

# *Miradas*

*Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica*

**MIRADAS 08 (2025)**

**Número monográfico:** Reclamar el cuerpo – Artivismo y Feminismo Decolonial en América Latina

**Número monográfico editado por:** María Isabel Gaviria,  
Almendra Espinoza Rivera

**eISSN:** 2363-8087

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

**Editado por:** Miriam Oesterreich; Franziska Neff;  
Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg

**Hosted by:** University Library Heidelberg

**INTRODUCCIÓN** Formas de reclamar el cuerpo.  
Artivismo y feminismo decolonial en América Latina

**DOI:** doi.org/10.11588/mira.2025.1.112269

**Licencia:** CC BY NC ND

**Autorx:** María Isabel Gaviria, Justus-Liebig-Universität Gießen;  
Almendra Espinoza, Universitat de Barcelona

**Correo:** maria.i.gaviria.echavarria@uni-giessen.de; almendra.espinozar@gmail.com

**Sugerencia de citación:**

Gaviria, María Isabel y Almendra Espinoza. "INTRODUCCIÓN Formas de reclamar el cuerpo. Artivismo y feminismo decolonial en América Latina." Número monográfico Reclamar el cuerpo – Artivismo y Feminismo Decolonial en América Latina, editado por María Isabel Gaviria y Almendra Espinoza Rivera. *MIRADAS – Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* 8 (2025): 6-27, doi.org/10.11588/mira.2025.1.112269.

# Introducción

## Formas de reclamar el cuerpo. Artivismo y feminismo decolonial en América Latina

*María Isabel Gaviria\** / *Almendra Espinoza Rivera\*\**

Este número monográfico pretende reunir las conferencias que tuvieron lugar en el marco de la exhibición *Reclaiming the body: feminism, community, and territory* [Reclamar el cuerpo: feminismo, comunidad y territorio] realizada del 9 al 25 de noviembre del 2022 en la ciudad de Heidelberg por el grupo de discusión feminista decolonial *Un Curso propio*<sup>1</sup> en colaboración con la Dra. Karen Saban del Romanisches Seminar de la Universidad de Heidelberg y el colectivo Karne Kunst (Berlín). En ella se presentaron un conjunto de ciento cinco fotografías documentando numerosas acciones artivistas feministas en América Latina, que había sido expuesto primero en la exhibición itinerante *Wir kämpfen* (*Nosotras luchamos*, Berlín 2021).<sup>2</sup> Esta muestra, tan necesaria para pensar, no solo el significado del artivismo, sino para poner en contexto la realidad de las colectivas feministas latinoamericanas, sus denuncias y sus propuestas, fue organizada por primera vez en noviembre del 2018 por las colectivas Karne Kunst –dirigido por Marcela Villanueva– y *Xochicuicatl* –dirigido por Claudia Tribin– en Berlín. El trabajo de las colectivas implicadas llamó nuestra atención tanto por sus propuestas estéticas como por la creación de lenguajes que emergen como resultado de un desborde creativo y de un trabajo colectivo. A diferencia de aquel arte galerístico, esta documentación de acciones artivistas y de objetos artísticos gráficos y textiles, tienen como objetivo ser exhibidos y observados en el espacio público cotidiano, para comunicar el deseo de cambio y transformación social.

Junto con cincuenta colectivas de América Latina convocadas para esta muestra, el objetivo

\* Asistente de investigación en la Justus-Liebig Universität Gießen. Doctora en romanística por la Universidad de Heidelberg. Magíster en Estudios Iberoamericanos por la misma universidad y filóloga hispanista de la Universidad de Antioquia, Colombia. Cofundadora del grupo de debate interdisciplinar *Un curso propio*.

\*\* Investigadora predoctoral FPI en el Programa de Doctorado en Educación y Sociedad de la Universidad de Barcelona, España. Máster en Estudios Iberoamericanos: Teoría del Contacto en la Universidad de Heidelberg, Alemania. Cofundadora del grupo de debate interdisciplinar *Un curso propio*. Feminismo, Literatura y Cultura en el Romanisches Seminar de la misma universidad.

1 *Un curso propio* es un grupo de discusión creado por estudiantes del “Máster en Estudios Iberoamericanos. Teoría del Contacto” de la Universidad de Heidelberg, Alemania. Este espacio gira en torno a la teoría feminista, literatura y los estudios culturales desde una perspectiva decolonial e interseccional. Su nombre *Un curso propio* es una rememoración, pero también una resignificación de la habitación propia de Virginia Wolf, esta vez para crear un espacio colectivo que trascienda el anonimato de la reflexión individual. Recomendamos visitar la página web <https://uncursopropio.com/>.

2 La primera edición de *Wir kämpfen* tuvo como objetivo principal mostrar las luchas feministas contemporáneas a través de distintas expresiones artísticas, las cuales visibilizaron el empoderamiento femenino y la toma del espacio público, como los han sido las multitudinarias marchas en el continente latinoamericano, para denunciar el feminicidio y la violencia contra la mujer en cualquiera de sus formas, además de denunciar la desigualdad económica y laboral de género (Karne Kunst 2021). La segunda edición se realizó durante la pandemia del COVID-19 bajo la consigna “Acciones y resistencias de los colectivos de mujeres latinoamericanas frente al patriarcado, la desigualdad y la violencia contra las mujeres”. En esta última muestra, en la que también se sumaron más colectivos, *Un curso propio* entró en contacto con el proyecto y les propusimos traerlo a Heidelberg.

consistía en visibilizar las luchas feministas actuales y la construcción de una nueva estética del cuerpo femenino a través de la fotografía, la impresión y el tejido. La exposición ha ido migrando durante los siguientes años por diferentes ciudades de Alemania y América Latina. En el invierno del 2022 se exhibió en Heidelberg en donde elaboramos una curaduría que, junto con las fotografías, tejidos y un programa académico, permitiera reflexionar sobre la necesidad de reclamar el cuerpo, su lugar, sus disidencias y las implicaciones que esto tiene para el feminismo decolonial y la teoría del arte desde la perspectiva política y social que brinda el artivismo.

El artivismo, cuya palabra resulta de una combinación entre ‘arte’ y ‘activismo’, es definido como una forma de arte que tiene “un alto contenido político. Normalmente, no solo realizado por artistas, sino por integrantes de colectivos de diversas profesiones” (Delgado 2013, 69). El artivismo toma al arte como herramienta, para poner en la escena pública demandas e inconformidades sociales. Pero a diferencia de otro tipo de activismo, lo que caracteriza particularmente al artivismo es su realización por medio de una expresión artística visual o performativa que incita a la acción y a la participación dentro de una puesta en escena, que puede ser a través de una intervención callejera, una performance, una sesión fotográfica, un número de baile, entre otras (2013, 69). Las acciones artivistas generan un ambiente en el que una acción política es llevada a cabo en el espacio urbano con el fin de tener un efecto intempestivo y un público espontáneo. Para expresar su demanda correspondiente se usan diferentes formas de expresión que en este contexto ganan un valor estético y artístico. Por eso, si bien en el artivismo prima un compromiso social, su expresión, atravesada por una realización que combina una puesta en escena por medio de diferentes recursos, la apropiación del espacio y la participación de un público circulante, conforman un activismo, pero que, atravesado por una expresividad intencionalmente estética, se transforma decididamente en artivismo (Expósito, Vindel y Vidal 2012, 43).

Siguiendo a Marcelo Expósito, Jaime Vindel y Ana Vidal, más que en un arte activista, el artivismo debería pensarse como un activismo artístico. A pesar de la delgada línea que los distingue,<sup>3</sup> este último se refiere específicamente a la “producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia del arte [...] es el activismo lo que prima permitiéndonos al mismo tiempo subrayar la dimensión ‘artística’ de ciertas prácticas de intervención social” (2012, 43). En este sentido, el artivismo se distancia también de expresiones netamente activistas como la ‘propaganda’<sup>4</sup> o del ‘agitprop’<sup>5</sup> que son sobre todo “transmisoras

3 Sobre esta delgada línea que delimita un activismo artístico y un arte activista, véase por ejemplo la obra de la artista Silvia Levenson. Después de migrar a Italia por causa de la represión de la dictadura argentina se ha encargado de realizar una obra que desde una perspectiva feminista se pregunta por lo político en la desaparición, la migración y la violencia. Su trabajo con el vidrio combina la fragilidad y la delicadeza de este material con la disparidad de los objetos que representa, granadas color rosa sobre un pastel; tazas de té, o zapatos con púas; los cuchillos que pone sobre su fotografía de infancia en la Plaza de Mayo. También véase el performance que ha creado en colaboración con su hija y también artista visual Natalia Saurin: “Activar palabras” en contra de la violencia de género. A las obras se puede acceder a través de sus redes sociales: @silvia\_levenson y @nataliasaurin.

