



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

**CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA**

T E S I S

**AlterArte: La Fotografía como
Representación Estética del Cuerpo**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**Maestra en Estudios e
Intervención Feminista**

PRESENTA

ADRIANA GUADALUPE RAMOS ZEPEDA

COMITÉ TUTORIAL

DRA. MÓNICA R. AGUILAR MENDIZÁBAL

DR. ALBERTO DEL CASTILLO TRONCOSO

DRA. ASTRID MARIBEL PINTO DURÁN

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Enero de 2018



2018 Adriana Guadalupe Ramos Zepeda

Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

1ª Avenida Sur Poniente núm. 1460

C.P. 29000, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México

www.unicach.mx

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica

Calle Bugambilia #30, Fracc. La Buena Esperanza, manzana 17, C.P. 29243

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México

www.cesmeca.unicach.mx

ISBN: 978-607-543-043-0

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DEL CESMECA-UNICACH



Alter Arte: la fotografía como representación estética del cuerpo. Por Adriana Guadalupe Ramos Zepeda, se encuentra depositado en el repositorio institucional del CESMECA-UNICACH bajo una licencia Creative Commons reconocimiento-nocomercial-sinobradervada 3.0 unported license.



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
Dirección de Investigación y Posgrado



Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
29 de enero de 2018
Oficio No. DIP- 097/2018

C. Adriana Guadalupe Ramos Zepeda
Candidata al Grado de Maestra
en Estudios e Intervención Feministas
P r e s e n t e.

En virtud de que se me ha hecho llegar por escrito la opinión favorable de la Comisión Revisora que analizó su trabajo terminal denominado “ **Alter Arte: la fotografía como representación estética del cuerpo**”. y que dicho trabajo cumple con los criterios metodológicos y de contenido, esta Dirección a mi cargo le **autoriza la impresión** del documento mencionado, para la defensa oral del mismo, en el examen que usted sustentará para obtener el Grado de Maestra en Estudios e Intervención Feministas. Se le pide observar las características normativas que debe tener el documento impreso y entregar en esta Dirección un tanto empastado del mismo.

Atentamente

“Por la Cultura de mi Raza”

Dra. Magnolia Solís López
Directora.



**DIRECCION DE INVESTIGACION
Y POSGRADO**

C.c.p. Expediente

Unidad de Estudios de Posgrado
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México
Libramiento Norte Poniente No 1150. C.P. 29000
Teléfono: 61-70440 Ext.4360.
investigacionyposgrado@unicach.mx

Un trabajo dedicado a los amores de mi vida:

Dante, mi niño de los ojos almendrados y mi regalo de vida.

 Mi madre, por su apoyo, ejemplo de vida y amor incondicional.

 Mi padre, por su amor sólido.

 Mi hermana Zairita, por su amor tan único y aprendizajes
compartidos.

 A mi abuelita Tinita, por su fuerza, apoyo, amor y su gran
ejemplo.

Agradecimientos

Agradezco a cada una de las compañeras fotógrafas que colaboraron y contribuyeron con este trabajo de investigación: Margarita Martínez, Amelia Hernández, Beatriz Adriana Rodríguez, Ivett Peña Azcona, Larissa Fuentes y Diana Trevilla. Su acompañamiento y experiencias fueron fundamentales para mi desarrollo académico y mi crecimiento personal.

Quiero agradecer de manera muy especial a mi directora de tesis, la Dra. Mónica Aguilar Mendizábal, por sus conocimientos invaluable, su compromiso y acompañamiento que me brindo para llevar a cabo esta investigación, y sobre todo su gran paciencia, cariño y solidaridad para que este trabajo pudiera llegar a su fin. ¡Gracias por este caminar juntas!

Agradezco a mis lectores, la Dra. Astrid Pinto Durán y al Dr. Alberto del Castillo Troncoso, por las valiosas contribuciones que hicieron durante el proceso de investigación y al trabajo final, los aprendizajes compartidos y por el tiempo que dedicaron para revisarlo, a pesar de tantas actividades que los ocupan.

Agradezco a mis compañeras del posgrado: Dalia, Eva, Lisseth, Alba, María, Lilia, Gladis y Nadia, por todas las reflexiones, discusiones y aprendizajes que cada una me aportó.

Agradezco a mis profesoras por sus valiosos conocimientos, su apoyo y cariño durante mi estancia en el posgrado.

Y finalmente, expreso mi gratitud al Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA) y al Programa de Maestría en Estudios e Intervención Feminista, por el apoyo material, económico y humano que me brindaron durante la maestría. Agradezco también al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por la beca que me otorgó durante dos años de estudio.

¡GRACIAS!



**AlterArte: La fotografía como
representación estética del
cuerpo.**

INDICE

INTRODUCCIÓN GENERAL	7
I. La fotografía como representación estética a través del cuerpo, un problema para investigar.....	7
II. Pregunta central de la investigación.....	15
III. Objetivos de la investigación.....	16
IV. Hipótesis de la investigación.....	17
IV. ¿Cómo abordé la investigación y desde qué metodología?.....	18
CAPITULO I. MARCO REFERENCIAL Y CONTEXTUAL: UN RECORRIDO SOBRE LA FOTOGRAFÍA, EL ACTIVISMO Y EL CUERPO	22
I.1 Antecedentes teóricos y fotográficos	22
I.1.1 La fotografía, la colectividad y el activismo.....	23
I.1.2 Representaciones y exploraciones en las artes visuales: el cuerpo y la fotografía. ..	35
1.2 San Cristóbal de Las Casas, una ciudad de encuentros y desencuentros sociales.....	49
I.3 Algunas reflexiones	64
CAPITULO II. LA REPRESENTACIÓN ESTÉTICA DEL CUERPO: DE LA FENOMENOLOGÍA A LA HERMENÉUTICA.	66
II.1 El cuerpo en el mundo	67
II.2 La representación estética: “una proyección estética de la hermenéutica y la hermenéutica de la estética”	74
II.3 La fotografía como representación estética: de la representación del mundo de vida hacia la representación del cuerpo.....	82
Algunas reflexiones. . .	85
CAPÍTULO III. INTERVENIR-SIENDO: EL TALLER ALTERARTE COMO METODOLOGÍA DE INTERVENCIÓN.	88
III.1 Reconociendo el contexto previo a la intervención.....	89
III.2 La metodología intervenir-siendo: una propuesta de intervención.....	100

III.3 El encuentro: la búsqueda, identificación y los primeros acuerdos con las colaboradoras fotógrafas.....	106
El taller AlterArte, descripción del proceso creativo fotográfico.	110
Algunas reflexiones... ..	137
CAPÍTULO IV. LA FOTOGRAFÍA COMO REPRESENTACIÓN ESTÉTICA EN EL MUNDO DE VIDA	140
IV. Diálogo de las experiencias: la biografía de las fotógrafas como representación del mundo de vida.....	141
V.2 La representación: la fotografía y el cuerpo.....	157
IV.3 <i>Transpaciones</i> : La representación estética del cuerpo en la fotografía.....	165
Exposición fotográfica colectiva <i>Transpaciones</i>	171
CONCLUSIONES	197
BIBLIOGRAFÍA	204

INTRODUCCIÓN GENERAL

I. La fotografía como representación estética a través del cuerpo, un problema para investigar.

Mi preocupación central en esta investigación fue realizar un ejercicio hermenéutico comprensivo desde la experiencia de *intervención* que encaminará mis reflexiones para reconocer a la fotografía en tanto una de las formas de *representación estética*. Para lograr la comprensibilidad del concepto que he mencionado, participaron 6 mujeres como colaboradoras de la investigación que poseen intereses en la fotografía y en la exploración del cuerpo. Todas ellas con perfiles diversos: investigadoras, académicas, docentes, activistas, feministas, videastas, madres, entre otros. De modo que, la metodología que he denominado *intervenir-siendo* me ha permitido en un primer momento, narrar y reflexionar cómo ha sido la *experiencia de intervención* en las colaboradoras y en la investigadora durante el proceso de investigación¹ y, por otra parte, crear un diálogo comprensivo de las *experiencias de vida* de quienes participamos en esta investigación como posibilidad de encuentro y reconocimiento, que después se verá reflejado en los proyectos fotográficos.

En otros términos, el propósito fue construir una propuesta de comprensión y análisis desde el feminismo, la antropología, la hermenéutica² y la fenomenología sobre la fotografía como representación estética a través del cuerpo (ver figura 1). Mi interés surgió a partir de

¹ En un principio se pensó en la construcción de una Colectiva de Mujeres Fotógrafas, como una estrategia metodológica, pero también, como una propuesta de intervención; sin embargo, no fue posible lograr este objetivo.

² Considero que los estudios sobre el feminismo, la antropología, la hermenéutica y la fenomenología, se adecuan a un encuentro interdisciplinar, que pueden explicar las formas del lenguaje estético y la visión del mundo sobre las mujeres, para dar cuenta de las manifestaciones de nuestra convivencia dentro de la dinámica social. Sobre todo, imagino que es posible crear desde aquí un proceso de comprensibilidad hacia una estética feminista.

la interrogante que Linda Nochlin colocó en 1971 en el título de su libro, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”. Ha sido un punto de partida que me permitió colocar diversos cuestionamientos sobre la reproducción/repetición de una tradición hegemónica artística que condiciona la participación de las mujeres en el arte fotográfico.

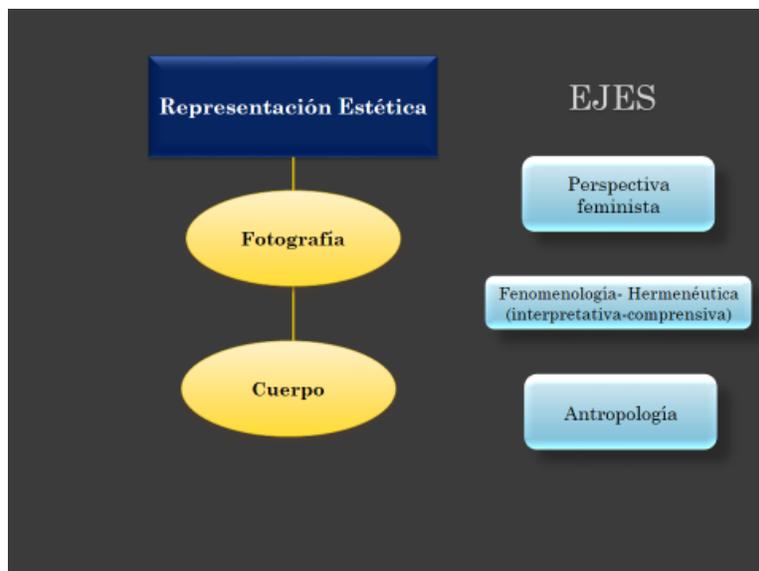


Figura 1. *Ejes y perspectivas de análisis de la fotografía representativa estética.*

Considero que es fundamental intervenir en el ámbito público-privado, presuntamente separadas³, desde la vinculación de los proyectos que surgen en la academia y la

³Considero importante retomar un fragmento que es parte de la discusión y distinción de las esferas público-privadas que aborda Carole Pateman (1996); la autora dice que “se considera que la esfera pública abarca toda la vida social, a excepción de la vida doméstica. La teoría Lockeana demuestra también como las esferas privadas y públicas se basan en principios de asociación antagónicos, que se manifiestan en el distinto estatus de mujeres y hombres. (...) Conviene subrayar que la crítica feminista contemporánea a la dicotomía entre lo público y lo privado se basa en la misma perspectiva Lockeana, las feministas consideran que la vida doméstica es privada por definición. Sin embargo, separan el supuesto en virtud del cual la separación entre lo público y lo privado se sigue inevitablemente de las características naturales de los sexos y sostienen, por el contrario, que sólo resulta posible una correcta comprensión de la vida social liberal cuando se acepta que las dos esferas –la doméstica (privada) y la sociedad civil (pública)- presuntamente separadas y opuestas están inextricablemente interrelacionadas.” [Ver más en

experiencia artística con la fotografía, u otra disciplina según sea el caso. En este proyecto en particular, se pensó en una ruta que permitiera intervenir tanto en el ámbito público como en el privado. Con ello me refiero a que por una parte, se realizó una propuesta de intervención en el espacio público con la exposición fotográfica colectiva *Transpaciones*, que permitió a las fotógrafas colocar su representación estética del cuerpo en las galerías, las plazas públicas, las instituciones; mientras tanto, desde el ámbito privado, se pensó en la intervención en cada una de las colaboradoras y en la propia investigadora desde las experiencias en los propios cuerpos, un proceso que se ha tornado complejo pero no imposible.

Como ya he dicho, en esta investigación he trabajado con un grupo diverso de mujeres que se han interesado en la exploración del cuerpo a través de la fotografía. Cada una de ellas proviene de distintas latitudes geográficas de México, sin embargo, San Cristóbal de Las Casas ha sido un punto de encuentro y convergencia colectiva. La idea fundamental estaba trazada a partir de producir proyectos fotográficos como una propuesta que hace frente a las temáticas comúnmente abordadas sobre el cuerpo en el arte hegemónico. Además, de concebir la posibilidad de construir los procesos creativos desde lo individual hacía lo colectivo, como formas de convivencia, de creación, de sanación o de tensión. Un colectivo pensado con la intención de crear un espacio para generar otras epistemologías, nuevas formas de convivencia y otros modelos de intervenir-nos. El trabajo en colectivo para

http://www.multimedia.pueg.unam.mx/lecturas_formacion/sexualidades/modulo_7/sesion_1/complementaria/Carole_Pateman_Criticas_feministas_a_la_dicotomia_publico_privado.pdf

producir arte, reflexionar, establecer formas de organización, encontrar puntos de coincidencia y superar las tensiones, fue complejo. De modo que entre mujeres (nosotras) en lo posible, “hemos reconocido las diferencias y nos hemos adaptado a ellas” (Lorde, 1984: 43).

Las dificultades que he encontrado entre la reflexión teórica, la intervención y el encuentro directamente con las colaboradoras, ha sido un proceso acompañado de múltiples aprendizajes para entender y discernir cómo hacer investigación e intervención al mismo tiempo. En principio, la importancia de comprender las limitaciones y los alcances que pueden tener las propuestas metodológicas decoloniales (en este caso, la co-labor) frente a los posicionamientos, perfiles y la diversidad de quienes colaboran en las investigaciones. Por otro lado, hacer visible el proceso de reconocimiento que asume sobre sí misma la propia investigadora que es también intervenida y transformada durante la investigación. Además, de distinguir el posicionamiento individual (sí mismo) frente a las otras(os) sin dejar la comprensibilidad y la distancia crítica a un lado. Por último, analizar las complejidades que conlleva crear, compartir, convivir, sobrevivir y permanecer en colectivo.

En un segundo momento, poder conocer cómo ha sido el proceso creativo de las colaboradoras sobre sus proyectos fotográficos individuales cuya temática ha sido la representación del cuerpo o de los cuerpos, ha sido significativo y enriquecedor. Desde esa experiencia me he percatado que el arte –en un panorama general- continúa siendo un soporte que legitima la construcción de imaginarios y representaciones discursivas sobre las

mujeres y sus cuerpos. Desde el discurso y las prácticas artísticas hegemónicas se han delimitado claramente las condiciones de raza, clase, género y etnia que *deben* poseer las mujeres para involucrarse en el ámbito artístico, sin dejar de lado, la normalización físico-biológica que deben poseer los cuerpos para definirse artistas. Desde algunas investigaciones feministas,⁴ se ha hecho visible el panorama que presentan las mujeres en y desde el arte. Estos estudios han colocado su foco de atención sobre el canon de belleza de las producciones artísticas hegemónicas. La crítica y análisis ha sido fundamentada a partir de un recorrido histórico y semiótico sobre la reproducción de un patrón heteronormativo en las representaciones visuales del cuerpo, las mujeres, la *feminidad* y el género en las grandes obras de artistas reconocidos –en su mayoría varones-. Como lo afirmaría Griselda Pollock,

(...) esto no ocurre ni por olvido ni por negligencia, pero si por un esfuerzo sistemático, político, queriendo afirmar la dominación masculina en el dominio del arte y de la cultura. Han creado así una identidad casi absoluta entre creatividad, cultura, belleza, verdad y masculinidad. No es necesario decir el arte de los hombres; sabemos bien, en efecto, que el arte es de los hombres (1995:66).

Las construcciones discursivas que tratan de una *estética* de la feminidad no han superado la reproducción de las mismas representaciones simbólicas en que las mujeres son un cuerpo-objeto. En la historia de las artes, puede verse que los cuerpos representados refuerzan un imaginario basado en una “razón androcéntrica”, es decir, que todo lo creado y constituido debe ser a la imagen y semejanza del hombre (con características particulares delimitadas por la heteronormatividad). A los varones se les atribuye la virtud de la razón

⁴ Linda Nochlin (1971), Griselda Pollock (2002), Joanna Frueh (1988), Laura Mulvey (1975), Laura Cottingham (2000), Teresa de Lauretis (1994), Amelia Jones (2007), Lowery Stokes Sims (1988), Raquel Tibol (2002), por mencionar algunas.

(ciencia) y la creación (arte). Por el contrario, las mujeres están signadas en relación directa con la naturaleza y la animalidad, a los ámbitos biológicos de reproducción, al trabajo doméstico, a los mitos sobre el pecado, el deseo y la brujería, por mencionar algunos. Como lo reforzaría el propio filósofo Immanuel Kant al discernir entre lo bello y lo sublime, “la mujer [...] el bello sexo tiene tanta inteligencia como el masculino, pero es una inteligencia bella; la nuestra ha de ser una inteligencia profunda, expresión de significado equivalente a lo sublime” (2004: 28).

Aún en la actualidad, para incursionar dentro del *mainstream*⁵ fotográfico las mujeres se enfrentan diariamente a dinámicas sumamente complejas. Desde la vida cotidiana que impide tener espacios y tiempos para la creación hasta cuestionar los roles establecidos por los imaginarios de lo que *debe Ser* y lo que *debe hacer* una mujer. Incluso, la difícil tarea de deconstruir tabués sobre sus propios cuerpos. Además, de no contar con algunos privilegios para poder formarse y acudir a las “mejores” instituciones educativas de arte. Por ello es importante resaltar las complicaciones que enfrentan las mujeres fotógrafas o interesadas en la fotografía para generar espacios propios para la creatividad y el reconocimiento de su propio cuerpo como una *representación estética* en el *discurso fotográfico*.

