparte las materias de Historia del arte en México en el siglo xx, Sociología del arte e Historia del arte en África en la licenciatura en Historia del arte. Sus principales líneas de investigación son: A) Arte y Política (desigualdades de géneros y migraciones). B) Arte y Ciencia (lo poshumano y el diseño social). Ha participado en los proyectos europeos IRSES Marie-Curie y Erasmus Plus. Está asociada a los laboratorios de investigación franceses ACTE y LEGS. Ha sido docente en la Universidades de Lausanne, Mans, Lille 3 y en la Maestría en «Estudios de Género, pensa-

miento de las diferencias y relaciones de sexos» de la Universidad de París 8, Vincennes Saint-Denis.

Contacto: <https://cnrs.academia.edu/CristinaCastellano>

#### Ma. Candelaria Ochoa Ávalos

Profesora investigadora titular del Centro de Estudios de Género y miembro del Sistema Nacional de Investigadores en México. Doctora en Antropología Social por el Centro de Investigaciones y Estudios Sociales en Antropología Social de Occidente, México. Sus líneas de estudio son los estudios de género enfocado a las áreas de violencia y derechos humanos, participación política, pobreza y políticas públicas. Entre sus numerosas publicaciones se encuentran: *Los límites de la pobreza. Desigualdad y exclusión de las mujeres jefas de familia*, *La ciudadanía a debate* y *Familias, familiarismo y políticas sociales en México*.

Contacto: [mcande.ochoa@gmail.com](mailto:mcande.ochoa@gmail.com)

#### Ana Cecilia Valencia Aguirre

Doctora en Educación por la Universidad de Guadalajara. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores en México. Su línea de investigación se centra en imaginarios docentes, subjetividades y escenarios educativos. Ha publicado diversos capítulos de libros, conferencias magistrales, ponencias y artículos científicos en revistas y eventos nacionales e internacionales y los libros: *Disertaciones, tensiones y reflexiones educativas en torno a la subjetividad*; *Evaluación de la gestión de directivos escolares capacitados en el modelo por competencias: actores, voces y escenarios*; *Transformaciones educativas, una visión sistémica*; y *La subjetividad de los directores escolares, un acercamiento a sus imágenes e imaginarios*. Actualmente se desempeña como profesora investigadora de la Universidad de Guadalajara.

Contacto: [anaceciliava@yahoo.com.mx](mailto:anaceciliava@yahoo.com.mx)

#### Christophe Genin

Profesor de filosofía en La Sorbona, París 1. Sus investigaciones conciernen las identidades refractarias en las obras de arte y en las prácticas culturales. Trabaja las representaciones y los discursos desde un punto de vista hermenéutico y crítico. Cuestiona los efectos que producen el encuentro de

culturas desde una perspectiva antropológica y estudia igualmente el *street art*, el *kitsch*, el multimedia, el multiculturalismo y la laicidad.

#### Cándida Elizabeth Vivero Marín

Doctora en Letras por la Universidad de Guadalajara, en donde se desempeña actualmente como profesora titular. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores en México. Sus líneas de investigación son feminismo, género y literatura; estudia las obras de las escritoras mexicanas contemporáneas, así como la violencia simbólica en el discurso artístico literario. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas y es autora de los libros *Visiones contemporáneas sobre el personaje femenino en la literatura mexicana*, *Guadalupe Ángeles: la subversión de una escritura*, y *Tres generaciones femeninas. Encuentros y desencuentros*. También es autora de libros de cuentos y novelas. Actualmente es coordinadora del Centro de Estudios de Género.

#### Dolores Marisa Martínez Moscoso

Maestra en Comunicación por la Universidad de Guadalajara e investigadora adscrita al Centro de Estudios de Género de la misma institución. Sus líneas de trabajo son la gestión para la equidad de género, práctica docente, educación superior y género. Entre sus publicaciones se encuentran dos diagnósticos sobre la situación de la mujer y su posición de género en el municipio de Ameca, y en coautoría con Juan Manuel Anaya Zamora, el *Diagnóstico de la situación de la mujer y su posición de género en Zapopan*, Inmujeres/Ayuntamiento de Zapopan/MUZA (Instituto de la Mujer de Zapopan), 2009.

#### Sayak Valencia

Doctora europea en Filosofía, Teoría y Crítica Feminista por la Universidad Complutense de Madrid. Investigadora titular del Colegio de la Frontera Norte, Tijuana. Sus líneas de investigación son género y derechos humanos, capitalismo gore y economía criminal, biopolítica y sexualidades, transfeminismos y masculinidades. Ha impartido cursos, seminarios y conferencias sobre paz sostenible y derechos humanos, feminismos chicanos, poscolonial y decolonial, arte y teoría *queer/cuir*, en diversas universidades de Europa

y América. Ha publicado los libros: *Adrift's Book*, *Capitalismo Gore*, *El reverso exacto del texto*, *Jueves Fausto*, así como diversos artículos académicos, ensayos y poemas en revistas de España, Alemania, Francia, Polonia, Dinamarca, México, Argentina, Chile, Colombia y Estados Unidos.

Contacto: mvalencia@colef.mx

### Sam Bourcier

Profesor investigador en la Universidad de Lille 3, activista y militante *queer*. Sus líneas de investigación se inscriben en la disciplina de los estudios culturales y de géneros, las teorías feministas, los estudios trans y *queer*, así como los estudios de *performances* y los *porn studies*. Tradujo las obras de Monique Wittig y de Teresa de Lauretis y ha publicado numerosos artículos y libros destacando la trilogía *Queer Zones* y el libro de divulgación *Comprendre le féminisme*. Es una de las figuras contemporáneas más interesantes en el campo del pensamiento actual en Francia.

Contacto: univ-lille3.academia.edu/marieheleneBourcier

### *Feminismos visuales*

se terminó de imprimir en abril de 2018

en Editorial Página Seis, S.A. de C.V.

Teotihuacan 345, Ciudad del Sol,

CP 45050, Zapopan, Jalisco

Tels. (33) 3657-3786 y 3657-5045

www.pagina6.com.mx • p6@pagina6.com.mx

Se tiraron 500 ejemplares más sobrantes para reposición.

Coordinación editorial: Felipe Ponce

Cuidado del texto: Mónica Millán

Diseño de cubierta: Jesús Ordorica

Fotografía de cubierta: Thinkstock