4 La propaganda se caracteriza por ser una vía de comunicación masiva que busca influir en la actitud de una comunidad por una causa o posición. El término adquirió su connotación política moderna durante la Primera Guerra Mundial. En el siglo XX, la propaganda se convirtió en una herramienta crucial en conflictos políticos e ideológicos, utilizando diversos medios como carteles, radio, cine y, más recientemente, redes sociales. Recomendamos la obra de Garth Jowett y Victoria O'Donnell. 2018. *Propaganda & Persuasion* (Los Angeles et al.: SAGE) que incluye en su 7º edición un compilado de ejemplos gráficos.

5 El agitprop es un término compuesto por la contracción entre ‘agitación’ y ‘propaganda’. Originado en la Unión Soviética

de consignas de partido o instrumentos a disposición de la pedagogía popular de proyectos revolucionarios” como lo distingue también Delgado (2013, 69), coincidiendo en la especificidad del artivismo, que más bien se encarga de combinar “un lenguaje artístico novedoso con una propuesta política transformadora de la realidad” (69). Pero además de esto, como lo plantea Lola Proaño Gómez, el “énfasis que pone el artivismo en la puesta en escena tiene un propósito de visibilización”, “el artivismo hace visible lo invisible” (2017, 52). Tiene la intención de mostrar un problema estructuralmente oculto en la medida en que de forma intempestiva se toma el espacio público y obliga a mirar al transeúnte desprevenido atrayéndolo e incomodándolo a través de las diferentes formas de expresión de las que hace uso. En este sentido podría decirse que el artivismo desarrolla una retórica plástica de interpellación que atraviesa, tanto las corporalidades como el espacio y el contexto político, por eso debe concebirse en su combinación compleja de arte y activismo.

Lo anterior no quiere decir que el arte no esté politizado o que no impulse una acción política en sí mismo. De hecho, en momentos específicos de la historia, como lo ejemplificaremos a continuación, determinadas obras han provocado una cierta forma de identificación o de rechazo y esto ha hecho que ‘arte’ y ‘activismo’ hayan estado vinculados, pero de una forma casi iconoclasta, contraria al artivismo contemporáneo que se expresa de manera política a través de una visualidad artística propositiva. Con iconoclasia,<sup>6</sup> más allá del sentido teológico intrínseco, nos referimos en este caso al carácter netamente político que impulsa a querer destruir una obra como forma de manifestación y desagravio. Las obras artísticas, contienen en ese sentido cierta ritualidad que suscita contemplación, pero también reacciones, que en ciertos casos, pueden ser de afección, y en otros, también de rabia, e incluso de violencia.<sup>7</sup>

Un ejemplo de esto es que en los últimos años, aunque no ha sido el único momento en la historia, diferentes grupos activistas ambientalistas han atacado a pinturas icónicas. En enero del 2024 el grupo “Respuesta alimentaria” arrojó sopa a la *Mona Lisa* (Leonardo da Vinci, 1503-1506, óleo sobre álamo, 77 x 53 cm, Museo del Louvre, París). También en el 2022 el grupo “Stop oil” tiró dos latas de tomate a los *Girasoles* de Vincent van Gogh (1888, óleo sobre lienzo, 93 x72 cm, Neue Pinakothek, München). Pero ya mucho antes se había pintado de rojo la frase “Kill Lies All” sobre el *Guernica* de Pablo Picasso (1937, óleo sobre lienzo, 349 x 777 cm, Museo Reina Sofía, Madrid) cuando fue exhibido en Nueva York en 1974. Un integrante del colectivo “Art workers” lo hizo para protestar contra el indulto que se le otorgó a un oficial estadounidense por la masacre de Mý Lai durante la guerra de Vietnam. También en 1914 la sufragista Mary Richardson había rasgado con un cuchillo la *Rokeby Venus* de Diego Velázquez (ver figs. 1 y 2)

después de la Revolución de 1917, agitprop se refiere a las estrategias de comunicación política que utilizan diversos medios artísticos para difundir ideas revolucionarias entre las masas. Se recomienda consultar el extenso trabajo de Kenez, Peter. 1985. *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*. New York: Cambridge University Press.

6 Sobre el tema véase el capítulo “Imagen e Ideología” del libro *Iconología* (1986) de W.J.T. Mitchell, en donde señala el problema de la relación entre ideología e iconología y su influencia en la elaboración de una “teoría de la imagen” (1986, 203). Sobre el culto a las imágenes, su relación teológica y política y el poder de las imágenes con respecto a su representación. Véase también el libro *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (1990; trad. al español 2009) de Hans Belting y el capítulo “Die Bilderfrage” del libro *Was ist ein Bild?* (1994) de Gottfried Boehm.

7 Sobre esto véase: Freedberg, David. 1989. *The power of images: studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago Press.

para llamar la atención y denunciar la hipocresía que significaba, según su opinión, que el óleo recibiera más respeto que los cuerpos de las mujeres en la época (McCormack 2021, 26).

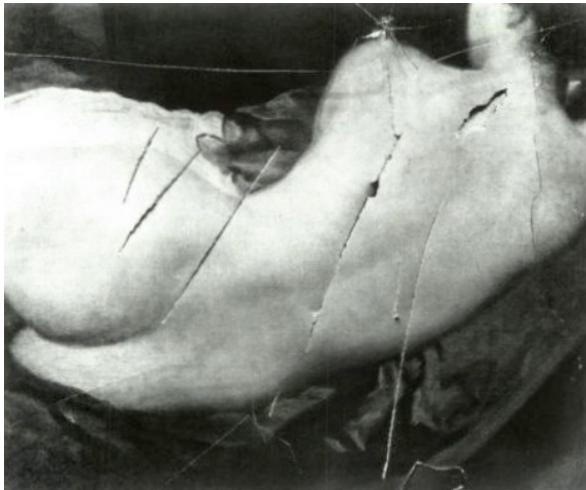


Fig. 1. (Izq.) Fotografía de autoría anónima, detalle de la *Rokeby Venus* de Diego Velázquez rasgada en 1914. Publicada en London Life Magazine (January-March 1966). Tomada de McCormack 2021, 26.

Fig. 2. (Der.) Diego Velázquez, *Rokeby Venus/La Venus del espejo*, 1647-51, óleo sobre lienzo, 122,5 x 177 cm, National Gallery, London. Tomada de: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-the-toilet-of-venus-the-rokeby-venus>.

También como parte de las protestas sociales en América Latina, se han desmantelado o pintado esculturas que remiten a un pasado colonial. Pero, asimismo hay casos en los que diferentes obras se han reubicado como parte de políticas gubernamentales oficiales. Esto sucedió en el 2021 en la Ciudad de México en donde se inició el proyecto (liderado por Claudia Sheinbaum, en ese entonces jefa de gobierno y ahora actual presidenta) de retirar la estatua de Cristóbal Colón de la glorieta del Paseo de la Reforma, para reemplazarla por una réplica de la *Joven Amajac* (1450-1521, talla sobre granito, 200 x 49 x 28 cm), una escultura huasteca de una mujer indígena vinculada con la diosa Tlazoltéotl y que fue encontrada fortuitamente en enero de ese mismo año en el municipio de Álamo Temapache (Guillén 2021). A pesar de las polémicas<sup>8</sup> que causó esta decisión en los movimientos feministas que cuestionaban que las intenciones políticas de esta sustitución estaban disfrazadas de una conveniente conciencia decolonial (Rozental 2023, 273), es significativo el debate que generó el desmantelamiento y sustitución de la escultura de Colón por la de la *Joven Amajac* en el sentido en que vincula el espacio urbano con la forma en que es ocupado y la identificación o el rechazo, pero sobre todo, la movilización que esto produce en la población civil.