⁵ El término *mainstream* en el medio fotográfico hace referencia al grupo dominante de fotógrafos(as) que reproducen una corriente artística hegemónica. Se considera que estos grupos poseen las plataformas y herramientas necesarias para la difusión, comercialización, aceptación de sus producciones fotográficas en los espacios públicos.

Haciendo un paralelismo, las reflexiones y el testimonio de Audre Lorde puede ejemplificar lo referido líneas arriba. Lorde, desde su condición-situación de mujer, afrodescendiente, lesbiana y madre realiza varios señalamientos críticos sobre las *mujeres subalternas* a partir de su propia experiencia de vida dentro del mundo del arte. Ellas, tienen que desempeñar diversas actividades cotidianas y difícilmente son reconocidas en el contexto artístico (creativo) y explica que,

las diferencias de clase no reconocidas privan a las mujeres de la energía y la visión creativa que podrían proporcionarse mutuamente (...) Ahora bien, la manera en que se plasma nuestra creatividad viene muchas veces determinada por la clase social. (...) Los requisitos de la producción de las artes visuales también contribuyen a determinar en términos de clase a quién pertenece cada forma artística. En estos tiempos en que los materiales tienen unos precios abusivos, ¿quiénes son nuestros escultores, nuestros pintores y nuestros fotógrafos? Cuando hablamos de una cultura de mujeres de amplia base, hemos de ser conscientes de los efectos que tienen las diferencias económicas y de clase en la adquisición de los medios necesarios para producir arte (1984:40).

Históricamente las interpretaciones que la sociedad ha tenido de las mujeres y sus cuerpos no difieren mucho en la actualidad. Se han construido desde una interpretación mesurada y superficial algunas *representaciones estéticas* que las definen como son y qué pueden hacer, de modo que se ha puesto en duda su capacidad de pensar, de la existencia de sus cuerpos y su capacidad de crear. Todos estos estereotipos legitimados en y desde el arte “representa la amenaza más seria para la movilización conjunta del poder de las mujeres” (Lorde, 1984: 40), puesto que el arte también es político. Los estereotipos atienden a las formas en que el sistema patriarcal domina, violenta y asigna una identidad simbólica y estigmatizada, de tal manera que reduce los espacios para la creatividad al ámbito privado. Por lo tanto, “un sistema de dominación se constituye, al menos en uno de sus aspectos

fundamentales –el otro, correlativo, sería el de la heterodesignación del conjunto de los dominados o dominadas- por medio de mecanismos de *autodesignación* para marcar la pertenencia al conjunto de dominadores” (Amorós, 2005: 118). Es así como el sistema da paso a las formas violentas de racismo, clasismo, homofobia y machismo manifestando su poder en su ámbito más crudo.

Esta investigación pretende re-interpretar y comprender las concepciones de la corporalidad que representa a las otras y los otros dentro del discurso fotográfico como forma de representación estética, de tal manera que las propias mujeres construyen y llevan a cabo sus procesos creativos resignificando las concepciones que representan su corporalidad dentro del *discurso* fotográfico. En este sentido, la *comprensibilidad* en principio es entendida como afirma Dilthey,

(...) la comprensión es un volver a encontrarse el yo en el tú; el espíritu se reencuentra en niveles de conexión cada vez más altos; esta mismidad del espíritu en el yo, en el tú, en cada sujeto de una comunidad, en cada sistema de la cultura, y finalmente en la totalidad del espíritu y de la historia universal... (Citado en Conill, 2008: 58).

Finalmente, quiero acentuar que la importancia de estudiar y comprender el concepto de *representación estética* para esta investigación permite hacer una prospección distinta de lo que se ha analizado desde el feminismo respecto al arte. Es decir, esta investigación reconoce que las aportaciones del feminismo son necesarias y relevantes, las cuales han permitido abrir una brecha para reconocer las diferencias de género que condicionan la participación de las mujeres en el campo del arte, pero considero que es urgente poner en diálogo otras comprensibilidades, otras significaciones desde propia experiencia estética de

las creadoras en la fotografía. Con ello quiero decir, que esta investigación ha tratado de hacer un esfuerzo de comprensibilidad hacia el reconocimiento de otras formas de representar los cuerpos, más allá del “dualismo cartesiano”⁶, es decir, más allá de la representación biológica de un cuerpo-objeto. Me enfocaré en la representación estética del cuerpo como lenguaje que desborda significados (descubrirse, entenderse, saberse a sí mismo), desde una comprensibilidad dialógica, intento hacer un ejercicio de traducción e interpretación de las propias experiencias de ver y entender el mundo en las representaciones del cuerpo.

II. Pregunta central de la investigación

Para comprender los entramados de la representación estética del cuerpo en la fotografía y el proceso de intervención en la Colectiva de Mujeres Fotógrafas desde la perspectiva de los estudios feministas, antropológicos y hermenéuticos, es necesario elaborar, como diría Esteban Krotz, “la pregunta antropológica [la cual] no existe por sí solo, más bien, tiene que ser formulada” (1994:8). Es por ello que elaboraré una pregunta central y otras particulares: *¿Cómo es el proceso creativo y de intervención para que las fotógrafas/colaboradoras puedan crear sus propias representaciones estéticas del cuerpo en el arte fotográfico?*

⁶ El dualismo cartesiano fue un movimiento intelectual suscitado por el pensamiento de René Descartes (s. XVII y XVIII). Según Descartes, el ser humano es un compuesto de sustancia pensante y sustancia extensa. La separación de sustancias que hizo René Descartes eran las denominadas "cuerpo" y "alma". Para Descartes el <<alma>> es la que tiene la capacidad de discernir entre lo bueno y lo malo, juega el papel de lo que ahora llamamos “mente”, mientras que el <<cuerpo>>, está determinado por el ambiente y se reduce a leyes mecánicas (ver: <https://es.wikipedia.org/wiki/Cartesianismo>).

En otras palabras, desde el aspecto de la intervención: ¿Cómo es/ha sido la *experiencia de intervención* en las colaboradoras y en la investigadora durante el proceso de investigación y la creación de un colectivo? ¿Cuáles son las limitaciones y los alcances que tiene la perspectiva colaborativa frente a la diversidad de los posicionamientos, perfiles y sensibilidades de las colaboradoras? En cuanto a la representación estética: ¿cuáles son aquellos elementos interpretativos (representaciones, significados) que las colaboradoras narran en sus representaciones estéticas desde la fotografía? ¿De qué manera el cuerpo elabora un discurso de poder y al mismo tiempo con capacidad dialógica? ¿Por qué el discurso fotográfico permite una interpretación estética de la corporalidad?

III. Objetivos de la investigación

III.1 General

Desde una ruta feminista, interpretativa y antropológica, esta investigación tuvo como objetivo general: *Comprender* el proceso creativo y de intervención de las fotógrafas/colaboradoras sobre las *representación estética* del cuerpo en el arte fotográfico, con la intención de reconocer el sentido y significado del propio cuerpo como una forma de poder y acción política en la intervención personal y colectiva.

III.2 Específicos

a) Distinguir desde el *punto de vista feminista* del arte y las mujeres artistas, particularmente desde el testimonio discursivo de las fotógrafas que esboza el sentido y significado de su experiencia de vida, a través de un vínculo desde las teorías feministas (academia), el arte (estética y representación) y su accionar político (intervención).

- b) Proponer una metodología desde la *co-labor* que permita que las propias mujeres elaboren procesos de autorreflexión y cuestionamiento sobre su condición y situación de vida; el cual podrá determinar que las mujeres por sí mismas puedan ser germen de conocimiento en un espacio autónomo, libre y empoderado.
- c) Identificar a través de los procesos creativos individuales cómo las mujeres construyen su propia *representación estética* a través de la fotografía.
- d) Crear y organizar una exposición fotográfica colectiva que presente una crítica sobre las representaciones sociales de las mujeres en el arte. De modo que el discurso visual será un medio para reivindicar la intervención artística, creativa y política.

IV. Presupuestos teóricas

Esta propuesta de investigación e intervención partió de algunos presupuestos que se trazaron desde dos dimensiones: 1) el fortalecimiento y la construcción de nuevas epistemologías feministas y, 2) pensar la intervención como proyecto académico y político.

De tal suerte que planteo lo siguiente:

- a) La propuesta metodológica *intervenir-siendo* posibilita que las mujeres puedan generar sus propias reflexiones sobre sus cuerpos y cuestionamientos sobre su construcción social a través del proceso creativo. La primera intervención es sobre sí mismas.
- b) El trabajo colectivo en el arte permite un acompañamiento sobre los procesos creativos individuales y genera otras condiciones para intervenir en el espacio público: lo personal es público, por lo tanto es político. Sin embargo, es fundamental construir y respetar los espacios individuales, autónomos y autogestivos.

c) La fotografía y la corporalidad, ambas se consideran herramientas metodológicas viables para generar una forma de intervención. Dan cuenta del impacto y del proceso de transformación de las y los sujetos.

d) Considero que el arte fotográfico produce un análisis crítico de la realidad, permite sensibilizar a las propias mujeres artistas y a los contempladores, procurando un testimonio que expone una *desnudez biográfica* como una forma de *representación estética*.

e) Las fotografías sobre y del cuerpo darán cuenta de la *representación estética* de sí mismas, es decir, un discurso con poder político a través de sus propias representaciones del cuerpo desde la intimidad.

e) La fotografía, entendida como *soporte discursivo*, cumple la función representadora como “metáfora viva”, es decir, posibilita entablar un diálogo comprensivo con las y los lectores (contempladores).

IV. ¿Cómo trabajé la investigación y desde qué metodología?

Esta investigación tuvo el propósito de construir una trayectoria de comprensibilidad que diera cuenta, como diría Gadamer (2002), de la *experiencia del otro*. No solamente como una conciencia histórica basada en la distancia temporal, sino en su propio sentido *dialogico*. Para ello se pensó en una metodología que desde la perspectiva colaborativa pudiese establecer una forma distinta de intervención. Me refiero a la metodología que en este trabajo he denominado *intervenir-siendo*. Es decir, una estrategia para alcanzar la interpretación del significado y de reconocer otras iluminaciones de comprensión e intervención desde el sentir individual-colectivo en el discurso de la fotografía desde y para el cuerpo.

Desde los estudios feministas, la antropología,⁷ la hermenéutica⁸ y la fenomenología, son perspectivas que me han permitido entender y ver cómo una estructura hegemónica oprime, violenta, objetiva e invisibiliza a las mujeres y sus cuerpos tanto en los espacios artísticos, así como en otros espacios del ámbito público. Considero que estos horizontes pueden tejer un diálogo entre sí para distinguir las desigualdades sociales, pensar en otras formas de convivencia e intervención y, resaltar la importancia de la comprensión sobre las diversidades en las relaciones humanas. Es así, que he considerado importante que este estudio sea interdisciplinario⁹ ya que es una herramienta fundamental para entender y traducir las complejidades de las y los sujeto(s), es decir, las mujeres, la fotografía y sus cuerpos.

La constitución simbólica de la fotografía puede revelarse a través del reconocimiento y descubrimiento de la intimidad cotidiana de los cuerpos que en ella se depositan. En ese sentido Amorós (2005) dice que “cuando el poder se instaure como poder de reconocimiento, a la vez que el reconocimiento se instituye como poder, se vuelve poder de recoger a los reconocedores” (p. 114). La relevancia de construir metodologías que puedan germinar espacios para la creación de proyectos fotográficos y la conformación de nuevas colectividades es sumamente importante. En ese sentido se pensó en la conformación un Colectivo de Mujeres Fotógrafas como un espacio para propiciar bienes e intereses comunes respecto a la creación fotográfica; pero además, en otras formas de intercambio y

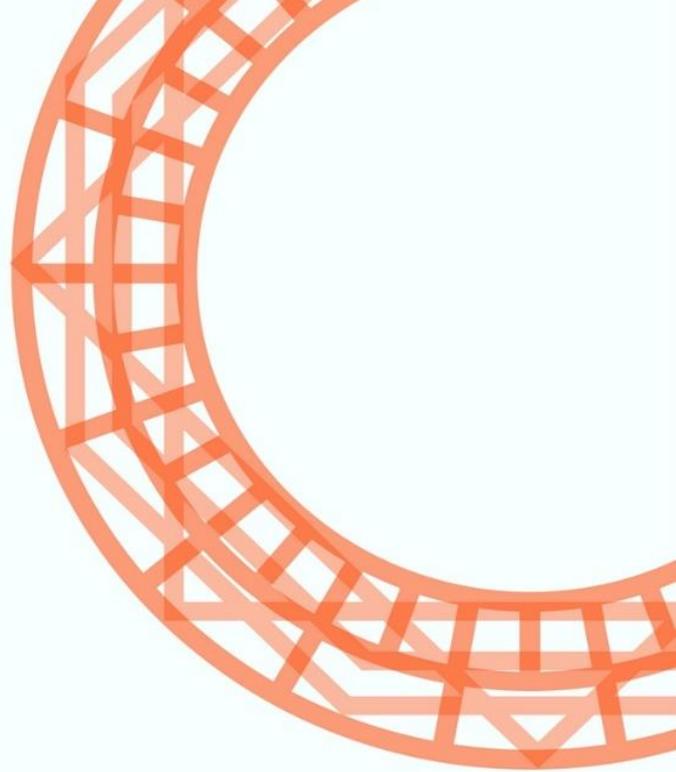
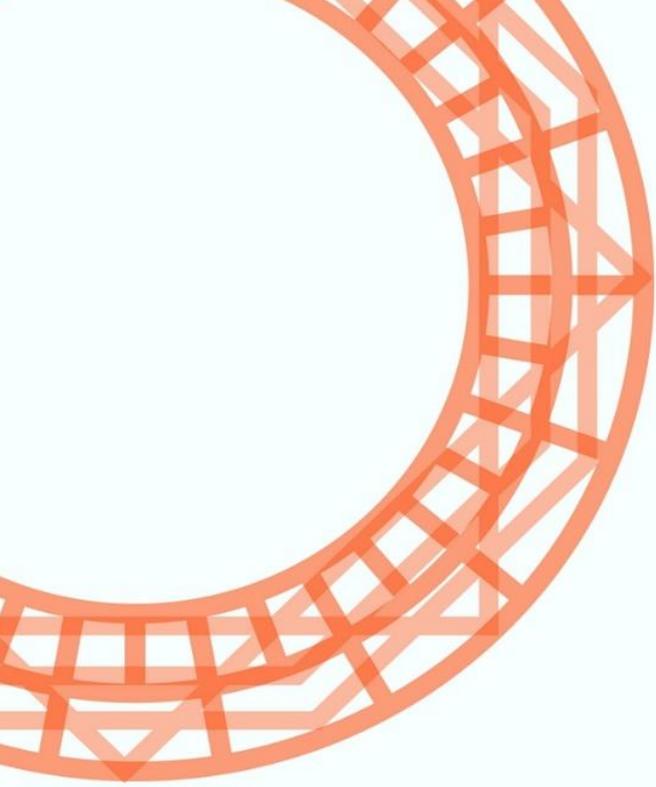
⁷La antropología como una perspectiva de análisis, donde se coloca a los sujetos en su contexto y situación frente a las (os) otros (os), lo que deriva en una forma particular de descripción y registro visual.

⁸La hermenéutica, como una teoría de la interpretación y de fusión de horizontes; es decir, como posibilidad de vislumbrar otros horizontes de análisis, comportamientos y expresión social.

⁹Hago referencia a la “interdisciplinariedad” como un pretexto para posibilitar el encuentro y el diálogo entre varias aristas disciplinares, con la intención de enriquecer las nuevas aportaciones teóricas relacionadas con los estudios de género y feminismos y otras perspectivas de las Ciencias Sociales.

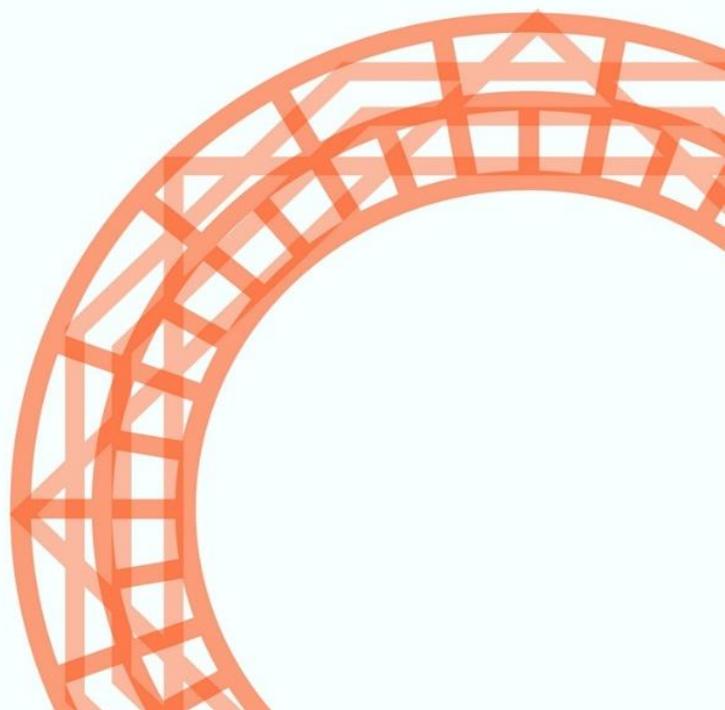
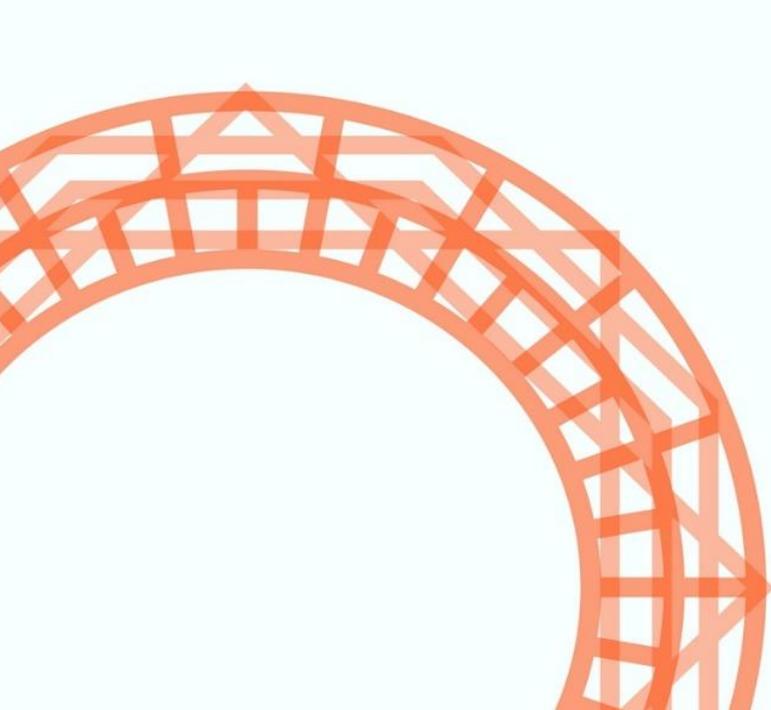
vínculos sociales desde lo individual hacia lo colectivo (y viceversa). Es decir, espacios que permitan la exploración de la corporalidad desde lo propio hacia los otros, es en estos tiempos de crisis social en donde urge posicionarse políticamente con el cuerpo y con la creatividad. En ese sentido, la fotografía es metáfora viva de la expresión política y en este caso, de denuncia íntima.