8 Sobre el origen de la escultura y su hallazgo véase el artículo de prensa del diario El País: “‘La joven de Amajac’: la historia detrás de la escultura hallada entre naranjos que sustituirá a Colón en Reforma” escrito por Beatriz Guillén el 17 de octubre de 2021: <https://elpais.com/mexico/2021-10-17/la-joven-de-amajac-la-historia-detrás-de-la-escultura-hallada-entre-naranjos-que-sustituirá-a-colon-en-reforma.html>. Sobre los diferentes movilizaciones y demandas civiles que causó la propuesta del desmantelamiento de la escultura de Colón y la que sería su reemplazo culminando en la escultura de la Joven Amajac, véase el artículo: “La némesis de Colón” de Sandra Rozental (2023). También sobre los “antimonumentos” y la de memoria en conexión con el espacio urbano y un cuestionamiento por la identidad véase Fernando Gutiérrez: “Spaces for resistance, places for remembering: The antimonumento in Mexico City” (2024).

Con los ejemplos anteriores queremos mostrar, que el arte y los actores que están implicados en él tejen una relación con la forma en que culturalmente nos concebimos dentro de las sociedades, independientemente de la cercanía, distancia o conocimiento que se tenga en particular con una obra. Las obras de arte se vuelven íconos que forman una percepción, una forma de pensar y “legitiman un orden social” (Pollock 2001, 47). Las obras contienen un “inconsciente político” por la relación existente entre la ideología y la forma (Jameson 1982, 62). Por tal razón, aunque una obra de arte, en un entendimiento tradicional, es un objeto, a primera vista inmóvil, que aparentemente ‘no quiere nada de nosotros’, su carga política obliga a reaccionar frente a ellas como respondiendo a una provocación. Se puede vincular el ataque a las obras de arte a una crisis de lo simbólico y a la necesidad de reordenar una narrativa (García Canclini 2010), por eso como simulación de un ataque a la forma de representación, las imágenes son un blanco, por su visibilidad y expresividad. Como lo dice McCormack, las obras de arte no son neutrales, muy por el contrario, son también indicadores de cómo nos relacionamos con una herencia cultural (2021, 12). En ellas también se puede observar ciertas relaciones de poder, representadas en la cuestión estética que también van demarcando una sobreposición entre la ‘raza’, la clase y el género y las relaciones sociales que de allí se desprenden.

Las obras de arte están ligadas a una cultura visual de la emoción, de ahí que despierten una intención que lleve admirarlas o, como en los casos anteriores, a atacarlas, a pintarlas, a derrumbarlas. Por esto, sería necesario pensar en conjunto la obra o la imagen con la teoría política de las emociones de Sara Ahmed. Para ella “las emociones no solo se experimentan como prácticas individuales, aunque haya una respuesta individual corporal frente a una sensación de miedo, dolor, tristeza, etc.” (2015, 32). Para Ahmed, siguiendo a Durkheim (1996) las emociones están ligadas al cuerpo social o, podríamos decir, a un inconsciente político que también es colectivo para vincularlo al pensamiento jamesoniano. De ahí que desde la infancia se aprenda que hay ciertos animales u objetos que causan temor, pues su relación con ellos ya está inscrita en representaciones culturales y estéticas (en los cuentos infantiles, sumando la televisión y las redes sociales). En este sentido las emociones están ligadas a la visualidad y a la corporalidad que genera respuestas colectivas vinculadas también a un espacio por el que transitan los cuerpos.

En esto consiste la retórica artivista que queremos plantear con la edición de este monográfico, en generar una emocionalidad interpelada, que no solo está politizando el contexto social, sino que está cuestionando formas de representación. Como lo veremos con los artículos publicados en este número, la manera en como proponemos entender el artivismo y su expresión —siguiendo a Delgado, Proaño, Expósito, Vindel y Vidal—, no consiste en una destrucción como reacción a una provocación, sino que responde de manera colectiva y reflexiva a un conflicto social, a través de manifestaciones artísticas que llaman a la visibilidad. Pero además, entendemos la potencia política y expresiva que tiene el artivismo aunado con el feminismo, pues concibe las vinculaciones entre el espacio, el territorio y el cuerpo, haciendo visible las problemáticas que de allí se desprenden. Su demanda política expresada de manera artística que apela a la emoción de la comunidad y une espacios de memoria y de resistencia develando las estructuras de las relaciones sociales que allí se desenvuelven (Proaño Gómez 2017, 52), son

los elementos que reúne el artivismo y lo diferencian del activismo y del arte como entidades separadas.

Los estallidos sociales en Chile, Colombia, Perú (2019) por las crisis políticas en cada uno de los países, el creciente número de feminicidios<sup>9</sup> y las situaciones de violencia y de falta de garantías para la vida, hace que las acciones sociales que permitan la manifestación de la población se vuelvan cada vez más necesarias. En América Latina el artivismo se ha convertido cada vez más en una herramienta indispensable para pensar los diferentes contextos, violencias y necesidades del continente. La siguiente fotografía de la Colectiva Granada (parte también de la muestra *Reclaiming the body* 2021) muestra el cuerpo como un lienzo (fig. 3). Su mensaje “Ni tuya, ni de la yuta” hace alusión y se enfrenta a la violencia patriarcal del estado. “La yuta”, es el nombre que se usa despectivamente en Argentina para referirse a las fuerzas policiales. El uso de esta sentencia reclama y empodera el cuerpo femenino dejándonos entrever que la violencia machista no solo proviene por parte de individuos anónimos, sino que también denuncia e increpa a la violencia de estado representada por los agentes de seguridad. En conjunto con los movimientos feministas y sus demandas sociales que les hacen frente a las crecientes políticas estatales neoliberales, y como tematizan también el conjunto de artículos que proponemos en



este dossier, el artivismo pone en marcha estrategias de participación comunitarias que escenifican, reclaman y reivindican la representación del cuerpo y el territorio.<sup>10</sup>

Fig. 3. Colectiva Granada (autoría fotográfica desconocida): sin título. (Fotografía exhibida en la exposición itinerante *Wir Kämpfen* por primera vez en el 2018 en Berlín, con el colectivo Karne Kunst y también en Heidelberg 2022 en el marco de la muestra *Reclaiming de Body feminism, community, and territory* organizada por el colectivo Un curso propio y el Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) en colaboración con Karne Kunst.

<sup>9</sup> En lo que va del 2024 (enero-julio) en América Latina y el Caribe se registraron 2198 feminicidios. El mes con más feminicidios fue enero 2024 (435) donde el 41.2% de ellos han ocurrido en Brasil. Véase estadísticas e informes sobre el estado de los feminicidios año a año y mes a mes en la página web de “El Mapa Latinoamericano de Feminicidios” (MLF). Esta plataforma es una herramienta de incidencia política que a través de la investigación cuantitativa y estadística, busca exigir a los Estados de América Latina y el Caribe el cumplimiento de sus obligaciones internacionales, conforme lo dispuesto por la Convención Interamericana para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra la mujer (Convención Belém do Pará) <https://mlf.mundosur.org/lupa>

<sup>10</sup> Sobre esta noción que vincula el cuerpo y el territorio desde una mirada feminista y política con las demandas sobre la tierra en América Latina véase: Bayón, Manuel y Delmy Tania Cruz, eds. 2020. *Cuerpos, Territorios y Feminismos. Compilación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas políticas*. Ecuador: Clacso-Abya- Yala. También: Caretta, Matina Ángel y Sofía Zaragocín. 2021. “Cuerpo-Territorio: A Decolonial Feminist Geographical Method for the Study of Embodiment.” *Annals of the American Association of Geographers* 111(5): 1503-1518. Desde una perspectiva literaria véase también Amaro, Lorena y Fernanda Bustamante, eds. 2024. *Carto(corpo)grafías. Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. En él, como su nombre lo dice, realizan una cartografía de la literatura contemporánea escrita por mujeres en donde se explora la relación con el cuerpo, los afectos y las resistencias.

## Feminismo y artivismo

La motivación que nos convocababa en la exhibición y ahora en este monográfico era visibilizar en Heidelberg y en su comunidad universitaria, los acontecimientos que vienen ocurriendo en la última década con los movimientos feministas latinoamericanos, y el rol que las artes han jugado dentro de estas movilizaciones sociales. Como segundo impulso, nos interesaba abrir la discusión y la reflexión en torno a cómo el feminismo latinoamericano ha marcado la agenda política y cultural de lo que va del siglo XXI en el continente y en el mundo.

El material que teníamos en nuestras manos (fotografías, objetos gráficos y textiles) estaba cargado de narrativas que recogían o mostraban acciones artivistas que llamaban imperiosamente a reclamar el cuerpo, su lugar, su disidencia, y sus significados desde la práctica artística y con una perspectiva feminista decolonial. Si bien la exposición en sí misma no podía mostrar exactamente la carga espacial, móvil e disruptiva del acto performático que implican las acciones artivistas, sí ofrecía una documentación que se aproximaba a mostrar el impacto de dichas acciones en las fotos o en los tejidos, aunque no estuvieran ocurriendo sincrónicamente. En este contexto, y para crear la exhibición, articulamos el material dentro del marco del movimiento político y filosófico especialmente del feminismo decolonial. Pensamos que para la comprensión de lo que hacen las prácticas artísticas es necesario situarlas (Haraway 1988), con el fin de comprender sus significados y sus efectos en el espectador, y en el caso de las piezas aquí en cuestión, en los efectos sociales.

10

Como plantea Griselda Pollock en la introducción de *Vision and Difference*: “la práctica debe situarse como parte de las luchas sociales entre clases, razas y géneros que se articulan con otros lugares de representación” (1988, 9).<sup>11</sup> También, nos preguntamos qué hacía cada una de estas prácticas de arte colaborativo y qué significados producían, el cómo y para quién, sin quedarnos en el mero análisis semiótico, ni arriesgarnos a perder el contacto con la socialidad de las prácticas artísticas que deseábamos compartir lo más fidedignamente posible. Inspiradas por propuestas como la de Pollock, posteriormente a la exhibición propusimos este monográfico como ejercicio colectivo y teórico de reflexión y escritura crítica para pensar más allá lo que nos había dejado y provocado *Reclaiming the body*. Con el fin de profundizar en nuestras posiciones feministas y decoloniales sobre el arte, lo político y lo femenino, convocamos a las autoras a plasmar sus ideas en esta edición de *Miradas 8*. En este número participan aquellas investigadoras que presentaron sus ponencias durante nuestra exhibición, algunas de nuestras compañeras de *Un curso propio*, y otras pensadoras del arte, del feminismo y los estudios culturales y literarios que se sumaron a este proyecto.

Durante el proceso de cuidado curatorial de la exhibición, nutrido por el diálogo con cada pieza creada de manera colectiva y con mensajes que nos parecían claros y fuertes, reflexionamos sobre lo que significa reclamar el cuerpo. Este reclamo implica la construcción de una imagen propia de lo femenino, desafiando la ‘mirada masculina’<sup>12</sup> en el arte y en las representaciones

11 Traducción propia del original: “the practice must be located as part of the social struggles between classes, races, genders articulating with other sites of representation.”

12 El término ‘male gaze’ o mirada masculina, fue acuñado por la teórica del cine Laura Mulvey en su libro: *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*. Mulvey postuló que, en el séptimo arte, tanto espectadores como trabajadores de la

culturales, que históricamente han modelado un cuerpo que aparece únicamente como objeto de contemplación. En el cine (sobre todo de los ochenta, pero que incluso se puede seguir aplicando para la actualidad), como lo muestra Laura Mulvey, el cuerpo femenino es desmembrado por el lente de la cámara al enfocarse exclusivamente en una parte del cuerpo femenino (1989). Esto ocasiona un procedimiento metonímico en el que la parte habla por el todo y convierte en tropo la mutilación del cuerpo femenino como imaginario cultural. Esta violencia visual de la fragmentación es analizada por Rosi Braidotti, quien ve en esta mutilación escópica un problema, no solo porque el cuerpo femenino termina siendo representado como una ausencia simbólica (2000, 94), sino también porque la reunificación de este montón de partes –bajo las que se adquiere un carácter de sujeto–, solo adquieren sentido bajo “el orden simbólico que es falocéntrico y su identificación con él” (42).

De manera que la ‘male gaze’ se vuelve peligrosa en la ambivalencia en la que por un lado perpetra la violencia, pero se erige como la única mirada que garantiza una legitimización. Respondiendo desde una propuesta artivista el reclamo del cuerpo se vuelve esencial. Un ejemplo de esto se observa en la propuesta de la Colectiva Las Niñas (Chile) (fig. 4). En su intervención performática se pueden observar sus cuerpos desnudos, pero seccionados con cinta adhesiva y sus cabezas cubiertas con capuchas negras. En este acto se visibiliza una “violencia simbólica” (Segato 2003, 40) que se termina encarnando en los cuerpos que aparecen en la foto y cuyo propósito es denunciar. Como telón de fondo, detrás de las cuatro manifestantes que muestra la fotografía, se escribe en una pancarta la consigna: “En nuestros cuerpos se gesta la revolución”, como declaración del reclamo de la corporalidad.



Fig.4. Colectiva Las Niñas (Chile). Fotografía exhibida en la exposición itinerante “Wir Kämpfen” por primera vez en el 2018 en Berlín, con el colectivo Karne Kunst y también en Heidelberg 2022 en el marco de la muestra: “Reclaiming of Body feminism, community, and territory” organizada por el colectivo Un curso propio y el Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) en colaboración con Karne Kunst. (se desconoce la autoría de la foto).

Tanto en la exhibición, como también en los artículos de este número, el artivismo se convierte en una herramienta usada por una diversidad de mujeres y disidencias sexuales, que le da forma a sus demandas individuales y colectivas sobre las opresiones patriarcales. A través de las acciones artivistas se puede reflexionar conjuntamente sobre cómo lo personal se vuelve político (ver Hanisch 1969), expresando una “conciencia atenta de las identidades en conflicto y entrelazadas, utilizándose para crear nuevos ángulos de visión que desafíen los modos de industria, representan a un sujeto masculino, el que moldea a la figura de la mujer en la pantalla como el objeto de deseo de aquella ‘mirada masculina’. Es decir, la construcción de las representaciones de las mujeres en un film se moldea desde un punto de vista masculino (1989, 10).

pensamiento opresivos" (Sandoval y Latorre 2008, 83).<sup>13</sup> Los colectivos expuestos y demás ejemplos que se analizan en los artículos, se caracterizan por configurar lo que Lorena Verzero, también colaboradora de este número, llama "un tipo de activismo artístico que desafía no solo definiciones de ciudad(anía), de corporalidad y de virtualidad, sino también la noción de arte y la de experiencia estética como actividad relativamente autónoma de las lógicas dominantes" (2002, 15).

Por una parte, siendo el activismo la máxima expresión de la praxis política humana y ciudadana, este busca promover, apoyar y defender causas que generan cambios sociales, políticos, económicos o ambientales. Destacan los movimientos de derechos civiles y sociales del siglo XIX, así como los movimientos de los derechos civiles en Estados Unidos, el feminismo y las protestas contra la guerra de Vietnam en la segunda mitad del siglo XX (Tilly, Castañeda & Wood 2019). En el caso de América Latina y en los últimos años, el activismo de los diversos movimientos feministas se ha concentrado en combatir la violencia de género, el feminicidio y las problemáticas ambientales y territoriales que afectan a todo el continente (Chenou y Cepe-dá-Másmela 2019).<sup>14</sup>



Fig. 5. Colectiva Conejo Clandestino (Méjico). Fotografía exhibida en la exposición itinerante *Wir Kämpfen* por primera vez en el 2018 en Berlín, con el colectivo Karne Kunst y también en Heidelberg 2022 en el marco de la muestra *Reclaiming the Body – feminism, community, and territory* organizada por el colectivo Un curso propio y el Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) en colaboración con Karne Kunst. (se desconoce la autoría de la foto).

Como vemos en esta fotografía (fig. 5), la colectiva Conejo Clandestino, realiza jornadas de bordado en espacios públicos como forma de manifestación política y materializan sus demandas a través de piezas textiles. También en Colombia<sup>15</sup> y Argentina<sup>16</sup> el tejido ha sido fundamental para el reclamo de los desaparecidos del conflicto armado y la dictadura. A diferencia de lo

13 Traducción propia de la original: "expresses a consciousness aware of conflicting and meshing identities and uses these to create new angles of vision to challenge oppressive modes of thinking."

14 Un ejemplo notable del reciente activismo en América Latina es el movimiento feminista "Ni Una Menos", que surgió en Argentina en 2015 y se extendió rápidamente por toda la región. Este movimiento se enfoca en combatir la violencia de género y los feminicidios. –.

15 Véase Bustos, Tania, Cristina González, Olga Jaramillo y Diana Palacio. 2022. "Haceres textiles para inventarse la vida en medio del conflicto armado colombiano." *Estudios Atacameños* 68 (2022): 1-23. También Olalde, Katia. 2022. "Putting Memories in Motion: Embroidered Handkerchiefs for the Dead and the Disappeared in Mexico." *Miradas. Revista de Historia del Arte y de la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* 6, número monográfico *Cuerpos/Modas en las Américas* (2022): 168-198. <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas/article/view/85778>.