Para dar cuenta de lo antes mencionado, esta investigación está conformada por cuatro apartados. El primer capítulo tiene el objetivo de situar la investigación temporal y espacialmente. Está dedicado a los antecedentes teóricos, a las reflexiones del artivismo y las colectividades, a los proyectos fotográficos que se relacionan con el activismo y el cuerpo, y finalmente, con un texto de San Cristóbal como un lugar diverso de desencuentros y encuentros sociales. En el segundo capítulo, está el planteamiento teórico desde de la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y la hermenéutica de George Gadamer y Paul Ricoeur, para explicar a qué me refiero con Representación estética, el cuerpo en el mundo y la fotografía desde una comprensibilidad dialógica. El tercer capítulo comparte de dónde surge y las experiencias de la metodología *Intervenirsiendo*, en él se comparte la experiencia del proceso creativo de las fotógrafas colaboradoras en el taller alterArte a partir de una descripción de cada una de las sesiones. Finalmente, está el capítulo cuatro que está dedicado al ejercicio hermenéutico interpretativo de las experiencias de cada una de las fotógrafas desde sus propias narrativas de vida y cierra con 5 de los proyectos de la exposición *Transpasiones*.



Capítulo 1

**MARCO REFERENCIAL Y CONTEXTUAL:
UN RECORRIDO SOBRE LA FOTOGRAFÍA,
EL ACTIVISMO Y EL CUERPO.**



CAPITULO I. MARCO REFERENCIAL Y CONTEXTUAL: UN RECORRIDO SOBRE LA FOTOGRAFÍA, EL ACTIVISMO Y EL CUERPO

I.1 Antecedentes teóricos y fotográficos

Mi primer acercamiento a esta investigación fueron algunas reflexiones encaminadas a las diversas formas de intervenir con el arte, y en particular, con la fotografía. En la búsqueda documental y bibliográfica pude comprender que el activismo ha representado un sinónimo de la intervención para algunos artistas. En años muy recientes, las investigaciones sociales han centrado su atención sobre el significado del arte y el activismo conjuntamente denominado *artivismo*, como una estrategia para exigir el derecho de ocupar el espacio público e impulsar las agendas políticas a través del arte. Aunque el artivismo ha sido un referente importante para recuperar el arte urbano o callejero, recientemente se ha interesado por elaborar otras significaciones a partir de los hechos que se desenvuelven en los espacios íntimos, como por ejemplo politizar al cuerpo o corporeizar el espacio público.

Desde principios del siglo XX, Nueva York ha sido un punto importante para el desarrollo del fotoactivismo desde donde han germinado distintas comunidades de activistas sociales radicales y artistas. Al hacer un recorrido sobre algunos estudios y proyectos artísticos que anteceden a esta investigación, cada uno de ellos intenta desde sus propias significaciones visibilizar y reconocer la relevancia de estas luchas sociales en y desde el arte fotográfico. Para ello, trataré de distinguir tres aspectos que son antecedente para esta investigación; en primer lugar, hablaré sobre las investigaciones que han hecho referencia a la fotografía y el activismo a través del trabajo de algunos colectivos y *artivistas*. Posteriormente, haré mención de algunos artistas y sus proyectos más representativos relacionados con el cuerpo

y el activismo en diferentes latitudes. Finalmente, hablaré sobre algunos colectivos y trabajos fotográficos que se han hecho en Chiapas.

I.1.1 La fotografía, la colectividad y el activismo.

La fotografía como herramienta del activismo social y político, reconocido también como *fotoactivismo*, ha sido uno de los ejes más cuestionados dentro de las reflexiones académicas y de distintas disciplinas artísticas: *¿Es posible hacer activismo desde el arte? ¿Es posible hacer activismo desde la academia?* Considero que sí es posible, ambas posturas son posibles, sobre todo, desde la fotografía como una herramienta de intervención. El fotoactivismo es un tema que intenta en lo posible superar algunas discusiones arcaicas sobre la fotografía, por ejemplo, como los debates que continúan hablando sobre la validez del arte a partir de los dualismos entre la fotografía análoga y la fotografía digital. Reflexiones no solo individuales, sino también, de algunos colectivos que intentan repositionar su postura ante el arte como una apuesta política. Un texto muy interesante que hace una distinción necesaria sobre las transformaciones e implicaciones que tiene la fotografía en el contexto del activismo social, es el libro que coordina Jorge Luis Marzo (2006), *Fotografía y Activismo*. En este material se presenta un recorrido crítico de los últimos 25 años (1975- 2000) sobre la experiencia de algunos colectivos activistas dedicados al arte fotográfico en Estados Unidos, Gran Bretaña, Sudáfrica y América Latina. Por un lado, hace una crítica sobre las interpretaciones de orden social y determinista sobre la fotografía de corte activista, ya que se ha quedado corta por solo distinguir su elaboración técnica. Sostiene su crítica desde los cambios que se han producido en los usos y las prácticas sociales derivados de las nuevas tecnologías digitales.

Y por otro lado, da cuenta de algunos de los modelos activistas y muestra los debates críticos que se producen en paralelo sobre los mismos. Hace un recorrido histórico y geográfico que nos sitúa en las diversas problemáticas sociales que se hacen visibles desde el fotoactivismo como una forma de enfrentar al poder, a la homofobia, al racismo, al mercado, a los monopolios de comunicación, a la enfermedad, etcétera.



Figura 1. *Your manias become science and Your body is a battleground*, Bárbara Kruger, 1989.

Uno de los referentes más importantes para muchos de los análisis sobre el activismo, es la artista visual y activista Bárbara Kruger. El análisis que presenta Esther González (2016) titulado *Bárbara Kruger: análisis sobre el activismo de su obra fotográfica*, toma en cuenta cinco puntos fundamentales en la obra de la estadounidense; estos son clave para observar su propuesta entre la ruptura y la transgresión. González, los analiza desde una perspectiva antropológica: 1) los fundamentos y procesos de la institución artística, 2) el carácter performativo, 3) el giro minimalista, 4) la experiencia estética como discontinuidad y 5) la atribución simbólica de la imagen. A partir de estos cinco puntos, identifica los elementos que muestran o representan los roles y las identidades sociales que asumen las mujeres en

el ámbito mediático. Considero que el análisis que la autora presenta, muestra claramente que la práctica fotográfica de Bárbara Kruger se aleja de las concepciones clásicas del arte y propone otras formas de inclusión y reconocimiento dentro de las artes visuales (ver figura 1).

En el contexto español, se han destinado espacios para encontrar una respuesta de acción sobre cómo reflexionar en colectivo en el trabajo y la formación docente de las Artes. Para este caso, la tesis doctoral de José Mesías Lema (2012) titulado, *Fotografía y educación de las artes visuales: el fotoactivismo educativo como estrategia docente en la formación del profesorado*, es una investigación que se interesó en destacar la investigación-acción relacionando la fotografía, el arte contemporáneo y la formación de los profesores en Educación de las Artes Visuales. En este trabajo el autor presenta su visión y posicionamiento como investigador y presenta un contraste con la visión caleidoscópica de la <<investigación educativa>> basada en las artes. Tiene fundamental interés en descubrir el paradigma de la pedagogía activista a través del fotoactivismo como estrategia docente y comprender la complejidad de la fotografía narrativa contemporánea. Me parece que la investigación toma fuerza a partir de asumir a la misma como un proceso vivencial y experiencial desde cada uno de los participantes; y propone además, revisar la formación de los maestros de educación artística.

Por otra parte, están las reflexiones que intentan señalar los discursos que rechazan la elevada fidelidad documental que la fotografía puede reproducir sobre la realidad. Procuran hacer un sesgo ideológico que contrapone su visión sobre la fotografía y el cuerpo; desde

un aspecto subjetivo ante el discurso positivista de la ciencia y la tecnología. *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (2004), es un texto coordinado por David Pérez que muestra diversas visiones que conforman la construcción del concepto de cuerpo en la contemporaneidad. Desde varias disciplinas artísticas, cada texto intenta analizar sobre las relaciones entre el cuerpo y la fotografía en distintos espacios artísticos. Las reflexiones se sitúan en analizar el cuerpo desde la sexualidad, el género, la ideología y cómo se entremezclan. Y también, intentan poner en duda los tradicionales constructos sociales y culturales que hablan en torno al cuerpo.

Desde la perspectiva del feminismo y el arte, se establecen posturas críticas frente al arte hegemónico y se ha cuestionado cómo se ha producido el arte, al menos desde las formas en que se representa la feminidad y la sexualidad a través de estereotipos desde una visión androcéntrica y occidental sobre el arte. La crítica de Betty Friedan en *The Feminine Mystique* (1963), es un parte aguas para las reflexiones sobre el arte y el activismo. Una feminista que cuestionó las dificultades que enfrentaban las mujeres americanas para expresar la opresión en la época sobre la desigualdad social en los años 70's del siglo XX. Nieves Alberola (2014) en el artículo *Hogar, ¿«dulce» hogar? Humor, activismo y visualidad en las obras de Martha Rosler, Judy Olausen y Lynn Nottage*, analiza desde esta visión las propuestas más representativas de cada una de las artistas (ver figuras 2 y 3). Me parece importante cómo han utilizado el humor para visibilizar y deconstruir los estereotipos, y al mismo tiempo, denunciar las desigualdades de género a través de su fotografía, instalaciones, video y teatro. Alberola analiza el activismo a partir de las estrategias de resistencia, de transgresión y subversión que pueden ser incluso grotescas

para el espectador. Considero que la autora hace un recorrido –necesario– sobre las experiencias de vida de cada una de las artistas, de modo que permite comprender desde dónde surge la propuesta crítica y artística de la desigualdad en cada una de sus obras.



Figura2. *Semiotics of the Kitchen*, Martha Rosler, 1975 y *Mother*, Judy Olausen, 2012.



Figura 3. Imagen de la obra de teatro *Sweat*, Lynn Nottage.¹⁰

El texto de Laura Torrado (2012), *Fotografía y arte feminista en España*, hace un recorrido histórico sobre el arte occidental desde el período del Renacimiento hasta mediados del

¹⁰La obra *Sweat* de Lynn Nottage, representa una crítica al “sueño americano” que poseen algunos trabajadores de los E.U.

siglo XX. En este trabajo se puede apreciar la persistencia del cuerpo desnudo femenino que representa el centro del discurso histórico, los íconos culturales y un motivo importante para el arte y la estética conceptual. También es posible hacer referencia al trabajo de Ana Muñoz (2014), *La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía*, en el que cuestiona el papel de las mujeres en el ámbito de la fotografía dentro de la evolución del arte contemporáneo y además, hace un recorrido sobre el trabajo de fotógrafas pioneras y analiza las formas en que se desarrolla la desigualdad de género y la identidad del cuerpo representado visualmente. Considero que el trabajo de Muñoz aporta una visión interesante respecto a las representaciones sociales sobre el papel de las artistas y la búsqueda del reconocimiento de sus obras. Por otra parte, el aporte de Ana Martínez Collado (2014), *Arte contemporáneo, violencia y creación feminista. <<Lo personal es político>> y la transformación del arte contemporáneo*, analiza la trascendencia de la revolución feminista de los años sesentas y la influencia hacia el arte contemporáneo, pero sobre todo narra las formas en que el arte feminista expone y representa los hechos de violencia, no solo como un acto personal sino público. Desde mi perspectiva, es un trabajo que presenta cómo puede llevarse a cabo la intervención desde el arte, como una forma de denuncia y accionar político.

También se encuentra la experiencia de los colectivos de artistas que retoman el quehacer fotográfico como una forma de activismo, es decir, una forma de reivindicación de sus obras y la autocrítica a sus producciones. La propuesta de Alexa Flores Cuesta (2012), *Feminismo, género o reivindicación en el arte del Caribe Colombiano: Colectivo Redhada*, afirma que el feminismo ha logrado ganar un espacio dentro de las discusiones,

reflexiones e injerencias en los temas sobre el Arte contemporáneo. Además, explica de qué manera la teoría feminista analiza la forma en que se desarrollan los roles culturales que cumplen las mujeres artistas; sobre todo, dentro del contexto del Caribe en donde el Colectivo la Redhada elabora sus creaciones que incluyen temas sobre la condición femenina dentro de las producciones artísticas (ver figura 4). El Colectivo posee su propio blog en internet, del cual, me pareció relevante recuperar un fragmento de su autodefinición como conjunto de mujeres creadoras,

¿Quiénes Somos? La Redhada es un colectivo de mujeres artistas, docentes, investigadoras y activistas de la Región Caribe colombiana que nos hemos propuesto llevar a cabo proyectos y eventos culturales bajo la perspectiva de género. Nos interesa sobremanera valorar, investigar y visibilizar las artes plásticas, vivas, visuales y multimedia les realizadas por mujeres artistas caribeñas, interrelacionando lo académico, con las experiencias de otros colectivos de mujeres, intentando influenciar en una política cultural incluyente pero sobretodo reestructurando una nueva historia del arte del Caribe colombiano.

Desde otros aspectos del activismo social, se destaca la denuncia de la crisis ambiental. Con mayor énfasis, desde los años 1970 se ha demostrado que nuestro actual modelo de producción, distribución y consumo es insostenible. En ese sentido, se ha reflexionado cómo el arte contemporáneo puede ayudar a generar conciencia sobre los problemas ambientales (sociales- naturales). Un punto central es el análisis de cómo se asocia el arte en los procesos participativos que consigan fortalecer una educación ambiental. Después de la propuesta de Land Art sugerida por Robert Smithson¹¹, se ha transitado del paisajismo del siglo XIX a la práctica activista en el arte. Dentro de ello, la fotografía pretende generar conciencia en la sociedad. Carmen Andreu-Lara (2014) expone en *Narrativas familiares, de la sensibilización al activismo: el arte en el paradigma medio ambiental* algunos

¹¹ Es una corriente del arte contemporáneo en la que el paisaje y la obra de arte están estrechamente enlazados. Se utilizan elementos de la naturaleza para construir las piezas, como piedras, madera, agua, etc.

ejemplos de la fotografía de Burtynsky, Robert Glenn Ketchum, Richard Misrach, un colectivo español denominado Basurama, entre otros que tratan sobre esta temática.



Figura 4. Exposición fotográfica *Correcciones Marginales II*, Colectivo Redhada, 2013.¹²

Asimismo, podemos hacer referencia del periodismo fotográfico (también conocido como fotoperiodismo). Desde el surgimiento de éste género fotográfico en 1873¹³, el fotoperiodismo ha denunciado la explotación laboral, la pobreza, la libertad de expresión, la injusticia, entre otros. Para el siglo XX varios fotógrafos aparecieron en escena, como es el caso del húngaro Endre Ernő Friedmann, mejor conocido como Robert Capa, esposo de la fotógrafa de guerra Gerda Taro, quien después de la Segunda Guerra Mundial fue uno de los iniciadores de la Agencia Magnum a lado de David Seymour "Chim" y Henri Cartier-Bresson (ver figura 5).

¹² El Colectivo Redhada se formó oficialmente en el 2009. Ésta imagen es parte de la memoria fotográfica del Colectivo Redhada de la exposición “Correcciones marginales II” que se presentó en la sala de exposiciones AECID-CFCE, en Cartagena de Indias, noviembre 2 al 30 2013 (Ver más en <https://laredhada.wordpress.com/exposiciones/>).

¹³ En el texto *La dinámica periodística: perspectiva, contexto, métodos y técnicas* de Miguel B. Márquez (2010), recupera algunas apuntes importantes de la historia de la fotografía; éste autor menciona que en 1873, el *New York Daily Graphic* publicó las primeras fotografías en una página completa, mientras que en 1886 en Francia, *Le Journal Illustré* hacía lo mismo. Hasta que en 1936 la revista *Life* propuso un “reporterismo moderno” que poseía tres fundamentos básicos: el trabajo en grupo, el estilo resumido y la documentación gráfica.



Figura 5. Near Wesel, Alemania, Robert Capa, 1945.

En 1970, el fotógrafo estadounidense Will McBride, se convirtió en testigo de la revolución sexual en Europa, a causa de ello, participó en la creación de un almanaque sexual artístico denominado *The Sexual Book*. En esos mismos años, en 1971 para ser exactos, el fotoperiodista y filósofo Gilles Peress se unió a la Agencia Magnum; aunque su trabajo inició retratando la explotación de los mineros en Francia, su país natal, posteriormente viajó por el mundo hacia los lugares de conflicto y muchas de sus publicaciones se presentaron en el New York Times y en la revista Life. Finalmente, éste fotógrafo se dedicó a producir proyectos documentales sobre la intolerancia.