16 Véase el libro de Perassi, Emilia y Giuliana Calabrese. 2017. *Donde no habita el olvido. Herencia y transmisión de testimonio en Argentina*. Ledizioni: Milán.

que ocurre en un espacio de consumo artístico formal y cerrado como un teatro o una sala de concierto, pero también en el de la institucionalización de los saberes y las prácticas (escolar, médica, familiar, eclesiástica), las acciones político-estéticas de estos colectivos (feministas) se conforman en el espacio público. Por otro lado, se trata de tomarse los espacios por medio de expresiones que, por su originalidad, la novedosa exploración de técnicas y lenguajes, y sobre todo por vincular a numerosas mujeres, transforman el arte político en una experiencia colectiva, creando desde un principio comunidad y llevando a las mujeres a recuperar su ‘territorio’ y a hacer demandas políticas desde oficios que tradicionalmente han sido considerados domésticos.

Por otra parte, si se entiende al artivismo como la fusión entre arte y activismo, en la cual las prácticas artísticas toman una dimensión política y social –como lo hemos planteado en conjunto con Delgado 2013, Proaño Gómez 2017 y Verzero 2002–, se podría decir que en América Latina el artivismo parece estar presente desde hace varias décadas como herramienta para abordar temas que pertenecen al campo del activismo político. En un territorio con un pasado colonial y un presente neoliberal, la denuncia contra la desigualdad, la violación sistemática de los derechos humanos y la destrucción del medioambiente ha tomado varias formas y expresiones artísticas (Capasso y Bugnone 2016). Las y los artivistas de la región a menudo trabajan en espacios públicos, utilizando murales, intervenciones urbanas y performances para conectar directamente con las comunidades y desafiar las narrativas históricas de dominación. Es decir, la temporalidad, el contexto histórico y político, los movimientos sociales como el feminismo, y las mismas prácticas artísticas que responden a lo anterior vienen a hacernos repensar aquella relación entre arte y política (Richard 2013). En este sentido el activismo y el artivismo que se desarrolla en Latinoamérica, dada su situacionalidad, vienen a replantear y a cuestionar la historia y teoría del arte desde la mirada occidental. Con relación a lo estético, punto relevante en nuestra exhibición, este deja huellas de producción, circulación e inscripción de imágenes que separan a las formas estéticas de otras prácticas significantes, estableciendo “alguna distinción valorativa entre las respectivas *motivaciones y realizaciones* de sentido, entre las diferentes *experiencias de lectura* que marcan cada práctica” (2013, 140).

En cuanto a la perspectiva feminista decolonial que contiene este monográfico, las colectivas artivistas reclaman sus cuerpos y territorios, desde distintas trincheras e historicidades que reflexionan sobre cómo el sometimiento de los cuerpos de las mujeres, también están atravesados por el hecho colonial y patriarcal (Espinosa Miñoso 2022). Dichos cuerpos vacilan en una amplia gama de identidades y contribuyen a la tarea decolonizadora del conocimiento práctico, y por qué no, teórico de mujeres de color (Lugones 2008) o de mujeres del tercer mundo (Mohanty 2023). El reclamo del cuerpo y del territorio, expresado en diferentes maneras técnicas y estéticas, profundiza en la idea de que el cuerpo es un territorio-lugar, de vivencia, emociones y sensaciones, dándole así al cuerpo una posición de resistencia que permite establecer estrategias de toma de conciencia que llevan a acciones de liberación colectiva (Cruz; Vázquez; Ruales; Bayón Jiménez y García-Torres 2017). En este sentido, estas propuestas rompen con el dualismo corporal, reclamando que la existencia igualmente no lo es (Le Breton 2002). El artivismo presenta un desafío para el feminismo decolonial en tanto resignifica los espacios tra-

dicionalmente coloniales proponiendo otras formas de habitarlos. Visibiliza y pone en contexto fenómenos ocultos por la colonización y los desarticula. De igual manera, para la historia del arte, y en especial para la historia del arte feminista, el artivismo supone una diversificación de la estética de lo femenino y en términos de la producción y sobre el arte desplegado en las calles con una perspectiva de género.

El feminismo desde el Sur ha materializado de manera clara que el cuerpo está en el centro de la acción individual y colectiva, en el centro del simbolismo social, poniendo en el centro el análisis de la ahistoricidad de los cuerpos femeninos en el contexto post-colonial y capitalista (Gago 2020). Los movimientos feministas de las mujeres de color han venido a subvertir los imaginarios del cuerpo occidental moderno como lugar de incisión, como aquella “parte invisible del sujeto, el *factor de individuación* en colectividades en las que la división social es la regla” (Le Breton 2002, 8).

Para nosotras fue clara la orgánica simbiosis que existe entre el artivismo y el feminismo en un contexto territorial e histórico fértil, donde el cuerpo y su performatividad eran protagonistas (Parker y Pollock 1987). Otro elemento imprescindible para la curaduría de lo que fue la exhibición, y posteriormente para la escritura y edición de este monográfico, fue el mensaje fuerte y claro contenido en cada pieza: una denuncia a la violencia patriarcal y el feminicidio. La imagen del terror feminicida evidente en las fotografías de la exhibición y en la resistencia artivista, nos recordaron la definición de la violencia patriarcal contenida en la introducción de Marcela Lagarde en el libro *Terrorizing Women: Feminicide in the Américas* editado por Rosa Linda Fregoso y Cynthia Bejarano, la cual: “es a la vez pública y privada, e implica tanto al Estado (directa o indirectamente) como a los autores individuales (agentes privados o estatales); por tanto, abarca la violencia interpersonal sistemática, generalizada y cotidiana” (2010, 5).<sup>17</sup> A partir de los diversos acercamientos al concepto de feminicidio, la trama entre las estructuras políticas, sociales y económicas que reproducen la violencia contra las mujeres se han hecho cada vez más claras, pero también más complejas, por lo que nos fue necesario una perspectiva interseccional situada (Haraway 1988. Yuval-Davis 2006; 2015) que nos permitiera entender cómo la violencia machista impacta de manera diferente a cada colectividad y a cada cuerpo femenino (Lagarde 2010).

La imagen de la Colectiva Canal Autónoma Feminista (CAP), ejemplifica la combinación entre la puesta en escena performática y la denuncia social (fig. 6). CAP emula los cuerpos semi-desnudo, ensangrentados, mudos, de mujeres víctimas del feminicidio. Cada una ‘representa’ a una asesinada portando una hoja con su nombre, edad y como le fue arrebatada la vida.

17 Traducción propia del texto: “that is both public and private, implicating both the state (directly or indirectly) and individual perpetrators (private or state actors); it thus encompasses systematic, widespread, and everyday interpersonal violence” (Lagarde 2010, 5).



Fig. 6. Colectiva Canal Autónoma Feminista (Chile). Fotografía exhibida en la exposición itinerante *Wir Kämpfen* por primera vez en el 2018 en Berlín, con el colectivo Karne Kunst y también en Heidelberg 2022 en el marco de la muestra *Reclaiming the Body – Feminism, Community, and Territory* organizada por el colectivo Un curso propio y el Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) en colaboración con Karne Kunst. (se desconoce la autoría de la foto).

lítica “caminan preguntando” (Vuorisalo-Tiitinen 2006), dialogando y reflexionando, al mismo tiempo que toman acciones directas mediante la intervención colaborativa. Una perspectiva feminista pensada, desde la historia del arte por parte de autoras como Griselda Pollock (1987) y Catherine McCormack (2021), y desde la sociología de la imagen como lo hace Silvia Rivera Cusicanqui (2015), permite abrir nuevas prácticas visuales en la que es posible pensar la historia del arte y la teoría de la imagen bajo el ejercicio del arte conectado con el activismo político.

La conocida colectiva argentina Ni Una Menos<sup>18</sup> llamó desde muy temprano a reconocer el carácter transnacional del femicidio, así como los derechos reproductivos lo que produjo que la llamada *marea verde* consiguiera la aprobación del aborto “legal, gratuito y seguro” en el país. Ni Una Menos ha desafiado la lógica individualista y corporal (Le Breton 2002), quebrando la división entre lo privado y lo público, donde los actos de resistencia colectivos quiebran la domesticación neoliberal de la vida pública (Knierderbein y Hou 2018). Al igual que Ni Una Menos, las artivistas de *Reclaiming the body* modelan radicalmente la forma del compromiso de la política colectiva volviéndola creativa y colaborativa, re-politizando el espacio público identificando y resistiendo a la individualización para así eliminar las causas sistemáticas de la violencia de género bajo la lógica colonial y neoliberal.