Para el caso mexicano, el fotógrafo Rodrigo Moya es considerado uno de los fotoperiodistas más notables del siglo XX. Su archivo fotográfico (ver figura 6)¹⁴ es uno de los más valiosos que existen en el país, “en aquellos años difíciles, la mirada crítica de Moya registró los distintos claroscuros de la sociedad mexicana, construyendo una visión personal de su entorno que permitió a los lectores de la época visualizar distintos aspectos de la realidad nacional” (Del Castillo, 2006:10).



Figura 6. *Tacuba, Ciudad de México, Rodrigo Moya, 1960.*

En el año 2014 surge en Santiago de Chile un colectivo independiente de fotoperiodismo denominado Migrar Photo, desde ese lugar se desplazan a todo el país para la creación y difusión de sus trabajos. Es un proyecto en colectivo compuesto por 10 fotógrafos y dos

¹⁴El archivo fotográfico de Rodrigo Moya posee más de 40 mil negativos (ver: <http://archivofotograficorodrigomoya.blogspot.mx>)

periodistas¹⁵ originarios de diferentes provincias de Chile, que pretende enunciar la visión de un grupo de fotógrafos que han considerado que la fotografía es una herramienta con diversos potenciales, tanto comunicativos, como históricos, de denuncia y trascendencia. Consideran que tanto los relatos personales como de colectividades, son acordes a la contingencia. Es un grupo de fotógrafos que tienen una formación didáctica y autodidáctica. Retomo lo que ellos mismos afirman como parte de su objetivo,

“Creemos que en la creación de cambio social, el poder observarnos y reflexionar, es parte de la comunicación social que queremos generar, en busca del rescate de democracias perdidas, en donde la opinión, la crítica y el debate sean elementos presentes y no soslayados con realidades inventadas o de escaso aporte social. De aquí que creamos en el trabajo grupal respecto a la creación fotográfica, no sólo como una táctica de inserción, sino como un proceso continuo de diálogo, y por tanto de la necesidad de un otro en el acto creativo y de significación. Nuestro objetivo es resignificar y posicionar al fotoperiodismo independiente [...] Pues teniendo en cuenta la relevancia y la importancia ontológica de la fotografía hoy, creemos existe un matiz constructivo, mucho más allá del simulacro y la apariencia, que puede ser revelado con inigualable realidad, poniendo de manifiesto lo invisible.”¹⁶

En el contexto chiapaneco, y específicamente en San Cristóbal de Las Casas en las primeras décadas del siglo XX, el trabajo de considerables fotógrafos se ha enfocado hacia el género documental,¹⁷ y algunos otros, al fotoperiodismo. Como muestra de ello, existen algunas publicaciones que reproducen un discurso visual folclorista de la fotografía documental que muestra la diversidad cultural en un sentido de promoción del estado. Para poder ejemplificar lo referido anteriormente, hago referencia al texto coordinado por Margarita Nolasco, et. al. (2008), *Los pueblos indígenas de Chiapas. Atlas etnográfico*; en

¹⁵Alejandra López (Stgo.), Ibar Silva (Arica), Eric Allende (Stgo.), Diego Figueroa (Stgo.), Andrés Poblete (Pta. Arenas), Alfonso González (Stgo.), Jorge Vargas (Stgo.), Pablo Rojas (Stgo.), Matías González (Stgo.), Javier Barrera (Melipilla), Juan Hoppe (Stgo.), Pedro Ramírez (Buñ)

¹⁶Ver <http://migrarphoto.cl/>

¹⁷Ver el trabajo de Frans Blom, Gertrude Duby, Antonio Turok, Vicente Kramsky, José Angel Rodríguez, Agustín Víctor Casasola, Nacho López, entre otros.

este texto se encuentra un apartado específico sobre el *arte indígena* haciendo referencia a la literatura, el textil, los *corridos* zapatistas y un breve apartado sobre la experiencia de Emiliano Meza, miembro de los Fotógrafos Mayas de Chiapas, S.C. Un texto que da una sola perspectiva, como ya he dicho, una idea rebasada sobre la fotografía de Chiapas y sus pueblos originarios. Sin embargo, tiene un breve apartado en donde se incluyen las aportaciones artísticas de los mismos.



Figura 7. Detalle, autor desconocido, Destino Chiapas.

También, el Gobierno del Estado publicó dos libros con un gran aporte fotográfico, complementado por algunos ensayos de historiadores, antropólogos, y otros especialistas. El primero es un texto monográfico de Chiapas, en donde la fotografía es un elemento principal, se titula *Destino Chiapas* (2009) coordinado por Carla Zarebska en donde intenta retratar de manera general la cultura y los atractivos turísticos de Chiapas. Este texto contiene un apartado sobre el *mundo maya* (ver figura 7). Consecutivamente, se publicó

Retratos de familia: la familia Chiapaneca en el siglo XXI (2011) con fotografías de Juan Manuel Díaz Burgos et. al., en donde se presenta la diversidad de familias chiapanecas en distintos contextos y condiciones de vida. En estos trabajos se reconoce la trayectoria de fotógrafos mexicanos y chiapanecos, pero ninguna de estas publicaciones presenta los proyectos y obras de mujeres fotógrafas, como es el caso de las fotógrafas Gertrude Duby o Maruch Sántiz, por mencionar algunas.

Las últimas publicaciones referidas en este apartado, en la mayoría de sus fotografías continúan reproduciendo los mismos estereotipos raciales y corporales de los grupos étnicos de la región, especialmente de las mujeres indígenas. En éstos registros visuales los cuerpos de las mujeres permanecen estáticos y objetivados, cuerpos dispuestos a la contemplación y nada más. Más adelante, en el apartado 1.2, presentaré el proyecto *Camaristas* (1992), quienes son un ejemplo contrastante que permite ver otras formas de apropiación de la cámara fotográfica desde los artistas provenientes de los pueblos originarios.

I.1.2 Representaciones y exploraciones en las artes visuales: el cuerpo y la fotografía.

Respecto a los proyectos fotográficos relacionados con *la corporalidad y la representación*, están presentes los proyectos de diversos artistas que se han involucrado comprometidamente con estos aspectos. La importancia radica en que cada proyecto se ha relacionado con la exploración individual del cuerpo hacia lo colectivo. Del conocimiento sobre sí mismo, los propios conflictos emocionales, las contradicciones, los desamores, las enfermedades, la pérdida, el duelo, que son algunos matices que reflejan lo social. Las

representaciones han sido resignificadas para visibilizar todo aquello que se produce en lo privado para desplazarlo al espacio público.

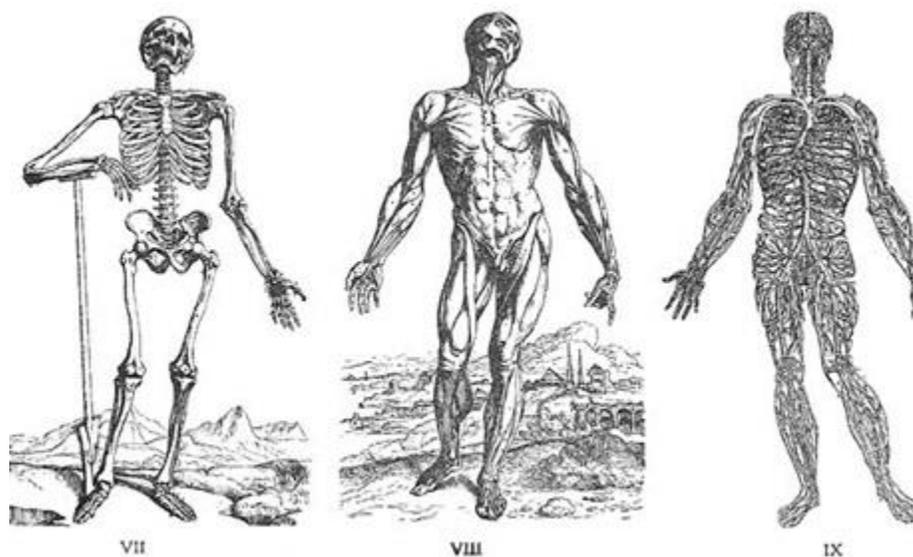


Figura 8. *Humanis corporis fabrica*, Andrés Vesalio, 1543.

Antes de explicar los proyectos concretos de algunos fotógrafos (as), considero conveniente enfatizar sobre las representaciones que se han centrado en construir la idea de la corporalidad desde el campo de la medicina. Aunque este material surgió para comprender el funcionamiento biológico anatómico del cuerpo humano, cada una de las representaciones está hecha por pintores de la época. De modo que cada cuerpo se representa vivo y con una belleza particular. Un primer referente es *La Fábrica del cuerpo humano* (de *Humani corporis fabrica*) de Andrés Vesalio (1543), que es considerada una obra clave sobre la historia de la medicina y la anatomía (ver figura 8). En este libro se encuentran ilustraciones (a través de pinturas y bosquejos) que representan al cuerpo

humano a partir de “cadáveres vivos”. A la par también se encuentra *La mecánica del movimiento muscular* de Jean Galbert Salvage (1812) que presentó un tratado en donde se exponen 12 láminas que tratan detalladamente sobre la osteología, la miología y la mecánica del movimiento muscular (ver figura 9).

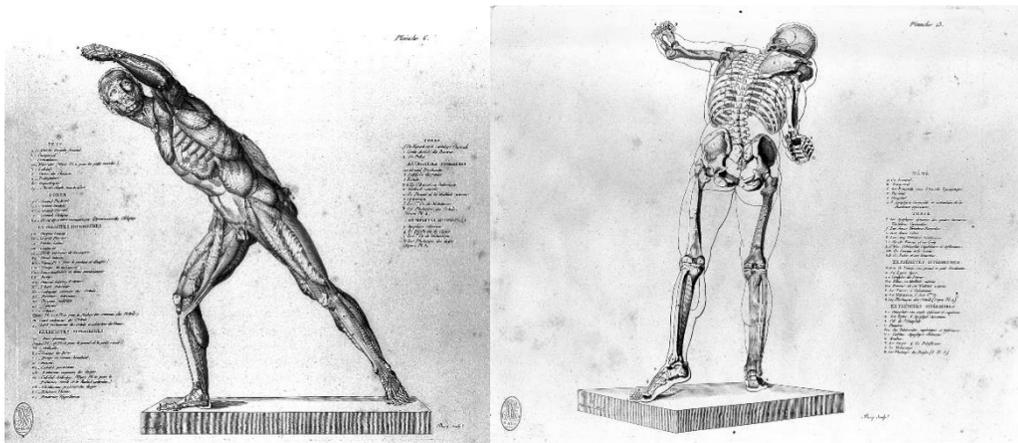


Figura 9. *La mecánica del movimiento muscular*, Jean Galbert Salvage, 1812.

Un trabajo aprobado por el Gobierno francés para el uso en escuelas. Y uno de los más llamativos libros es el de Charcot y la *Iconografía fotográfica* de Salpêtrière (1876-1880) que presentó una serie de fotografías sobre la histeria dentro del hospital Salpêtrière, de modo que se transformó así en una fábrica de construcción de imágenes patológicas (ver figura 10). Estas obras han sido retomadas como referentes por varios artistas para el desarrollo de sus propias obras, ya que se considera una práctica válida que se usa como un recurso de inspiración y resignificación para abordar el cuerpo, el espacio, el o los escenarios, la representación, la “objetividad”, el cuerpo biológico, el cuerpo estético, la temporalidad y el contexto de sus obras.



Figura 10. Charcot y la Iconografía fotográfica de Salpêtrière, 1876-1880.

Después de estos antecedentes, uno de los autores que han tratado a los cuerpos desde la idea de transgresión y que responden a un hecho tan violento como la segunda guerra mundial, está el fotógrafo Hans Bellmer (1933) con su obra *La muñeca* (ver figura 11) que es un referente muy importante para ser contemplado. Este artista alemán surrealista, presenta el simulacro de una mujer a través de una muñeca. Para las reflexiones de Rosa Aksenchuk el trabajo de Bellmer a través de esta que es su obra más representativa, dice que,

[...] la muñeca, que no es una representación femenina, y en tanto juguete remite a la infancia, donde la vida y la muerte no son contradictorias, los dibujos de Bellmer hacen referencia a la no diferenciación sexual del niño. [...] es una mezcla compleja de influencias que llegan a veces hasta contradecirse. Objeto erótico y sensual, es a la vez un objeto mórbido y violento. En esta fascinación indeterminada por sentimientos contradictorios, pueden coexistir junto con la sensualidad y el erotismo, la muerte (2007:2).

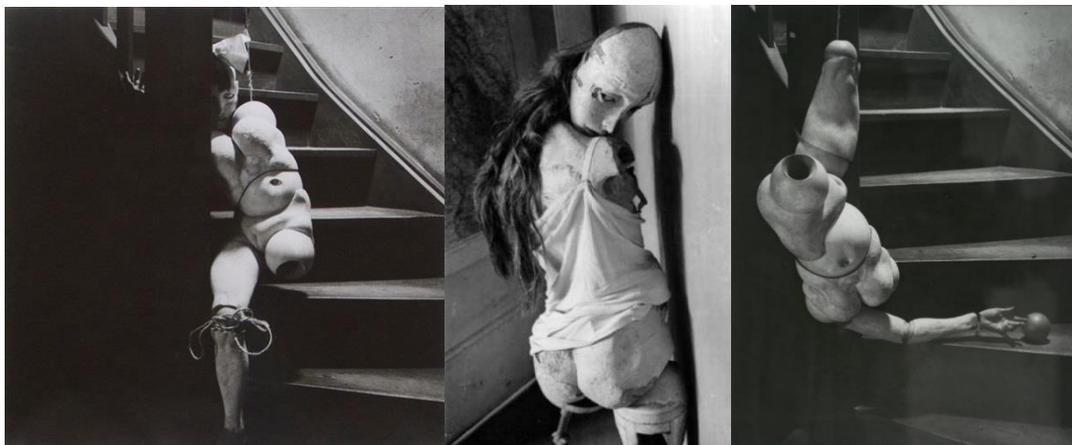


Figura 11. *La muñeca*, Hans Bellmer, 1933.

Para los años 70's la fotógrafa Jo Spence ha logrado un discurso politizado en sus fotografías. Arribó a temas cotidianos e íntimos como *Beyond The Family Album* (1979) desde la autorepresentación sobre el divorcio, las relaciones madre e hija, las tensiones familiares. También, *Remodeling Photohistory* (1980-82) desde una etnografía visual, usó el retrato y el paisaje para hablar sobre los roles de género y los opuestos cuestionando la fotografía naturalista.

Después de que se le detectó el cáncer de mama, en 1982 trabajó *Cáncer Shock* (ver figura 12) y casi a la par, *¿Cuadro de salud?*, proyecto que terminó hasta 1986, usando como herramienta la narrativa, el performance y la puesta en escena. *Foto-terapia* fue un proyecto pensado para hacer un retrato de sí, cambiando el sujeto de interés a retratar, la biografía, la agencia y las narraciones personales le servirían para justificar su proyecto. Finalmente, como parte de su jubilación en el arte fotográfico *Proyecto Final* (1990) en donde representaba y creaba una iconografía de la muerte. Este fue un proyecto como respuesta de ser diagnosticada con Leucemia. Murió en 1992. Su trabajo es incisivo, irónico y muy

interesante. Ha permitido colocar su propio cuerpo para hacer una crítica de sus íntimas formas de subsistir como mujer, madre, hija, empleada desde la experiencia de vida se somete a la relación con las y los demás.



Figura 12. *Cáncer Shock*, Jo Spence 1982.

Otro caso importante es el de Bárbara Kruger, mencionada en páginas anteriores por Esther González (2016). Es artista feminista y activista, influenciada por Roland Barthes, Michel Foucault, Walter Benjamin, Jaques Lacan, inició su quehacer fotográfico en 1977. Sus primeros trabajos retrataban edificios arquitectónicos acompañados de narrativas y testimonios de las personas que habitaban esos espacios. Posteriormente, dejó de tomar fotografía, pero se dedicó a intervenir sobre imágenes publicitarias. Elaboró provocaciones políticas, sociales y feministas, específicamente sobre temas religiosos, el sexo, estereotipos de género y raciales, poder y consumismo. Las influencias teóricas le permitieron a Kruger generar en su obra una conciencia sobre las formas en que se interpretan los cuerpos de las mujeres en medio de una cultura consumista y de masas. Las obras de Kruger se han expresado con un gran formato y con un estilo particular,

En 1979 expuso sus primeras obras de tipo collage en la galería PS1 de Nueva York. Se trataba de material pictórico fotografiado con elementos textuales intercalados. Al principio incluía palabras sueltas, como <<naturaleza>> o <<tradición>>, así como elementos lineales que hacían alusión a referencias semánticas del campo de la fotografía, contrastándolas o comentándolas. Imitando las estrategias publicitarias, desarrolló su propio sello artístico, consistente en una especie de identidad corporativa con elementos blancos, negros y rojos. Los textos escritos en su tipografía preferida, Futura Bold Italic, se fueron haciendo cada vez más complicados. El diseño rápidamente identificable de los textos y el tono agresivo refuerzan la brutalidad y la fuerza gráfica de los códigos visuales. Se centran en las estructuras ideológicas de los sistemas de conocimientos y toman como temas principales los sistemas de seguimiento, la medicina, las representaciones del cuerpo, la identidad sexual, las emociones, el trabajo, el poder y el abuso de poder. En sus instalaciones espaciales, emplea las paredes, los suelos, los techos como transmisores de imágenes y textos omnipresentes y de gran formato que, a menudo, cubren la sala por completo, evitando cualquier posibilidad de mirar a otra parte (Grosenick, 2002:287)

La fotógrafa mexicana Maya Goded, interesada en una perspectiva feminista entre los mitos de la castidad, la maternidad, la fragilidad, la prostitución, la violencia de género, la sexualidad femenina, pone en tensión a los espectadores, debido a que aborda la intimidad de sus personajes con crudeza y violencia. Un aspecto que caracteriza su trabajo es la capacidad de transmitir confianza a sus personajes. No teme retratar las situaciones dolorosas y reales. Resalta la otredad y la condición humana. Algunos de sus destacados proyectos son *Las Audaces: jóvenes líderes Oaxaqueñas*; *Welcome to lipstick*; *India*; *Desaparecidas*; *La última cenicienta*; *Autismo*; *Tierra de brujas* y uno de sus documentales más destacados *La plaza de la soledad*(ver figura 13). El tratamiento de sus imágenes respecto al cuerpo de las mujeres consiste en reflexionar sobre la feminidad, los rituales de belleza, las mujeres desaparecidas y asesinadas, la religiosidad, la brujería, la maternidad, la afrodescendencia y el autismo. Sus fotografías son conmovedoras, vivas y provocadoras.



Figura 13. *La plaza de la Soledad*, Maya Goded, 2016.

También podemos hablar sobre Oriana Elicabe, fotógrafa contemporánea interesada en trabajar temas de arte político. Su experiencia va del fotodocumentalismo hasta proyectos individuales con temas diversos. Interesada en temas sobre el poder y alteraciones sociales, organización social y grupos en resistencia. Cubrió como corresponsal el conflicto armado del 1994 en Chiapas, enviada por una agencia francesa. Algunos de sus proyectos que abordan la perspectiva feminista son *Madres lesbianas* (2000), *Espacios de poder visible/Espacios invisibles de poder* (2003). Sin embargo, parte de su trabajo está dedicado a compartir talleres que propone a la fotografía como medio de intervención, como herramienta de transformación social, el espacio público, la fotografía documental y el performance como estrategia política. Considero que su trabajo posee dinamismo y debate sobre temas actuales. Sus proyectos están enfocados a ver la relación de los cuerpos con el sistema y sus instituciones en espacios y realidades concretas.



Figura 14. Obras sin título, Cindy Sherman.

Cindy Sherman, vive y trabaja en Nueva York. Es una artista reconocida y respetada en el quehacer fotográfico. Reconocida por su habilidad para el disfraz y el retrato, aunque se ha confundido su trabajo con el autorretrato, su interés es representar personajes reales y específicos. Se coloca como una artista del cine, uso y juego con los recursos del autorretrato pero sus fotografías son totalmente diferentes. Le es muy fácil crear ficciones visuales. Tiene una etapa en su trabajo fotográfico denominado *Sex Pictures*, para estos proyectos monta su propia escenografía y usa el cuerpo de una muñeca para construir poses eróticas. Recientemente, ella es la modelo de sus fotografías. Las formas en que ironiza cada representación de las mujeres cumpliendo un rol social y haciendo visible algunos privilegios que poseen algunas mujeres sobre otras (ver figura 14). Uta Grosenick, quien se refiere a Sherman como “la mirona”, señala que esta autora utiliza como método de trabajo la exposición estructural del “aspecto voyeurístico de la mirada” y dice,

(...) en los años setenta, en arte de la *performance* y el *body art* utilizaban cada vez más de los medios pictóricos, en particular los planos femeninos ya divulgados por estos. En consecuencia, el cuerpo era a menudo representado artísticamente como un símbolo intercambiable dentro de los medios de

comunicación o utilizado como material artístico maleable. Para otros artistas, lo importante era la encarnación de sí mismo, de ahí el uso del cuerpo para asegurar la esencia femenina. Se puede hallar fácilmente la explicación de los primeros trabajos de Cindy Sherman en el contexto artístico, pero también en su propio estilo de vida y en su pasión, como ella misma ha dicho en entrevistas, por maquillarse y disfrazarse. No obstante, una interpretación biográfica podría pasar por alto que la artista sólo se ha visto a ella misma como actriz posando para sus secuencias fotográficas y que nunca se ha tratado realmente de la persona de Cindy Sherman (2002: 488)

La española Ana Casas Broda, es una fotógrafa que ha logrado autoexplorar su biografía a través de las imágenes. Procura trabajar en proyectos de largo aliento. Trabajó 14 años en su proyecto *Álbum*, una serie de fotografías con su abuela materna, en donde incluye diarios, audios, fotos de familia y videos. Unos de sus proyectos en el que manejó una temática más específica es *Kinderwunsch* (2006-2013), en el cuál usa el autorretrato para cuestionar el papel de la maternidad. El proyecto fue presentado como un libro que construyó una narrativa visual. Ella misma sostiene que sus proyectos tienen un trasfondo feminista (ver figura 15).



Figura 15. Serie *Kinderwunsch*, Ana Casas Broda, 2006-2013.

La propuesta fotográfica de la cubana Ana Mendieta (1983), significa poner el cuerpo en acción, haciendo y diciendo algo. El desarrollo y creación de sus piezas inician desde el performance como un movimiento futurista y el body art. Ella procura establecer una conexión con la naturaleza (Land Art) utilizando su propio cuerpo en espacios abiertos, expone y lleva al límite el espacio y al final, deja una señal de que ella estuvo ahí. Aborda críticamente temas como el racismo, la política, la violencia, la marginación y el exilio como parte de su propia experiencia después de ser exiliada de su país, “en numerosas representaciones, películas y fotografías, la mayoría basados en su propio cuerpo, Mendieta creó y documentó procesos rituales de transformación, pero también de disolución y destrucción de la identidad sexual, étnica y cultural” (Grosenick, 2002: 342). Después de su muerte surgieron mitos e interpretaciones sobre su obra y sobre su vida,

Ana Mendieta afirma que <<el momento crucial en mi arte fue 1972, cuando me di cuenta de que mis pinturas no eran lo suficientemente reales para lo que yo quería transmitir con la imagen; y entiendo por “real” que yo quería que mis imágenes tuvieran poder, fueran mágicas. (...) la construcción de mi silueta actúa como transición entre mi país natal y mi nuevo hogar. Es una forma de reivindicar mis raíces y de convertirme en una con la naturaleza. Si bien la cultura en la que vivo forma parte de mí, mis raíces e identidad cultural son resultado de mi herencia cubana>> (Grosenick, 2002: 342-347)

La proyección más representativa de Sophie Calle ha sido la serie *Los durmientes* (1970), *Suite Venecia* (1980) y *Detective* (1981), en cada uno de estos proyectos la artista realiza una exploración de la intimidad como objeto central de su obra. En todas intenta jugar con la mirada sobre los cuerpos (sujeto-objeto) de los otros como sobre sí misma (público-privado). Para poder ejemplificar esto último, cuando inició el proyecto de *Detective*, Sophie le pide a su mamá que contrate a un detective de una agencia francesa para que se encargara de hacer un registro visual y pormenorizado de la existencia de la fotógrafa. A

través de un diario personal ella compara la información con la que recopila el detective. Mientras que a la par, desarrollaba el proyecto de *Suite Venecia* en el cual perseguía a otras personas para conocer y entrar a su intimidad.



Figura 16. *Autorretratos*, Karina Juárez.

La fotógrafa contemporánea Karina Juárez, originaria de Morelia, Michoacán en México, está trabajando temas relacionados con representaciones y cuerpo en la fotografía. Sus proyectos son afines a las significaciones de los cuerpos simbólicos que están atravesados por la metáfora, como su proyecto *9 kilómetros*. El proyecto más experimental y que aún está en proceso es *Morbide*, en donde explora “las transformaciones del cuerpo femenino, a partir de las decisiones que cada una de ellas ha tomado sobre él, éste se convierte en un contenedor, un objeto escultórico que se puede modificar y reinterpretar, según los

estándares de belleza contemporáneos”. También destacan *Lumbre* (proyecto en proceso); *Apuntes sobre la sal*; *Acciones para recordar*; *Epífitas*; *Días Rojos*; *Memento*; *Retratos y Belleza Ficción*. El trabajo de Karina es un referente para comprender la exploración del cuerpo de sí mismo a partir de la tensión, experimentación y el símbolo (ver figura 16).

Finalmente, cerraré este apartado con el fragmento de una entrevista que realicé a finales del 2009 durante mi trabajo periodístico en San Cristóbal. En aquella ocasión tuve la oportunidad de estar en la Segunda Feria de Arte Chiapas, evento que se llevó a cabo del 14 al 18 de diciembre en el Centro de Convenciones de la Casa Mazariegos, lugar en donde se reunieron artistas de varias disciplinas artísticas. Ahí mismo realicé entrevistas a varios artistas contemporáneos; entre todos ellos, conocí y entrevisté a Roxana Sagastume quien se asume como fotógrafa contemporánea por intervenir sus fotografías a través de programas de edición. Roxana Sagastume, nació en 1981, es originaria de Honduras, vive en México desde hace 23 años. Ella considera que su trabajo como artista y fotógrafa comenzó el 21 de Enero del 2007. En sus fotografías aborda una interpretación de los sentimientos del ser humano, y en especial, de las mujeres. Dispone de las figuras femeninas desnudas, porque es como prefiere ver al Ser humano.

Para Sagastume, ha sido complicado desarrollar su propuesta artística digital. Desde entonces, algunos fotógrafos documentalistas rechazan las nuevas propuestas fotográficas, causa de la “innovación” inevitable de las herramientas y soportes digitales (ver figura 17). Aunque la condición de género también influyó en el reconocimiento de su trabajo, Sagastume dice que,

Me gusta ver al Ser humano desnudo, sin tanto trazo y sin tanta hipocresía. Cuando alguien quiere expresar algo puede hacerlo con palabras, con una canción, yo hago imágenes editadas en Photoshop. No ha sido nada fácil, la manipulación no está aceptada como algo fotográfico. Aunque se trabaje con fotografía, los fotógrafos siguen muy escépticos a lo que hago, porque no es mi tintura y tampoco es fotografía. Para la mayoría no es algo artístico o no es Arte, ni siquiera lo llaman así, he tenido rechazos de fotógrafos reconocidos. En San Cristóbal y en Chiapas parece ser nuevo, sin embargo no lo es. Dicen que el arte digital solo puede estar en internet y no en una galería. Me he atrevido a realizar exhibiciones y me ha ido bien, he tenido reconocimiento. Otras personas se identifican mucho, según por lo que han vivido y se convierte en un espejo. Aseguran que quien lo ve, es como el lenguaje orgánico que tenemos en el cuerpo y no se puede explicar con palabras.



Figura 17. *Metamorfosis*, Roxana Sagastume, 2009.¹⁸

¹⁸ Cortesía de la autora.

Cada uno de los proyectos que he mostrado, poseen un trasfondo político. Considero que las aportaciones de cada uno de los artistas visuales referidos anteriormente son imprescindibles para ejemplificar el activismo en la fotografía, el cuerpo y la academia. Por consiguiente, trataré de deshilvanar el contexto en que se desarrolló la presente investigación, para comprender la importancia de San Cristóbal de Las Casas como un espacio de encuentros y desencuentros sociales en el que se puede abordar la intervención desde el arte.

1.2 San Cristóbal de Las Casas, una ciudad de encuentros y desencuentros sociales.

San Cristóbal es un espacio de tensiones. Los procesos sociales y urbanos de los diferentes grupos o sujetos han provocado confrontaciones inconciliables a pesar de los discursos sobre la pluralidad, la multiculturalidad e interculturalidad. Es una ciudad impredecible, caótica e inestable. Nunca se sabe que sucederá cuando confluyen los diferentes actores. Según Ascencio (2004), desde los años 70's y 80's, ha sido un aspecto atractivo para los diversos grupos de académicos, ONG's, instituciones gubernamentales, grupos religiosos, entre otros sectores sociales, que han tratado desde los estudios de género y feminismo, el desarrollo sustentable, la identidad, la etnicidad, la violencia, la ecología, la masculinidad, el arte, la educación; y demás, se reconoce la existencia de diferentes expresiones artísticas, culturales y la presencia de los principales centros de investigación científica y universidades públicas¹⁹.

¹⁹ Ver Ulrich, Köhler (1975), María Enríquez (1994), Juan Pedro Viqueira (1995), Pedro Pitarch (1995), Irene Romero (2000), Luciano Novelo, et. al. (2000), José Solís, et. al. (2004), entre otros.

Es un lugar que atrae y convoca. San Cristóbal forma parte de los municipios que constituyen la región de Los Altos, es un territorio de complicados relieves y la población en su mayoría está constituida por habitantes “indígenas”. De acuerdo con la información del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) la población indígena corresponde 67.96%, es decir un equivalente a 444,049 personas, mientras que la población mestiza ocupa 32.04% equivalente a 209,380 pobladores registrados hasta el 2015²⁰ en la región de Los Altos.

Algunos historiadores y antropólogos como Juan Pedro Viqueira y Mario Humberto Ruz (1995), consideran Los Altos como una región importante para que Chiapas fuese visible en el país durante los últimos años por su capacidad de aportar económicamente a nivel nacional (producción de ganado, maíz y que además, se destaca por ocupar uno de los primeros lugares en la producción de café). Sin embargo, históricamente Chiapas y la región Altos logró llamar la atención de las miradas del mundo al destacar su *etnicidad y rebeldía*. Fue a partir de 1994 con el movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) que al difundir la *Primera Declaración de la Selva Lacandona (1993)*²¹, se provocara a nivel nacional e internacional la visibilización del sureste mexicano se visibilizara y con ello se modificara un imaginario de *folklorismo indígena* (multicolores carnavales y de los vestigios de la cultura Maya en Palenque por mencionar algo). Se configuró un movimiento libertario con carácter político que luchaba y exigía la creación

²⁰Recuperado en <http://www.haciendachiapas.gob.mx/marco-juridico/Estatal/informacion/Lineamientos/Normativos/2015/XXII-Estadistica-Poblacion.pdf> (fecha de consulta 23 de febrero de 2017).

²¹ Ver la Declaración de la Selva Lacandona, recuperado en <http://www.enlacezapatista.ezln.org.mx> (Fecha de consulta febrero de 2016).

de una nueva relación social en donde se crearía una democracia participativa y anticapitalista.



Figura 18. *Imaginarios de la revolución, Caracol de la garrucha. Chiapas, Isaac Guzmán, 2017.*

Por lo tanto, la emergencia de un movimiento social como el Zapatismo, con población mayoritariamente indígena, y que denotaba una enorme capacidad de organización, pudo generar un discurso crítico y analítico sobre su propia condición de opresión ante una estructura hegemónica neoliberal y racista. Esto ha significado y se considera una de las luchas de resistencia latinoamericana más importantes del mundo. Un gran número de mujeres indígenas se sumaron, ya que encontraron en la agenda del movimiento una posibilidad de participación política. Los puntos de convergencia entre las mujeres y hombres zapatistas son *la lucha por la defensa de la tierra y el territorio, la construcción de una epistemología desde abajo y a la izquierda y la participación de las mujeres en la construcción de un nuevo mundo en donde quepan otros mundos*(ver figura 18).

En particular, para las mujeres, existen elementos históricos que narran y dan cuenta de su exclusión en el ámbito público, en todo Chiapas y especialmente la región Altos. A partir de estas luchas y movimientos sociales se ha transformado la dinámica social después de tantos años de dominio y sometimiento, de modo que han sido muy importantes las luchas actuales de los movimientos populares, y particularmente, de las mujeres que están bajo una triple opresión (patriarcado, clasismo y racismo). Sin embargo, todavía hay mucho por cambiar. Aún así, surgen diversas expresiones de malestar, sobre todo provenientes de los discursos hegemónicos que legitiman y justifican “una serie de posiciones dicotómicas, de abstracción individual y deshumana” (Harding, 2012: 41). Sin duda, el Estado y sus instituciones mantienen una concepción binaria de la población: “mestizos e indígenas”; sobre ello, Pedro Pitarch reconoce esta dicotomía en su texto *Un lugar difícil: estereotipos étnicos y juegos de poder*,

...y, no menos importante, se hallan trabados por una maraña de imágenes recíprocas: un vasto caleidoscopio de estereotipos, prejuicios, malentendidos y sobreentendidos culturales mediante los cuales un grupo se representa a otro, que a su vez se representa a otro, que a su vez representa al primero, que se representa representado por este...(1998: 237).

San Cristóbal de Las Casas es un lugar paradójico. Es un espacio geográfico poroso. Su contraste físico, social, cultural y político instaura una amalgama de asombros e incomprensibilidades. Es muy fácil ver la discrepancia y las diferencias de los habitantes en su color de piel, la posición económica, en el descanso, en el hablar, en el caminar, en los sitios que ocupan desde una estancia para la habitabilidad o una parada estratégica. Todo toma sentido y dirección en la diferencia. Aún en la actualidad, algunos conciben que la

pobreza está vestida de indígena, pues es fácil reconocer a un reducido sector denominados “coletos auténticos” que son dueños de los recursos del pueblo.

En este lugar están presentes una serie de imaginarios sociales y de representaciones que han montado *clichés* sobre el significado de lo indígena y lo mestizo, del extranjero, de las mujeres y de los hombres (ver figura 19). Desde la mirada del *otro*, quien ve desde afuera y asume una “realidad” que no se aproxima, impone una ideología propia hegemónica. Un espacio en donde se justifica un cuadro de violencia discriminatoria, excluyente, androcéntrica y patriarcal. Es a partir de estos prejuicios que las nuevas generaciones están resignificando las formas de ser, sentirse y mostrarse ante una sociedad colocada en un marco de ceguera,

(...) aunque la distinción general entre indígenas y ladinos no es inútil (al contrario, en mi opinión, es una distinción elemental para muchos propósitos, entre otras razones porque ha sido parcialmente interiorizada por las gentes de Los Altos de Chiapas y [ha] pasado a formar parte de las categorías esenciales – “ellos” y “nosotros”- con que son pensadas las relaciones sociales del área), en la práctica la línea que los separa es muy permeable. Lo es en un sentido físico y demográfico. (...) Tampoco la línea que divide la frontera étnica es nítida, puesto que se difumina y se expande para alcanzar regiones de ambas categorías. Hay un espacio social (...) en el que no es siempre fácil definir con certidumbre si alguien es ladino o indígena; la respuesta depende, en parte de la posición étnica y social de quien define (Pitarch, 1998: 239).