18 Ni Una Menos es un colectivo argentino feminista que nace ante el hartazgo por la violencia machista, que tiene su punto más cruel en el femicidio. El colectivo se consolida, con sus muchas expresiones regionales, como parte de un movimiento histórico, con hitos organizativos fundamentales en las tres décadas de Encuentros Nacionales de Mujeres y en la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto legal, seguro y gratuito.

Por su parte la colectiva LasTesis<sup>19</sup> desde un comienzo hizo uso explícito del arte como medio colectivo de creación y protesta, como fue la emblemática creación e intervención de *Un Violador en tu Camino*<sup>20</sup>, performance compuesta con una estética que increpa a la justicia y una coreografía que cohesionan a la colectividad. Toda una puesta en escena que no dejó indiferente a los transeúntes al pasar por plazas y calles, tanto por la narrativa escabrosa de la violencia de género como por el impacto de escuchar el cántico de una marea moviéndose sincrónicamente. El poder de esta performance no solo traspasó fronteras e idiomas, sino que también es el mejor ejemplo del poder del artivismo colaborativo y de cómo la experiencia estética puede transformar la percepción pública, entregando conocimientos que desafían las convenciones cognitivas, sociales y políticas (Kester 2011).

Ni Una Menos y LasTesis, cuyo trabajo es muy conocido y le ha dado la vuelta al mundo, combinan la intervención del espacio público acompañada de acciones virtuales donde mujeres y disidencias, transforman sitios donde ellas son diariamente sujetas de violencia, compartiendo experiencias y conocimientos, y empoderando y empoderándose al mismo tiempo. De igual manera las colectivas que acompañaron la exhibición y cuyo trabajo aparece también citado y analizado en algunos de los artículos aquí presentados, realizan un trabajo de artivismo político de importancia para su comunidad, aunque en ocasiones no es tan conocido.

Para nosotras, *Un curso propio*, desde nuestras posisionalidades con el feminismo, como mujeres migrantes, en convivencia e intercambio con nuestras compañeras del “norte global” (de Castro 2020), y como estudiosas y pensadoras sobre el campo de las producciones artística y culturales con, la curaduría de *Reclamining the body* y la edición de este monográfico pensamos profundamente en las perspectivas interseccionales situadas y culturales que debían guiar la exhibición y la escritura de este número, con el desafío de poder compartir el trabajo de las colectivas siendo fieles a sus propios procesos e intenciones.

## Los artículos del monográfico

La sección de artículos reúne siete textos que reflexionan sobre el artivismo feminista como práctica situada en la intersección entre el arte y el activismo político. Desde diversos enfoques, cada contribución aborda cómo las formas artísticas, sean textiles, performáticas, audiovisuales o conceptuales, se convierten en herramientas para resignificar imaginarios patriarcales, resistir violencias estructurales y repolitizar los espacios públicos y privados. A través de estas exploraciones, se teje un relato colectivo, que junto con la exhibición que le dio lugar a este espacio de reflexión, conecta lo personal con lo político, cuestiona las representaciones hegemónicas y aboga por nuevas posibilidades de justicia social, memoria histórica y descolonización de los lenguajes artísticos y simbólicos. Así, como una forma de concluir la reflexión sobre el reclamo del cuerpo, los textos aquí presentados reflexionan agudamente problemas teóricos y prácticos

19 LasTesis es un colectivo artístico, interdisciplinario y feminista chileno, compuesto por Dafne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange y Sibila Sotomayor Van Rysseghem. El colectivo se dedica a difundir tesis y demandas feministas a través de la performance y la videoperformance, combinando artes escénicas, sonoras, gráficas y visuales, con la historia, la filosofía y las ciencias sociales.

20 Recomendamos el siguiente artículo colgado en la web de Lastesis donde profundiza sobre su performance y el impacto de este para el movimiento feminista internacional <https://www.aljazeera.com/news/2019/12/20/chiles-a-rapist-in-your-path-chants-200-cities-map>

del feminismo que atraviesan la política, la memoria y los trabajos de cuidado, expresados en la diversidad e hibidez de las acciones artivistas.

En su artículo, “Los textiles feministas contra la violencia de género: engramas de memoria, testimonio y afecto”, Karen Saban (Universidad de Heidelberg) realiza un trabajo genealógico del bordado y los textiles a través de algunos colectivos feministas de América Latina. En su texto la autora demuestra cómo el arte textil se ha convertido una forma de protesta y activismo contra la violencia de género y los feminicidios. Inspirados en movimientos históricos como las Madres de Plaza de Mayo y las Arpilleras, muestra cómo los colectivos contemporáneos emplean el bordado, una actividad tradicionalmente femenina y doméstica, para honrar públicamente a las víctimas y reclamar justicia. A través de su trabajo, transforman símbolos, considerados anteriormente de sumisión, en herramientas poderosas de resistencia y empoderamiento, creando memoriales portátiles que conectan el duelo privado con la denuncia pública.

“Abrir grietas en la oscuridad: afectos de la memoria y resistencias frente al negacionismo en Chile desde el activismo feminista del Colectivo ‘Cueca Sola’” es el nombre que Milena Gallardo (UAHC, Chile) y Tania Medalla (UMCE, Chile) le han dado a su contribución para reflexionar a través del colectivo Cueca Sola, del que también hacen parte, sobre las prácticas activistas y de memoria en torno a la conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado en Chile y el escenario actual del rechazo a la reforma constituyente. La cueca es un baile tradicional del que se apropió la dictadura de Pinochet. Sin embargo, el 8 de marzo de 1978, la cueca sola se danzó en contra de la represión dictatorial para preguntarse por el paradero de los desaparecidos. A partir de este momento la cueca sola se convirtió en una expresión de resistencia, feminista y antidictatorial que, hasta la actualidad, con el colectivo, se sigue usando para intervenir el espacio público, hacer frente al negacionismo político y reclamar por los derechos humanos. Para su propósito las autoras analizan dos intervenciones recientes del colectivo: *Calles caminadas* (2022) y *50 años, 50 cuecas solas* (2023).

La contribución de Lorena Verzero (CONICET, Argentina) –“Artivismos feministas: Teatralidades para la liberación”– analiza tres colectivos del Cono sur: Cueca Sola (Chile), Diez de cada diez (Uruguay) y #Juntas, libres e iguales (Argentina). A partir de ellos examina cómo el performance, entendido como una forma de teatralidad feminista, las experiencias artivistas se embarcan en una politización y resignificación del espacio público, de las corporalidades y del espectador. El performance, usado como un lenguaje estético por los grupos artivistas feministas, es un instrumento de denuncia que contribuye a hacer una crítica social, pero también genera lugares de memoria para despertar a las sociedades del neoliberalismo, que tal y como señala la autora, es uno de los principales propósitos artivistas.

En su trabajo “Care work as art work: Polvo de Gallina Negra in the context of the feminist movement in 1980s Mexico-City” Tonia Andresen (Universidad de Bochum) describe y analiza algunos de los performances llevados a cabo por el primer colectivo artístico feminista de México en los años ochenta, Polvo de Gallina Negra, cuyo objetivo fue problematizar y lograr trazar una relación entre el feminismo, la maternidad, la reproducción del trabajo y el arte. El nombre, Polvo

de Gallina Negra, hace alusión a una de sus primeras intervenciones en contra de la violencia hacia las mujeres. Retomando simbólicamente las prácticas de brujería, el colectivo realiza una receta para evitar el ‘mal de ojo’. A lo largo de su actividad artística, con especial énfasis en el performance *Madre por un día*, la autora analiza cómo el colectivo se concentra principalmente en repolitizar el trabajo del cuidado invisibilizado sobre todo con relación a la maternidad y problematiza las implicaciones de ser mujer-madre-artista.

El quinto texto que conforma este monográfico es el de Almendra Espinoza (Universidad de Barcelona): “Feminist Artivism: The Personal is Political. Art, Decoloniality, and New Feminine Imaginaries”. En él, se propone examinar el artivismo como una zona de contacto entre el feminismo, el arte feminista y la praxis política que implica su procedimiento y funcionamiento. Cuestionando los imaginarios y los estereotipos femeninos que la ‘male gaze’ y la sociedad patriarcal han impuesto como un deber ser, la autora vuelve a la consigna de “lo personal es político” para analizar el artivismo y el activismo en el arte. Para su propósito la autora se concentra especialmente en el análisis de la instalación *Mujer Basura* del colectivo La marcha de las putas (Buenos Aires).

En su contribución “Manifiesto: Hacia un video descolonial en *El bembé del amor*”, Katia Sepúlveda (Instituto de Estudios Críticos, México) nos presenta un manifiesto para la realización descolonial del video, derivado de su pieza audiovisual “El bembé del amor”, basada en la experiencia sentesica que propone la ‘aesthesia decolonial’. En su video analizado aquí a través de siete secuencias, se vincula la agencialidad política de la mujer afrocaribeña con la temática del amor, la sexualidad y la sensualidad. Mediante el video, que se convierte en la praxis visual de su manifiesto, se pone en diálogo el feminismo y la necesidad, vinculada a este, de poner en marcha una descolonización de la mirada dentro de la práctica audiovisual.

Finalmente, el monográfico cierra esta sección con el artículo “Hacia una estética de la prótesis: imagen, feminismo y decolonialidad” de María Isabel Gaviria (Universidad de Gießen). En él toma en consideración la imagen y el funcionamiento de una prótesis como *Denkfigur* (literal: figura de pensamiento) para pensar de qué manera las imágenes que se han construido del sujeto femenino como un objeto pasivo, mudo, y sin autorrepresentación simbólica, funcionan a la manera de una prótesis que fija un imaginario patriarcal. Considerando su naturaleza material y simbólica, la prótesis funciona como un mecanismo ambivalente que fija y oculta, pero que al mismo tiempo añade, reemplaza o moviliza. En este sentido, y desde la perspectiva del feminismo decolonial, se observa cómo estas imágenes que han funcionado como una ortopedia social, son retomadas por el activismo con el fin de darles un vuelco crítico. De esta manera la autora explora la posibilidad de plantear una “estética de la prótesis” en la que se contemple la formación de cuerpos disidentes y se reclame para sí una nueva praxis social del cuerpo femenino.

La sección “Obras para recordar” presenta en este número un total de seis análisis. Dos de ellas estudian detenidamente dos fotografías de las colectivas artivistas que estuvieron presentes en la exhibición que dio origen a este número. El primer texto de Alejandra Rojas revisa

la fotografía/poster “pala” de la serie *Objetos que mujeres ya usaron para autodefensa* de la Colectiva Armadas. El segundo es de Verónica Camarero, quien reflexiona sobre la potencia simbólica de un grabado de una vagina en la xilogragía/estampa *Estamos choreadas* de la colectiva del mismo nombre. Las demás obras, también desde una perspectiva feminista, están conformadas por, en primer lugar, el análisis de un vaso maya creado hacia 600 a.C. con representaciones de mujeres escribas. A partir de la vasija, las autoras, Natalia Martínez y Aylín Martínez, ponen en evidencia, que la condición social en la sociedad maya estaba determinada por una cuestión, no solo de género, sino también de clase. Esta pieza, al contrario de otras interpretaciones, evidencia que las mujeres de clase alta maya también ocupaban el rol de escribas y no solo desempeñaban un papel doméstico. En segundo lugar, se presentan los retratos de monjas del retablo de Santa Teresa del siglo XVIII, ubicado en la Iglesia La Soledad en Puebla, México. A partir de su análisis Isabel González explora la narrativa gestual del retablo enmarcado en el misticismo y la performatividad que se aprecia en los cuerpos de las monjas. A partir de allí la autora reflexiona sobre la agencia de las mujeres en la sociedad novohispana. Desde una perspectiva más contemporánea, esta sesión termina con dos performances. Uno del 2020, es el de Tanya Aguiñiga que con su cuerpo explora la “metabolización de la frontera”. La autora, Miriam Oesterreich, analiza cómo la artista, quien camina con un traje construido de cristal, recorre la frontera entre México y Estados Unidos. El traje destinado a quebrarse en el transcurso del performance hace las veces de metáfora dentro de la complejidad que implica la migración, la fragilidad y la relación con el cuerpo. El segundo texto y con el que cerramos esta sesión de obras, analiza la propuesta audiovisual “Ramita seca. La colonialidad permanente” (2019) de la chola paceña Bartolina Xixa, llamada así en honor a la luchadora social aymara Bartolina Sisa. En su texto, Daisy Fajardo analiza cómo el video mezcla una composición musical y coreográfica en el que el personaje artísticx de Bartolina Xixa protesta por el descontento de las comunidades indígenas con relación al medio ambiente, la violencia, la apropiación cultural y racismo, pero además cómo la artista usa el transformismo como un manifiesto estético y social en contra del heteropatriarcado y la colonialidad.

Finalmente, el número cierra con dos reseñas. Una, escrita por Evelyn Amarillas, sobre el libro de Yanina Vidal *Tiemblen: Las brujas hemos vuelto*, publicado en Montevideo en el 2019, que se especializa en el análisis de tres performances artivistas en América Latina y reflexiona sobre el artivismo como una forma innovadora de presentar el arte con relación a la política, el feminismo y la reactivación del espacio público desde una perspectiva de género. La segunda, escrita por Leslie-Marie Kritzer, lee críticamente el libro *A flor de cuerpo: representaciones del género y de las disidencias sexo-genéricas en Latinoamérica*, de Luciana Moreira y Doris Wieser y publicado en Madrid en el 2021. De manera interdisciplinar y con una perspectiva interseccional, el libro, como su nombre lo dice, problematiza las representaciones y disidencias de género a partir de la vinculación de los feminismos y la teoría queer.

Con este monográfico esperamos que lxs lectores encuentren en cada uno de los textos y análisis de las obras una lectura provechosa para continuar la reflexión sobre el artivismo latinoamericano.

Queremos aprovechar esta oportunidad para agradecer en primer lugar a Marcela Villanueva, directora de *Karne Kunst* y a Claudia Tribin, directora de *Xochicuicatl* en Berlín. Sin ellas y el trabajo de sus organizaciones, nuestra instalación y la escritura de este monográfico no habrían sido posibles, por eso, en pleno reconocimiento de su trabajo, les agradecemos su generosidad por compartirnos el material fotográfico y textil, y por permitirnos hacer otra edición de esta muestra. Gracias a las reflexiones que se gestaron en la exhibición, este número de *Miradas* 8 está dedicado al artivismo y al feminismo.

De igual manera queremos reconocer a todos y a lxs autorxs y dictaminadorxs, por su compromiso, disposición y sugerencias; por la paciencia en las distintas fases de revisión. Por supuesto queremos dar las gracias a las editoras de la revista, Franziska Neff y Miriam Oesterreich, quienes desde el inicio se entusiasmaron con la idea de este número y han estado presentes acompañándonos y aconsejándonos. Sin el apoyo activo de los asistentes académicos Vivien Bosse y Tobias Scholze de la Universität der Künste en Berlín y las prestadoras de servicio social Lizeth Alcocer Jiménez y Tanivet Jiménez Beceril en la Unidad Oaxaca del Instituto de Investigaciones Estéticas, de la UNAM, México, que se encargaron de la corrección de pruebas, cuestiones de formato, diseño y maquetación, el número temático no habría sido posible. También nos gustaría agradecer especialmente al espacio *Palais Rischer*, perteneciente a la Asociación de Música Académica Stauffia en Heidelberg. En particular a Sofía y a Daniel que confiaron en nosotras y nos prestaron la sala que albergó nuestro sueño. También nos gustaría agradecer a Astrid Wind del HGGS (Heidelberger Graduiertenschule für Geistes und Sozialwissenschaften); a Jenny Stümer y Felicitas Loest del CAPAS (Käte Hamburger Kolleg für Apokalyptische und Postapokalyptische Studien) y al Romanisches Seminar de la Universidad de Heidelberg, quienes nos apoyaron financieramente con la exhibición, cuyas reflexiones toman forma en este número.

Finalmente, y de manera muy especial, nos gustaría mencionar que en estos tres años de existencia de *Un curso propio* hemos sido acompañadas, apoyadas y queridas por distintas compañeras que se han sumado en diferentes fases y formas a nuestro proyecto colectivo. En nuestras sesiones, charlas y congreso, en el montaje y cuidado de la exhibición, así como la escritura de esta edición de *Miradas* han estado allí: Verónica Camarero, Victoria Matuschek, Evelyn Amarillas, Lisa Schumacher, Carla Rossmann, Lara Schwarzwald, Alejandra Rojas, Farina Stock, Pilar Mason, María Aragón, y muchas otras más. Muchas gracias por la sororidad y por pensarnos juntas en este camino.