Un lugar de contradicciones, tolerante y no, con la llegada de los otros. El proceso de reindianización en San Cristóbal tiene que ver con “el Movimiento Neozapatista”; antes y después de 1994, han convivido *mestizos, ladinos, coletos auténticos, coletos coletos, sancristobaleneces, tsotsiles, tzeltales, chamulas, chamulas expulsados, gringos, extranjeros, fuereños, zinacantecos, etcétera* (Ramos, 2004). Esto permitió reforzar la

presencia indígena, sobre todo las relaciones históricas entre las etnias de Los Altos. Aún llegan los “zapaturistas” (Ascencio, 2004), indagando sobre el Subcomandante Marcos y buscando tours para ir a alguna comunidad autónoma y poder apreciarla desde lejos. Es una ciudad de tránsito, de experiencias fortuitas o furtivas, de transacciones, de encuentros y desencuentros exprés.



Figura 19. *Representaciones, Sto. Domingo, S.C.L.C., Isaac Guzmán, 24 de Marzo 2016.*

La polarización de la población entre “indígenas” y “mestizos” ha dejado invisible a las mujeres. Si partimos de la idea de no generalizar a este enorme grupo social por su etnicidad, debido a que en Los Altos se destacan comunidades tsotsiles, algunas tseltales y también mestizas con características culturales tan diversas y complejas. De forma interna en sus respectivas comunidades cada uno de los grupos sociales tienen sus propios conflictos, formas de organización y participación, postura ideológica que los distingue y diferencia. Es necesario un reconocimiento de las mujeres de Los Altos a partir de su

condición y situación social ante las diversas opresiones sociales y de género (por ser mujer, indígena, pobre, además son discriminadas por la edad, escolaridad, posición de poder, etcétera).

En cambio, en la ciudad dejaron de verse a las mujeres de los rebozos negros, aquellas que salían a las 6:00 de la mañana para ir a misa y después al mercado con canasto en brazos. Mujeres mayores, de vestidos negros, fustanes o refajos de encaje blanco, zapatos de hebilla y con rebozos que les cubrían la cabeza y la cara dejando sus ojos al descubierto. Sin embargo, lo que sí es visible hasta altas horas, es a muchas mujeres y niños que se dedican al comercio ambulante. Provenientes de comunidades cercanas que ofrecen a los visitantes collares, rebozos, blusas, figuras de barro o de lana de borrego a precios muy bajos. Inmerecidos por la complejidad de sus trabajos.

Se concurre al bullicio del mercado con sus matices respectivos: andadores, tiendas, bares y los márgenes de la ciudad se desbordan de muy distintas maneras. La industria turística ha logrado reorganizar y transformar los espacios, las casonas viejas y coloniales, el propio palacio municipal y las principales calles. El centro histórico no es lo mismo que los barrios, ni estos con las colonias. Las diferencias entre estos territorios no son sutiles, al menos para los propios habitantes. Sin embargo, para el turismo las capas de invisibilidad se tejen y esconden a los pobladores. Miradas se entrecruzan y se disparan a rumbos sin destinos. Es la ciudad que duerme en partes. Las calles y avenidas son rutas que muestran a sus habitantes.

La situación de las mujeres dentro del mercado laboral a nivel regional, específicamente en San Cristóbal de Las Casas, se destaca en la producción del sector agrícola, en la floricultura, en el comercio de alimentos, el trabajo artesanal, en la confección de prendas de vestir y en el trabajo doméstico. Aunque Pitarch (1998) dice que la población “dependen unos de otros económicamente puesto que están instalados en una, cada vez más, única economía regional” (p. 237). Sin embargo, son trabajos poco remunerados y que implican un esfuerzo no valorado. Así quedan expuestas las jerarquías de género, la división sexual del trabajo, el clasismo y la fuerte discriminación de las mujeres provenientes de los pueblos originarios.

Existen en la región, diversos colectivos activistas que trabajan de forma independiente y organizada en busca de transformación social ante todo los acontecimientos de desigualdad e injusticia social. En su mayoría conformado por grupos mixtos e interesados en temáticas específicas. Algunos poseen espacios físicos concretos y se reúnen con periodicidad, por el contrario existen otros colectivos que han establecido formas de organización alternativas con reuniones esporádicas. Desde colectivos dedicados al arte hasta colectivos interesados en la defensoría de los derechos humanos.

Si tratamos de establecer vínculos en las distintas formas de participación social, política, cultural, educativa o académica de las mujeres de la región, efectivamente existen jerarquías de género de grupos económicamente posicionados representados por la presencia de algunos “caciques” que aún controlan la región. Son ellos quienes pueden decidir sobre las formas de organización social y que establecen roles a partir de las

condiciones de etnia, raza, clase, y género. Las propias condiciones sociales hegemónicas han limitado a las mujeres para que puedan desarrollarse en otros campos, pocas pueden ingresar a nivel superior de educación o incursionar en el arte o el campo artístico y cultural.

Además, no son las únicas formas en que las mujeres participan en este entorno social. Muchas pertenecen a organizaciones no gubernamentales (ONG's) en donde han encontrado un espacio en el que pueden manifestar resistencia ante un panorama que está siendo cuestionado: visto como una posibilidad de germinar nuevas autonomías. Las condiciones que limitan la participación en la vida de las mujeres son difíciles, injustas y dolorosas, sin embargo, la respuesta generada de ese marco excluyente, ha significado una forma de resistencia, de crítica y denuncia. Esta posición crítica se encuentra en el papel que desempeñan las propias mujeres en el arte, en este caso, en la fotografía.



Figura 20. *Sin título*, Los Camaristas, 1992.

Vemos algunas experiencias concretas relacionadas con la fotografía en su carácter académico, de difusión o de activismo: En San Cristóbal en enero de 1992, inició el Proyecto Fotográfico de Chiapas (PFC) destinado a los mayas de la entidad chiapaneca organizado por Carlota Duarte, cuyo propósito consistió en proporcionar técnicas y capacitación para el uso de la cámara fotográfica análoga y con ello encontrar la utilidad para cualquier interés, a un grupo de indígenas que pudieran estar interesados en este campo. A partir de este proyecto se da origen a la exposición colectiva *Creencias de nuestros antepasados* (1998) y conjuntamente el libro *Camaristas* (1998), este último fue el nombre con el que se representaron ellas mismas, las Camaristas (ver figura 20). La importancia de este proyecto reside en que fue un punto de partida importante para el desarrollo de fotógrafos contemporáneos mayas. Se sumaron 90 fotógrafos al proyecto, entre ellas y ellos se encuentran Maruch Sántiz, Xunka López Gómez, Refugio Guzmán Pérez, Emiliano Guzmán Meza, entre otros.

Un proyecto de intervención que trabajó con cinco grupos étnicos: chol, tsotsil, tseltal, mam y tojolabal. Carlota y su equipo brindaron estímulos a los participantes para usar la fotografía. En este proyecto se procuró abordar seis temáticas para la construcción del archivo fotográfico, 1. *Nuestro mundo*, 2. *La gente y la comida*, 3. *El mercado*, 4. *La gente y sus animales*, 5. *El trabajo y las cosas* y 5. *Las fiestas*. Todo ello con la intención de generar un desarrollo artístico individual y generar un registro etnográfico de la región. Las fotografías del libro *Camaristas* no tienen nombre del autor porque se atribuye estos

productos a trabajo comunitario²². Emiliano Guzmán Meza, quien es parte de los Fotógrafos Mayas de Chiapas, S.C., compartió su experiencia como fotógrafo y artista,

Nos interesan mucho las fotografías porque podemos ver las imágenes de nuestras comunidades tomadas por nosotros mismos. Cuando no teníamos cámaras, no sabíamos nada de la fotografía y solo mirábamos a los extranjeros que llegaban a nuestros pueblos con sus cámaras fotográficas y de videos. Esto nos llamó la atención para convertirnos en fotógrafos indígenas, para seguir tomando fotos de la vida de nuestros pueblos y comunidades según nuestras propias visiones (Duarte, 2008:262).

Después de varios años, otro de los espacios que está bastante activo es la galería MUY. Abrió el espacio a artistas emergentes a través del reconocimiento de la cosmovisión maya y zoque como una categoría estética, con la finalidad de promover una propuesta de arte “alternativo”. A partir del antecedente del proyecto *Camaristas* (1992) quien ha destacado es la fotógrafa Maruch Sántiz, una mujer tsotsil originaria de San Juan Chamula. Actualmente, con 18 años de experiencia como fotógrafa ella es parte de los artistas mayas que desarrollan y gestionan proyectos artísticos en la Galería MUY. En el mes de febrero del 2016 presentó la exposición fotográfica *El arte de la medicina ancestral* (ver figura 21), resultado de dos años de investigación en su comunidad. Mostró un registro visual y escrito sobre el uso de plantas medicinales, el propósito era hacer un rescate de los saberes que permanecen en la memoria colectiva de la comunidad. En su fotografía, por un lado, cumple con los estándares estéticos visuales, sin embargo, se percibe una elaboración conceptual en cada una de las imágenes. En esta ocasión sus creaciones hacen un deslizamiento, de la fotografía de paisaje hacia la fotografía conceptual. Posteriormente en

²²La connotación de comunitario a diferencia de colectivo, es que el registro fotográfico que se presenta en el libro de camaristas es un trabajo hecho en y con la participación de la comunidad. Por ese motivo no se colocó el nombre de los autores(as) en cada obra.

MUY, a mediados del mes de mayo del mismo año se presentó la exposición de Genaro Sántiz (hermano de Maruch), Abraham Gómez y Marco Girón, *La Cámara Gira*, en la cual se mostraba al público la obra fotográfica de artistas de habla tsotsil y tseltal basada en la obra histórica de Vicente Kramsky. Recientemente, en este mismo espacio en el mes de abril de 2017 se presentó y reflexionó la exposición conjunta de Antonia Girón y Xunka López, *Trabajo, jugueteo y violencia*, en donde se reflexionó sobre la vida de las mujeres y la expresión artística desde la fotografía combinadas con audio, cuarto oscuro para las sombras y montajes creativos de la obra. Proyecto apoyado por la antropóloga Carlota Duarte y John Burstein, impulsor de la Galería MUY.



Figura 21. Maruch Sántiz con su exposición “El arte de la medicina ancestral”, Adriana Ramos, 2016.

Por otro lado, un grupo que ha destacado por su gran convocatoria a fotógrafos chiapanecos y no chiapanecos para la gestión y organización de festivales de fotografía ha sido el Colectivo Tragameluz. Un grupo mixto fundado en el 2002 inicialmente con el nombre de *Fotógrafos Independientes* por ánimo de Leonardo Toledo y Luis Enrique Aguilar principalmente. Sin embargo, cientos de personas que han participado en este colectivo han delimitado el perfil ideológico del grupo, algunas han simpatizado o han estado interesadas en el zapatismo, mientras que otras son parte de movimientos sociales. Es un grupo que no

solo está interesado en la fotografía, sino que responde a la organización del colectivo. Actualmente es un grupo conformado por 150 fotógrafos de Chiapas, algunos integrantes poseen una enorme trayectoria en el ámbito fotográfico y otros son principiantes. Este colectivo tiene la intención de fomentar “una cultura visual, que hoy sigue evocando una expresión artística en cada contorno y recoveco de luz. (...) manifestó desde sus inicios, la necesidad de abrir espacios para la difusión de la fotografía, de la teoría, la crítica y el debate de los diferentes lenguajes de la imagen.”²³

San Cristóbal también ha sido un espacio importante para el desarrollo de videastas y documentalistas. Tal parece que la mayoría de mujeres jóvenes se ha interesado en el video documental y no en la fotografía. Una explicación posible era que Documental Ambulante, A.C., una organización fundada en el 2005 por Gael García Bernal, Diego Luna, Pablo Cruz y Elena Fortes, se ha dedicado al apoyo y difusión del cine documental como una herramienta de transformación cultural y social. A través de su área de Formación, *Ambulante más allá* (AMA), ha capacitado a jóvenes latinoamericanos con acceso limitado a las herramientas tecnológicas que les permitieran contar sus historias a un público más amplio desde otros parámetros estéticos. *Ambulante más allá* ha lanzado convocatorias para que jóvenes puedan integrarse a las capacitaciones que se ofrecen en San Cristóbal de Las Casas. Algunos estudiantes y egresados de la carrera de Comunicación Intercultural de la Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH) se han integrado a los talleres y diplomados. Mujeres como María Sojob, Alma Valeria Ruiz, María Camaras, Amelia Hernández, Adriana Beatriz Rodríguez, Madeli Trujillo, Xóchitl Alamilla, Ana Isabel Guadarrama,

²³Recuperado en <http://www.tragameluz.org.mx/el-colectivo.html> (fecha de consulta 13 de marzo de 2017).

han sido parte de este grupo de artistas que siguen produciendo cortometrajes y documentales.

También podemos hablar del Museo Na Bolom, una organización fundada en 1950 por el arqueólogo Frans Blom y la fotógrafa Gertrude Duby. Ubicados en San Cristóbal, esta organización tiene por objetivo principal “preservar el patrimonio cultural y ambiental del estado y trabajar con las comunidades para su desarrollo sustentable”. Sus actividades están basadas en 5 programas regulares. Dentro de estos programas, el que está inmerso en el acervo fotográfico es el Programa de Patrimonio y Cultura (PPC), puesto que “mantiene la biblioteca, el museo, las colecciones y realiza actividades culturales en las comunidades y en los espacios que NA BOLOM tiene en Najá y en San Cristóbal (ver figura 22). Se vincula con los creadores internacionales a través del programa de Artistas en Residencia y sostiene relaciones con las instituciones académicas de Chiapas, México, Estados Unidos y Dinamarca.” Este espacio abre sus puertas a programas de intercambio con jóvenes interesados en aprender la visión de los fotógrafos chiapanecos. Los fotógrafos Margarita Martínez, Maruch Sántiz y Luis Enrique Aguilar han podido trabajar sus perspectivas del mundo y del arte con algunos de ellos.

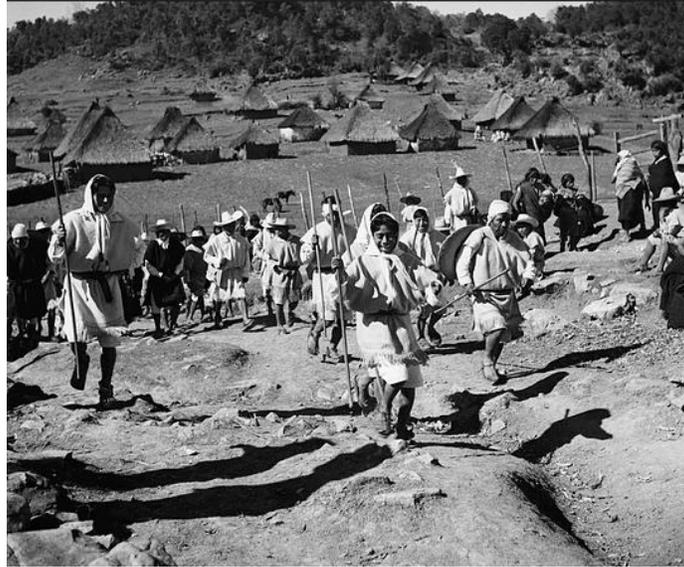


Figura 22. *Carnaval de Chamula*, Altos de Chiapas, GertrudeDuby.

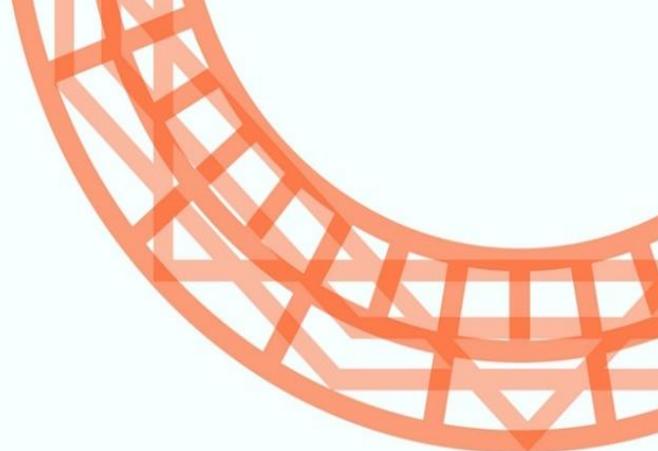
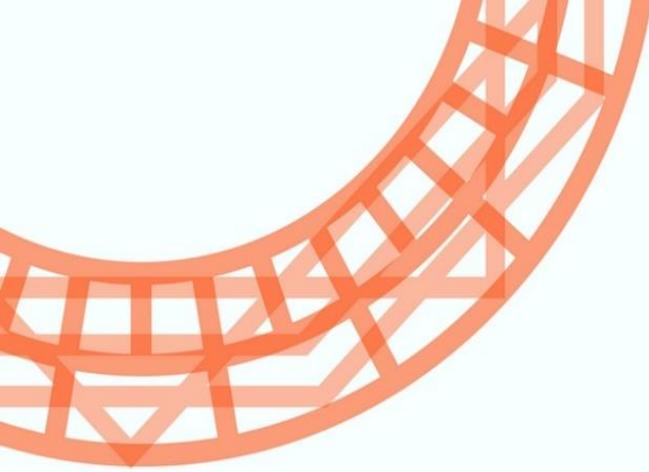
San Cristóbal, ha sido hasta ahora un espacio de encuentros artísticos. En este sitio la fotografía se fortalece por varias galerías de arte que abren el espacio a los artistas locales y extranjeros. Algunas como El Rastro Galería, La Galería (la decana), Studio Cerrillo (que está a punto de implosionar, pero sigue), Galería Akio Hanafuji, la Galería Uvence, Kikimundo, La Tozi, Arteria e incluso la Casa de la Enseñanza. En resumen, respecto algunos eventos, espacios culturales, en octubre anualmente el Festival Cervantino Barroco presenta a artistas nacionales e internacionales, evento que inició desde el año 2001. También está el Proyecto Posh, el Festival Internacional de cine de San Cristóbal de Las Casas, La gira Ambulante, el Festival Tragameluz, entre los más destacados. Además de foros independientes como El paliacate, El Wapani, Arteria, Kinoki, Tierra Adentro, La RECI, La cosecha, Las Juanas, entre otros.

I.3 Algunas reflexiones

A partir de los referentes que he tratado con anterioridad, en este capítulo doy una muestra de cómo los estudios académicos, activistas y estéticos hacen un cruce importante para visibilizar las condiciones sociales y políticas en la que estamos inmersos. Después de un rastreo necesario sobre los principales estudios feministas involucrados con el arte fotográfico, consideré la importancia de hacer hincapié sobre el *artivismo* como un medio estético que posee un soporte político-académico.

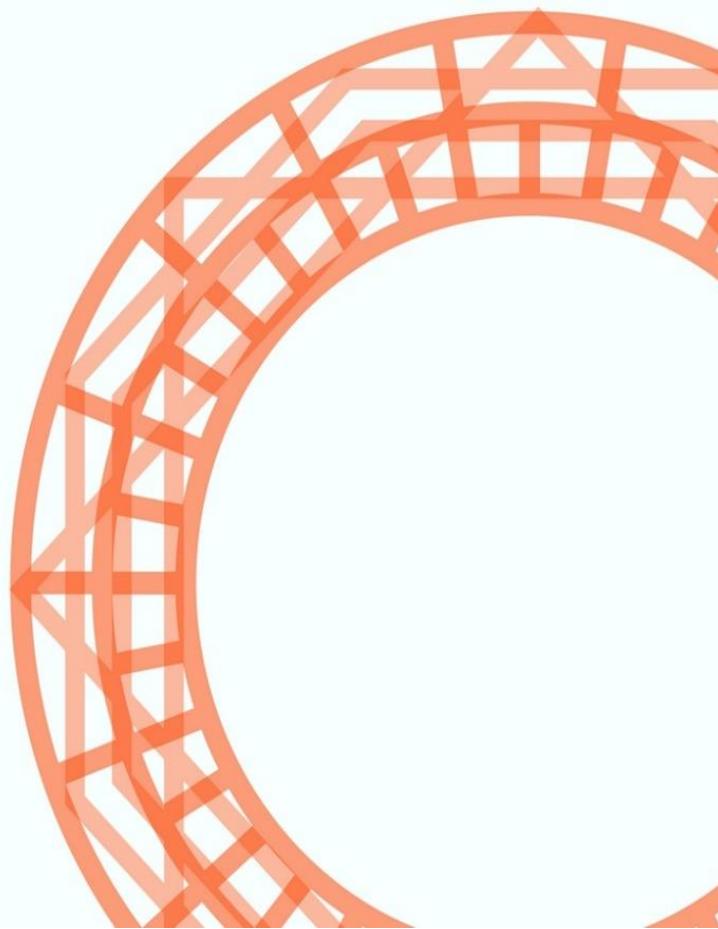
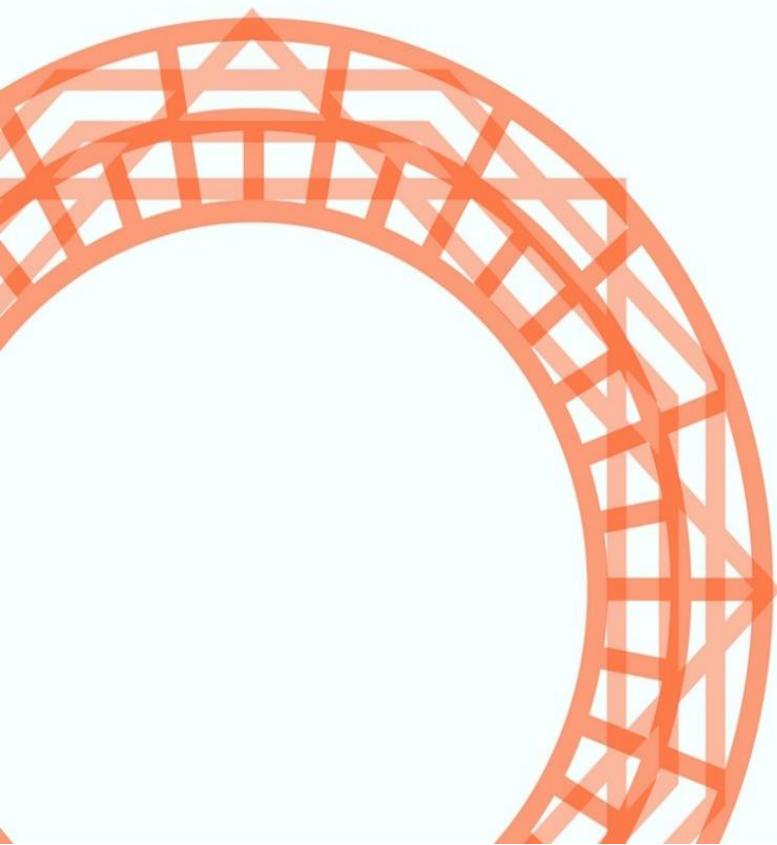
Los proyectos de algunas mujeres y hombres que se muestra en este apartado, han centrado su interés en el autorretrato, el fotoactivismo periodístico, la fotobiografía o el performance fotográfico. Cada una de las fotógrafas expuestas han desarrollado sus proyectos desde la investigación, desde la experiencias de vida o desde un trabajo arduo sobre sus prácticas corporales. Todos los proyectos son resultado de largos procesos, cada uno contiene un contenido único, una postura propia y espacios-tiempos distintos, sin embargo, el punto de convergencia es el cuerpo.

Ha sido muy importante trazar una trayectoria fotográfica situada en un espacio geopolítico como San Cristóbal de Las Casas. Me permitió entender qué está pasando con la fotografía actualmente a partir de reconocer un proceso histórico-cultural en que la fotografía mayoritariamente es empleada por varones desde el documentalismo. En ese sentido, comprendo qué papel han tenido las mujeres fotógrafas en un campo que nos las reconoce, en un lugar que se muestra complejo como el sur. La importancia de construir espacios creativos para las mujeres desde el arte, y en especial desde la fotografía, es sustancial en San Cristóbal de Las Casas.



Capítulo II

CAPITULO II. LA REPRESENTACIÓN ESTÉTICA
DEL CUERPO: DE LA FENOMENOLOGÍA A LA
FILOSOFÍA HERMENÉUTICA



CAPITULO II. LA REPRESENTACIÓN ESTÉTICA DEL CUERPO: DE LA FENOMENOLOGÍA A LA HERMENÉUTICA.

En el capítulo 1, se presentaron los antecedentes y los proyectos fotográficos relacionados con las experiencias estéticas del cuerpo, además de reflexionar sobre la ciudad de San Cristóbal, como un contexto de efervescencia social. A continuación, en el segundo capítulo, mostraré los principales abordajes de *un cuerpo en el mundo*.

En las Ciencias Sociales, y específicamente en la filosofía o la antropología por ejemplo, se ha retomado el interés por ampliar la reflexión sobre el rol que cumplen las corporalidades en las sociedades contemporáneas. Esta imperiosa necesidad deviene de “siglos de predominio del racionalismo y del dualismo, llevaron a que, en la modernidad occidental, el cuerpo fuese visto preponderantemente como un mero “objeto”, plausible de ser dissociado del verdadero “ser”, la razón o el alma”(Citro, 2010:9). No es casualidad que los estudios antropológicos o filosóficos del cuerpo en países de América Latina -como campo específico-, se inicien en los años 90. Anteriormente, muchas de las investigaciones pioneras no estaban traducidas para Hispanoamérica, lo que provocó que estos estudios en Latinoamérica fuesen relativamente nuevos²⁴. En ese sentido, en la primera parte de este apartado trataré de sobre el concepto de *cuerpo* desde la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y la antropología sociocultural de Silvia Citro. Más adelante, recuperaré las principales reflexiones de la hermenéutica de George H. Gadamer principalmente, para dar

²⁴Jackson (2010) dice que en otras partes del mundo durante la década de 1970, aparecieron estudios sobre el movimiento corporal. La mayoría de ellos desde un análisis semiótico con tendencia mecanicista.

una explicación teórica a qué me refiero con representación estética y qué sentido tiene su comprensibilidad para ésta investigación.

II.1 El cuerpo en el mundo

La tradición de debates que surgen de René Descartes con el “dualismo cartesiano” a partir del siglo XII al siglo XIX, sobre si existe o no los vínculos entre el cuerpo-espíritu-alma, arrastran una serie de prohibiciones a partir de valoraciones negativas cargadas sobre el cuerpo²⁵. Sin embargo, la filosofía de Maurice Merleau-Ponty rechaza la idea de Descartes (cogito aespacial-atemporal), puesto que se ha encargado de reflexionar a la fenomenología como un estudio que resitúa las esencias dentro de la existencia: como la esencia de la percepción o de la consciencia. Es decir, la percepción está ligada a lo corporal con la estrecha relación con el mundo. Es por ello, que los actos corporales de las personas son significativos, en tanto que parten de un mundo que <<está ahí>>.

La fenomenología de Merleau-Ponty es importante porque “fueron algunos filósofos racionalistas occidentales los que mantuvieron en cierta *ignorancia* al *vivir* el *mito* del *cuerpo-máquina* y ser incapaces de reconocer la *carne* con el mundo, cuestión que los canacos y otras muchas personas, como Merleau-Ponty, sí reconocieron” (Citra, 2010:41).

²⁵Citra (2010) retoma el siguiente aspecto. Una mujer con fina agudeza provocó que René Descartes reconociera su error sobre el dualismo cartesiano <<cuerpo-alma>> a través de varias preguntas. Menciona que Descartes estableció una relación epistolar con la princesa Isabel de Bohemia desde el 16 de mayo de 1643 y continuó hasta 1649. Una de las preguntas fue: “¿Cómo el alma humana (ya que no es sustancia pensante) puede llevar a los espíritus del cuerpo a producir acciones voluntarias? (citado por Salmerón Jiménez, 2009)”. A partir de eso, un año antes de morir, Descartes se redimió con su texto *El Tratado de las pasiones del alma* (1649). Finalmente, Descartes reconoce que “el alma está unida verdaderamente al cuerpo” (Descartes, 1649).

Este autor intenta superar sus reflexiones sobre la fenomenología de la percepción, considera el concepto de *ontología de la carne*, en donde reconoce las formas (campo perceptivo) y las estructuras (campo biológico) en que el cuerpo puede encarnar lo que se percibe el mundo, rompe con el pensamiento idealista de la percepción: sujeto-cuerpo-alma.

No podemos permanecer en esta alternativa de no comprender nada acerca del sujeto o no comprender nada acerca del objeto. Es preciso que encontremos el origen del objeto en el corazón mismo de nuestra experiencia, que describamos la aparición del Ser y comprendamos cómo, de forma paradójica, hay *para nosotros en un en-sí*. Sin querer prejuzgar nada, tomaremos el pensamiento objetivo al pie de la letra sin hacerle preguntas que él no se haga. Si nos vemos obligados a encontrar detrás del mismo a la experiencia, no será más que motivados por sus propios apuros. Considerémoslo, pues, operando en la constitución de nuestro cuerpo como objeto, ya que tenemos aquí un momento decisivo de la génesis del mundo objetivo. Veremos que el propio cuerpo rehúye, en la misma ciencia, el tratamiento que se le quiere imponer. Y como la génesis del cuerpo objetivo no es más que un momento en la constitución del objeto, el cuerpo, al retirarse del mundo objetivo, arrastrará los hilos intencionales que lo vinculan a su contexto inmediato y nos revelará, finalmente, tanto al sujeto perceptor como al mundo percibido. (Merleau-Ponty, 1985:91)

Cada vez más, las reflexiones del cuerpo han tomado relevancia por sus aportes significativos al ámbito académico. La filosofía occidental, desde las nociones realizadas por la patrística²⁶, ha instaurado una tradición dualista sobre el cuerpo y el alma. En el texto *La antropología del cuerpo y los cuerpo en-el-mundo. Indicios para una genealogía (in)disciplinar* de Silvia Citro (2010), realiza un análisis a partir de la recuperación de las concepciones de Platón, Aristóteles y Descartes, cuyo propósito no sólo es rescatar la

²⁶Originalmente la hermenéutica como herramienta de traducción de textos sagrados, también fue parte de la patrística. Sin embargo, es importante recordar que la hermenéutica Gadameriana dejó atrás el rol de herramienta de traducción, ahora se establece como una <<filosofía de la existencia>>.

historia u origen de lo que ha significado el cuerpo sino, reconocer que los discursos de éstos filósofos nos “alejó” del cuerpo, es decir que *el cuerpo no es conocimiento es carne*. Citro advierte con picardía, que las doctrinas filosóficas occidentales dejaron al descubierto que dichos autores no aceptaron su habitabilidad en su propio cuerpo, “Artaud nos recuerda que hasta aquellas ideas de los más encumbrados filósofos racionalistas no estaban exentas de aquél cuerpo que alguna vez transpiró y defecó” (2010:18).



Figura 23. *Ruth Bernhard*, año desconocido.

En cambio, Merleau-Ponty sugiere que esta triple relación sujeto-cuerpo-alma está vinculado a una tercera dimensión de la conciencia mundo. La corporalidad es entendida como una esencia de la subjetividad, de tal forma que el cuerpo aporta una captación de sentido desde su comportamiento y gestualidad en el mundo. De modo que implica hacer consciente y explícita la interconexión que existe entre la experiencia corporal propia que

está abierta a la recepción de emociones, sensaciones y experiencias de los otros (yo con ellos), con lo que sucede en el mundo: La existencia del cuerpo en este mundo.

El objeto no es objeto más que si puede ser alejado y, por ende, desaparecer, en última instancia, de mi campo visual. Su presencia es tal que no es viable sin ausencia posible. Pues bien, la permanencia del propio cuerpo es de un tipo completamente diverso: no se halla al extremo de la exploración indefinida, se niega a la exploración y siempre se presenta hacia mí en el mismo ángulo. Su permanencia no es una permanencia en el mundo, sino una permanencia de lado de mí. Decir que siempre está cerca de mí, siempre ahí para mí, equivale a decir que nunca está verdaderamente delante de mí, que no puedo desplegarlo bajo mi mirada, que se queda al margen de todas mis percepciones, que está *conmigo* (Merleau-Ponty, 1985:108).

Sin embargo para Merleau-Ponty, a partir de la fenomenología, quiere reconsiderar hacer un contacto con el mundo para poder así otorgar un estatuto filosófico. Es decir, un mundo que ha estado antes de la reflexión misma (enajenable). Contradiendo a Kant sobre la construcción de la realidad, para Merleau-Ponty la realidad siempre es un aspecto que está por describirse y no por construirse. Es decir, puede asimilar la percepción por medio de los juicios, “ver es entrar en un universo de seres que *se muestran*, y no se mostrarían sino pudiesen ocultarse unos detrás de los demás o detrás de mí. En otros términos, mirar un objeto, es venir a habitarlo, y desde ahí captar todas las cosas según la cara que al mismo presenten” (Merleau-Ponty, 1985:88). Para él, el mundo es el medio natural y el campo de todos los pensamientos del sujeto. No existe una “verdad” interior, el sujeto y su cuerpo está en el mundo, es en el mundo en donde se conoce. Representa una presencia inmediata (sujeto) en el mundo que está ahí.

El sujeto perceptor sin percatarse que él también se percibe, que es el sujeto perceptor y que la percepción, tal como la vive, desmiente todo lo que dice de la percepción en general. En efecto, vista del interior, la percepción nada debe a lo que por otra parte sabemos del mundo, de los *estímulos* tal como la física

describe y de los órganos de los sentidos como la biología los describe. No se da, primero, como un acontecimiento en el mundo al que se podría aplicar, por ejemplo a la teoría de la causalidad, sino como una re-creación o una re-constitución del mundo en cada momento (Merleau-Ponty, 1985:223).

Un aspecto significativo desde esta postura fenomenológica sostiene que no existe un ser puro, sino que se transparenta a partir de la intersección de las propias experiencias como un engranaje con las experiencias de los otros. Ya que las experiencias disponen de un antes y un después, es decir, la temporalidad. De tal manera que todo sujeto es temporal en virtud de una necesidad interior, es por ello, que el sujeto puede comprender en el interior de sus dimensiones. A partir del lugar en que el sujeto se sitúa podrá ver no todas las cosas que le rodean. No hay acontecimientos posibles sin un sujeto que pase por tales hechos. El sujeto forma su individualidad y a su vez constituye su conciencia y ésta constituye el tiempo.

Es necesario que estas descripciones sean, para nosotros, la ocasión de definir una comprensión y una reflexión más radical que el pensamiento objetivo. A la fenomenología entendida como descripción directa hay que añadir una fenomenología de la fenomenología. Tenemos que volver al *cogito* para buscar en él un Logos más fundamental que el del pensamiento objetivo, que le dé su derecho relativo y, al mismo tiempo, lo ponga en su sitio. En el plano del ser, nunca se comprenderá el que el sujeto sea a la vez naturante y naturado, infinito y finito. Pero si encontramos de nuevo el tiempo bajo el sujeto, y vinculamos a la paradoja del tiempo las del cuerpo, del mundo, de la cosa y del otro, comprenderemos que, más allá, nada hay por comprender (Merleau-Ponty, 1985:376).