## Bibliografía

- Ahmed, Sara. 2015. *La política cultural de las emociones*, traducido por Cecilia Olivares. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Amaro, Lorena y Fernanda Bustamante, eds. 2024. *Carto(corpo)grafías. Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Bayón, Manuel y Delmy Tania Cruz, eds. 2020. *Cuerpos, Territorios y Feminismos. Compilación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas políticas*. Ecuador: Clacso-Abya-Yala.
- Bidaseca, Karina. 2021. *La revolución será feminista o no será: la piel del arte feminista descolonial*. Italia: Prometeo Editorial.
- Belting, Hans. 1990. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: C.H.Beck.
- Boehm, Gottfried. 1994. “Die Bilderfrage.” En *Was ist ein Bild?*, 325-343. München: Fink.
- Braidotti, Rosi. 2000. *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Paidós: Buenos Aires.
- Bustos, Tania, Cristina González, Olga Jaramillo y Diana Palacio. 2022. “Haceres textiles para inventarse la vida en medio del conflicto armado colombiano.” *Estudios Atacameños* 68(2022): 1-23.
- Capasso, Verónica & Bugnone, Ana. 2016. “Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano.” *Hallazgos* 13(2016): 117-148.
- Caretta, Matina Ángel y Sofía Zaragocín. 2021. “Cuerpo-Territorio: A Decolonial Feminist Geographical Method for the Study of Embodiment.” *Annals of the American Association of Geographers* 111(5): 1503-1518.
- Castro, Susana de. 2020. “Aposta Epistêmica: O Feminismo Descolonial de Yuderkys Espinosa Miñoso.” *Revista Ideação* 42(2020): 86-93. <https://doi.org/10.13102/ideac.v1i46>
- Chenou, J.-M., & Cepeda-Másmela, C. 2019. “#NiUnaMenos: Data Activism from the Global South.” *Television & New Media* 20(4): 396-411. <https://doi.org/10.1177/1527476419828995>

- Espinosa Miñoso, Yuderkys. 2022. *De por qué es necesario un feminismo descolonial*. Barcelona: Icaria editorial.
- Expósito, Marcelo; Vindel, Jaime y Vidal, Ana. 2012. "El activismo artístico." *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Catálogo de la Exposición comisariada por la Red Conceptualismos del Sur en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en <https://artivismo.info/2020/07/10/nota-de-marcelo-expósito/>
- Delgado, Manuel 2013. "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos." *QuAderns-e. Institu Catalá dé Antrpologia*, 18 (2): 68-80, en <https://www.raco.cat/index.php/quadernseica/article/view/274290>.
- Freedberg, David. 1989. *The power of images: studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gago, Verónica. 2019. *La potencia feminista, o el deseo de transformarlo todo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Garth Jowett y Victoria O'Donnell. 2018. *Propaganda & Persuasion*. California: Sage.
- Gutiérrez, F. 2024. "Spaces for resistance, places for remembering: The antimonumenta in Mexico City." *Urban Matters Journal* (2024):1-18. en <https://urbanmattersjournal.com/spaces-for-resistance-places-forremembering-the-anti-monumenta-in-mexico-city/>.
- Guillén, Beatriz. 2021. "La joven de Amajac': la historia detrás de la escultura hallada entre naranjos que sustituirá a Colón en Reforma." *El País*, octubre 17. <https://elpais.com/mexico/2021-10-17/la-joven-de-amajac-la-historia-detrás-de-la-escultura-hallada-entre-naranjos-que-sustituira-a-colon-en-reforma.html>
- Hanisch, Carol. "Essay The Personal Is Political. 1969." Computer Science - University of Victoria.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies* 14 (1988): 575-599.
- Karne Kunst. 2021. Dossier de la exhibición "Nosotras Luchamos".
- Kenez, P. 1985. *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kester Gran. 2011. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press.

- Jameson, Fredric. 1982. "On Interpretation: Literature as a Socially Symbolic Act." *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act.* 1-88. London: Routledge.
- Lagarde, Marcela. 2010. "Introduction: A Cartography of Feminicide in the Americas." In *Terrorizing Women: Feminicide in the Américas*, editado por: Rosa-Linda Fregoso and Cynthia Bejarano. xi-xxvi. Durham, North Carolina: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11smqfd.5>
- Le Breton, David. 2002. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Madrid: Ediciones Nueva Visión.
- Lugones, María. 2008. "Colonialidad y Género". *Tabula Rasa* 9 (2008): 73-102. <https://doi.org/10.25058/20112742.340>
- Mohanty, Chandra. 2003. *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham: Duke University Press.
- McCormack, Catherine. 2021. *Women in the Picture. Women, Art, and the Power of Looking*. Icon: Reino Unido.
- Mitchell, W.J.T. 1986. "Image and Ideology." En *Iconology*. 151-20. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*. England: Science as Power.
- Olalde, Katia. 2022. "Putting Memories in Motion: Embroidered Handkerchiefs for the Dead and the Disappeared in Mexico." *Miradas. Revista de Historia del Arte y de la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* 6, número monográfico Cuerpos/Modas en las Américas (2022): 168-198. <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas/article/view/85778>.
- Richard, Nelly. 2013. *Crítica y Política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Parker, Rozsika; Pollock, Griselda. 1987. *Framing feminism: art and the women's movement, 1970-85*. London; New York: Pandora.
- Perassi, Emilia y Giuliana Calabrese. 2017. *Donde no habita el olvido. Herencia y transmisión de testimonio en Argentina*. Ledizioni: Milán.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la Imagen: Miradas ch'íxi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta limón.

Rivera García, Mariana Xochiquéztal. 2017. "Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles." *Universitas* XV(27): 139-160.

Rozental, Sandra. 2023. "La némesis de colón: replicar la estatua de Amajac en Reforma. En *Las luchas por la memoria contra las violencias en México*, editado por Alexandra Délano Alonso, Benjamin Nienass, Alicia de los Ríos Merino and María de Vecchi Gerli. 267-283. Ciudad de México: El Colegio de México.

Pollock, Griselda, ed. 1988. "Feminist Interventions in the Histories of Art: An Introduction". En *Vision and Difference*, editado por Griselda Pollock. 1-24. London: Routledge.

Pollock, Griselda. 2001. "Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo". En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, editado por Karen Cordero e Inda Sáenz. 45-80. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana/Conaculta-Fonca.

Proaño Gómez, Lola. 2017. "Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano." *TelondelFondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 13(26): 48-62. <http://revistascientificas.filos.uba.ar/index.php/telondelFondo/article/view/3978/3554>

Sandoval, Chela and Latorre, Guisela. 2008. "Chicana/o Artivism: Judy Baca's Digital Work with Youth of Color". En *Learning Race and Ethnicity: Youth and Digital Media*, editado por Anna Everett. 81-108. Cambridge: MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning.

Segato, Rita. 2003. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre el género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Tilly, Charles, Castañeda, Ernesto, & Wood, Lesley J. 2019. *Social Movements, 1768-2018*. London: Routledge.

Valencia, Alegre. 2013. "Nelly Richard. Crítica y política". *Aisthesis*, 53(2013): 229-233. <https://doi.org/10.4067/s0718-71812013000100014>

Verzero, Lorena. 2020. "Introducción: Cuerpos en red: entretejiendo el artivismo feminista." En Vidal Yanina. *Tiemblen brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance en el 8M*. 11-24. Montevideo: Estuario Editora.

Vuorisalo-Tiitinen, Sarri. 2006. “El ‘abrir’ los ojos. los derechos de las mujeres en el discurso zapatista.” En *Mujeres latinoamericanas en movimiento. Latin American Women as a Moving Force*, editado por: Hólmfrídur Gardarsdóttir: 101-124. Red HAINA/Instituto Iberoamericano e Instituto Vigdís Finnbogadottir de Lenguas Extranjeras, Universidad de Islandia.

Yuval-Davis, Nira. 2006. “Intersectionality and Feminist Politics.” *European Journal of Women’s Studies*, 13 (2006): 193-209. <https://doi.org/10.1177/135050680606575>

Yuval-Davis, Nira. 2015. “Situated Intersectionality and Social Inequality.” *Raisons Politiques* 58 (2015): 91-100.