En cambio algunas concepciones religiosas de la racionalidad occidental, poseen una fuerte oposición del vínculo entre el cuerpo y el alma. Consideran que el cuerpo (carne) es solo un contenedor para el alma (razón), y que por lo tanto, la única forma liberadora para el alma es abandonando al cuerpo. San Agustín (1958) dice que para conservar la “pureza” del alma, los hombres (las mujeres no caben en esos mundos) deben elegir entre “las dos

ciudades humanas posibles: la de los hombres que quieren vivir según la carne y la de los que quieren vivir según el espíritu” (citado por Citro, 2010:21). Solo un cuerpo disciplinado puede llegar a la “verdad” de la razón. Para San Agustín, el cuerpo es ideado como carne/pasión en relación con la reproducción biológica de los hombres, explica que la carne tiene una profunda relación de significado con la “libido”:

La carne está sujeta a una enfermedad que no le permite obedecer. (...) tan fuerte que no solo señorea al cuerpo entero, ni sólo fuera y dentro, sino que pone en juego a todo el hombre, aunando y mezclando entre sí el afecto de ánimo con el apetito carnal. [La libido] sometió de tal manera las partes genitales del cuerpo a su aparente dominio, que no pueden moverse sin ella y su presencia espontánea o provocada. (...) [De ahí que el hombre esté condenado a reproducirse] bajo la excitación del fuego libidinoso [siempre extrañamente caprichoso a sus propios designios y no] bajo el libre albedrío de su voluntad (Citro, 2010:22).



Figura 24. Germaine Krull, *Nudestudy*, Berlin, 1925.

En contraste, la fenomenología de Merleau-Ponty sostiene nuestra capacidad de percepción depende de que somos sujetos *encarnados*, “explica que solo puedo ver porque soy un sujeto encarnado y, por ende, situacional. Es decir que ver es ver siempre desde alguna parte, lo cual no hace referencia sino al aspecto necesariamente perspectivista de la percepción” (Aschieri y Puglisi, 2010:132). De esa manera, rompe con la idea del cuerpo-objeto. Los sujetos encarnados son aquellos que poseen un horizonte, porque al colocar la mirada al mundo, su sentir-percibir va más allá de lo bidimensional, “el cuerpo humano es *él mismo* un sujeto, y que este “sujeto” es necesariamente, un sujeto corporizado²⁷” (Jackson, 2010:59).



Figura 25. (*Photomontage*), *Barbara Morgan*, *Brainwashed*, 1966-1969

²⁷ “Corporizado” es la traducción de *embodied*.

El cuerpo es ontológico, posee ambas posibilidades conocimiento y experiencia (cuerpo-subjetivo). Un cuerpo-sujeto es hablar de un cuerpo que siente y piensa, es decir, la experiencias también son conocimiento. Aunque Merleau-Ponty, considera que la representación no es suficiente para poder decir *algo*²⁸, considero que la hermenéutica le otorga un estatuto filosófico al decir que la representación del cuerpo está sujeto a un *círculo de comprensión* desde la *representación estética* (Gadamer, 1997).

II.2 La representación estética: “una proyección estética de la hermenéutica y la hermenéutica de la estética”.

La *hermenéutica* antes de consolidarse como una filosofía nace como una herramienta para la lectura e interpretación de los textos sagrados (hermenéutica teológica). La importancia de esta nueva visión de la hermenéutica es que consideró un aspecto que la propia filosofía había olvidado: rompe con el paradigma de la *razón* y retoma en su lugar al *lenguaje* (logos-palabra). El lenguaje es un discurso, en ese sentido para la hermenéutica es <<significado>>; el lenguaje importa desde su uso, es decir, dependerá del contexto y de ello su significado. Para la hermenéutica el lenguaje importa en su uso público, aunque también, trata de entender las condiciones del sujeto a en las distintas esferas de su experiencia sobre la “verdad”²⁹. En ese sentido la interpretación no depende únicamente del sujeto de quien viene la verdad, sino que dependerá del contexto de interpretación. Es por

²⁸ Ver el apartado “El cuerpo como expresión y la palabra” en *Fenomenología de la percepción* (1985).

²⁹ García Leal, hace una distinción de la noción de *verdad* que plantean Heidegger y Gadamer, que en realidad encuentra un paralelismo en ambas definiciones y dice que “según Heidegger, la verdad es desocultación de lo que en principio está oculto. No es algo que ya esté dado: “la verdad no existe de antemano en las estrellas”. No es un estado existente sino un acontecer; y acontece en un proceso permanente, que nunca se cierra o se cumple“. Mientras que Gadamer, plantea que la verdad es “el ser anterior de lo representado” como “transformación hacia lo verdadero” (Ver García, 1997: 142).

ello que sugiere que en el ejercicio interpretativo debe centrar la atención en la cosa misma, ya sea en el texto o en el arte.

En el *círculo de comprensión*, explica Gadamer (1997), el primer acercamiento es que partimos de una idea de lo que ahí se dice, a medida que se profundiza la idea se reformula, de modo que llegamos a una comprensión del texto que no es final o definitiva. Para este autor, el arte es una *representación* de la realidad, es decir, que en la obra se representan algunas cosas, otras se dejan de lado o se exageran sus proporciones. En ese sentido, se refiere a una realidad que está siempre por definir y que también exige un “cierre de sentido”, no como limitación, sino como la elección de una posibilidad, es por ello que “al representar hay que descartar y elegir ciertos aspectos, disposiciones, comportamientos, caracteres, acciones, sucesión de hechos” (García, 1997:143). El “cierre de sentido” permite la conexión de varias posibilidades, “hay que acoplarlos entre sí, vincularlos coherentemente, organizarlos” (García, 1997:143). De tal manera que la obra artística es una actualización puesto que su interpretación trasciende dando sentido para hacer una nueva interpretación.

En primer lugar: ¿qué significa interpretar? A buen seguro, no es explicar o concebir; antes bien, es comprender, hacer exégesis, desplegar (*auslegen*). Y sin embargo, interpretar es algo diferente. Originalmente, la palabra alemana para interpretar, *deuten*, significa señalar en una dirección. Lo importante es que todo interpretar no señala hacia un objetivo, sino solamente hacia una dirección, es decir, hacia un espacio abierto que puede rellenarse de modos diversos (Gadamer, 1996:75).

La *estética* tiene que ser subsumida en la hermenéutica y esta a su vez tiene que ser inspirada en el modelo de la comprensión de la obra de arte. La obra no es solo pasado sino que supera la distancia temporal. La distancia temporal entre presente del intérprete y del pasado de quien viene de la tradición no es un problema para la comprensión, puesto que distanciarse se hace visible los efectos de las obra en las distintas épocas. El pasado no se modifica pero se somete a la interpretación de las condiciones del presente de modo que su validez está vigente. La hermenéutica ha mencionado que el lenguaje es importante porque es un elemento que nos permite socializar, en ese sentido es dialógico, puesto que el lenguaje está atravesado por un presente y un pasado. El comprender está sujeto a lo que Gadamer denomina una <<fusión de horizontes>>³⁰, es decir, atraviesa por diversos horizontes de comprensión no solo temporales, también de horizontes situados desde diversos *mundos de vida*.

El lenguaje es para Gadamer el medio universal de la comprensión, ya que permite superar el sentimiento de extrañeza sobre las experiencias. El lenguaje (logos), es un elemento que permite remitirnos al otro y a uno mismo, a partir de la comprensión el sujeto (Ser) se puede constituir a sí mismo. De modo que el Ser es finito, esta constitución le permite ser lenguaje, una polisemia para interpretar. Sin embargo, este ejercicio y esfuerzo de comprensibilidad deviene de la propia conversación, en el ejercicio propio de las palabras que se entrecruzan. Aun así, las palabras no alcanzan a decir todo lo que se quiere o se tiene en mente. El ejercicio interpretativo, no intenta llegar a la “verdad” absoluta porque no la

³⁰Para Merleau-Ponty, los horizontes son fundamentales para la comprender un cuerpo-en-el-mundo.

alcanza, solo se puede comprender desde el *acontecer*. Al comprender se hace filosofía. Filosofar no es llegar a la “verdad”, sino que esta hace falta.



Figura 26. *In the Mylarchamber*, Ira Cohen, 1960.

La representación estética para Gadamer sería entendida como la *belleza libre* “como base de la experiencia estética alumbraría el sendero de un arte, el moderno, que crece en la constancia de su *autosuficiencia* como arte” (1991:9). De modo que en su texto *La actualidad de lo bello* (1991), hace una distinción sobre cómo puede entenderse la representación estética a través de tres elementos comprensivos-interpretativos vistos desde la antropología: el símbolo, la fiesta y el juego.

El *símbolo* “no remite al significado pero sí representa lo simbólico” (1991:12). Gadamer hace una distinción de la connotación idealista de lo simbólico, pues considera que la

experiencia estética a través del juego permite que lo universal tenga lugar en la experiencia particular; sin embargo, no es necesario que desde lo individual pueda remitir lo universal, es decir es “esta capacidad de alimentar lo universal en lo particular” (1991:12). Es también un trabajo de reconocimiento del origen, captar la permanencia de lo fugitivo.

La *fiesta* es la comunidad, una fiesta para todos. Es un ritual que posee ciertas costumbres, ritos, reglas. Sin embargo, Gadamer aclara que “celebramos al congregarnos por algo y esto se hace especialmente claro en el caso de la experiencia artística. No se trata sólo de estar uno junto a otro como tal, sino de la intención que une a todos y les impide desintegrarse en diálogos sueltos o dispersarse en vivencias individuales” (1991:47). La fiesta no es ocasional, es una celebración que siempre estará ahí. Es la garantía de un retorno hacia la obra misma, de este modo se introduce el tiempo, invertir tiempo significa estar enteramente o por el contrario, no estar. Implica el disfrute. “Eso es el arte, crear algo ejemplar sin producirlo meramente por reglas. Y en ello, desde luego, no hay que separar nunca realmente la determinación del arte como creación del genio y la cogenialidad del receptor. En ambos se da un juego libre” (1991:30).

El *juego* es un elemento que permite entender que la obra de arte siempre está abierta a nuevas interpretaciones, lo que Gadamer denomina como la “autonomía del movimiento”, es decir, un proceso de construcción y reconstrucción continuas entre el artista y el contemplador, de ahí su capacidad dialógica. El *juego* es el concepto nuclear de la noción de *estética* de Gadamer, un “concepto que se muestra privilegiadamente en el campo del arte, pero que se extiende, con sus matices, hasta alcanzar el juego lingüístico y, en

definitiva, al juego de la interpretación, o sea, el diálogo hermenéutico” (García, 1997:141). La experiencia estética -identidad de la obra misma- permite que el juego en movimiento esté en una dinámica constante, por ello, la estética de la obra reside en esos espacios abiertos que hay que rellenar, nunca acabados. Es por ello, que el arte debe entenderse como algo que siempre permanece abierto. En ese sentido, el juego posee una dimensión representativa.

El juego o dialógico hermenéutico se entiende como “una actividad de los jugadores (creadores, interpretes, receptores del arte)” (García, 1997:141), es decir, una *representación* creativa. La obra de arte es una *construcción* de una realidad o de una ficción, aunque ambos constituyen una verdad en sí misma, “la obra representa la realidad, pero lo hace al modo de la construcción que es [o por el contrario] la realidad a de quedar transformada al representarse” (García, 1997: 141). En sentido, la obra encuentra su Ser en la propia representación y la realidad está siempre por definir. Es por ello que la obra, establece un mundo de vida propio, ya que dentro de la diversidad de posibilidades elige una, y transforma lo que representa.

La representación, exige que la *percepción* se detenga en ella y como tal, es un proceso que ensancha la subjetividad o “incrementa su Ser” (García, 1997:144), de manera que la “representación muestra en un sentido nuevo a lo representado” (García, 1997:144), dicha transformación procura una transformación autónoma. Es de esta manera que la obra demuestra su sentido ontológico y político. De tal manera que en el caso particular de la

imagen, “el cuadro hace vigente su propio Ser con el fin de dejar que viva aquello que representa”, de tal manera que requiere la atención ya que posee un Ser propio,

Hacer ver lo que antes no se veía, destacar aspectos de lo representado que pasaban desapercibidos, darle una interpretación visual innovadora. (...)Lo representado adquiere en y por la imagen una presencia inhabitual, un nuevo aparecer significativo. La imagen cumple con todos los rasgos esenciales de toda representación. (...) adquirir una novedosa presencia significativa es experimentar un incremento de Ser.

Al sostener que el <<círculo de la comprensibilidad>> de la *representación* centra su atención en las reflexiones sobre la *experiencia del diálogo* y la comprensión desde Gadamer, es una tarea de la teoría hermenéutica, que manifiesta cómo se realiza dicha comprensibilidad no solo desde la conciencia histórica del sujeto, más bien de la experiencia del diálogo. Ya que para Gadamer en el diálogo radica la experiencia del mundo a través del lenguaje, esto no se limita a encontrar el sentido del otro, sino que se potencializa.

Por lo tanto, las tesis gadamerianas sostienen que el lenguaje es un recurso universal que permite la comprensión del Otro; dialogar implica ponerse de acuerdo con el Otro. La experiencia del diálogo permite que la comprensibilidad sea un potencial, ya que la comprensión fundamentalmente es entendida como un “diálogo vivo”. El lenguaje gira en círculos dialécticos de la pregunta a la respuesta y viceversa, en donde la dimensión lingüística de la comprensibilidad permite el surgimiento de la experiencia interpretativa y permite el reconocimiento del Otro dentro de la diversidad.

En tanto que Paul Ricoeur, hace referencia de una *existencia con y para los otros*, en donde surge la estima de sí mismo, que puede complementarse con los otros, mientras surja una *solicitud* hacia el diálogo o la conversación. A partir de esa posición surge la *figura del reconocimiento*, es el primer fundamento de su ética, con ello se concibe que se reconoce al otro, al diferente del “yo”. Sugiere que es necesario identificar cómo el propósito del Ser, pasa necesariamente por una correspondencia dialógica, lingüística y temporal entre el sujeto y el mundo de afuera, constituido por otros sujetos con símbolos y signos que son parte de su vida. A partir de estas consideraciones colocaré la representación estética como un acto comprensible y experiencia dialógica,

La imagen es un proceso óptico; en ella accede el ser a una manifestación visible y llena de sentido. Lo representado alcanza en la imagen y a través de ella un contenido de realidad superior al que antes poseía. (...) aquello que se representa trasciende a su Ser anterior, accede por la imagen a algo nuevo. Incrementa su Ser. (...) Ese “algo nuevo” a lo que accede lo representado es una mejor presencia sensible, un mayor sentido, una superior inteligibilidad. (...) Quiere decir esto que lo representado está expuesto y prolongado en la imagen; que a través de ella lo reconocemos, o sea, es de ese modo como es para nosotros (García, 1997:148-149).



Figura 27. *Rockefeller Center Construction Site*, Lewis Hine, 1930.

La obra es orgánica, es decir, es un elemento vivo siempre. En ese sentido, “re-conocer no es: volver a ver una cosa. Una serie de encuentros no son un re-conocimiento, sino que re-conocer significa reconocer algo como lo que ya se conoce. Lo que constituye propiamente el proceso del «ir humano a casa»” (Gadamer, 1991:53). Reconocer la permanencia de lo fugitivo, de la metáfora, del lenguaje. Es por ello que el símbolo cumple con una tarea importante, siempre está en construcción. De modo que exige un esfuerzo de traducción y de lectura. Es también un descubrirse en la representación del significado. Es un acto de placer, si no qué sentido tendría el arte.

II.3 La fotografía como representación estética: de la representación del mundo de vida hacia la representación del cuerpo

Para entender que el cuerpo <<está ahí>> dentro de un mundo de vida, es importante no olvidar que ambas dimensiones están en un vaivén, que por lo tanto, conjuntamente llegarán a la representación estética como un acto comprensible y de experiencia dialógica. Aunque las reflexiones se han centrado en el campo interpretativo, hablar de hermenéutica como experiencia estética es hacer referencia a dos posibles posturas. La primera, más allá de un simple puente entre la obra fotográfica y quien la contempla (lector), el encuentro con la obra significa un encuentro con uno mismo, a lo que Hegel pudo denominar *el arte como figuras del espíritu absoluto*, es decir, que el límite de un horizonte histórico entre el fotógrafo y el contemplador serán alcanzadas por la fuerza *declarativa del arte*.



Figura 28. *Bill Henson, 2008.*

En segundo término, si hablamos de la *historicidad* de la propia existencia humana, significa el atrever-se a mediar consigo mismo y *comprenderse* con su experiencia de mundo, sin embargo, cabe dejar claro que la obra fotográfica está siempre ilimitada a nuevas interpretaciones. La estética no solo concede el gusto propio, ni un sistema personal de valores, sino implica reconocer la variación histórica en donde el *gusto* y el *juicio* es cambiante. Es decir, la abstracción de estética en la fotografía se desata ante su lugar *histórico* en el espacio-tiempo y se traslada a otro momento.

La *representación del mundo de vida* proviene de la propia condición biográfica del sujeto artista, puede constituir una manera de “objetivación” de su conciencia histórica y social, sin embargo implícita, como diría Grondin, la “eficacia histórica <el trabajo silencioso realizado por la historia (...)>” (1999:146). Es decir, los símbolos que se representan en las

series fotográficas, revelan significativamente un lenguaje que des-figura³¹ y configura *metáforas de su mundo de vida*. Esta representación simbólica, permite la exploración sobre la construcción social del sujeto y del mundo que lo encarna. Es la posibilidad de reconstruir los elementos de su contexto, resignificarlos y buscar alternativas para representarlos.

Desde el carácter interpretativo, la *representación estética* en las obras fotográficas corresponde a determinar la experiencia de sentido que se transmite, esto conlleva a un ámbito vinculante entre el artista y el lector, ya que en este caso, la fotografía desde su experiencia compromete a la historicidad de nuestra existencia, acto que será *libre*, que pondrá un momento de sentido de encuentro con la obra que apertura otras posibilidades de sentido. Esto es, una experiencia dialógica profunda. Para Gadamer, “la identidad hermenéutica de la obra tiene un fundamento mucho más profundo. Incluso lo más efímero e irrepetible, cuando aparece o se lo valora en cuanto experiencia estética, es referido en su mismidad” (1991:33)

³¹Se hace referencia a la capacidad de alterar las condiciones de algo, es decir apertura las formas irreconocibles, lo que se quisiera leer en un discurso cifrado, puesto que en el *algo* se declara un sentido.

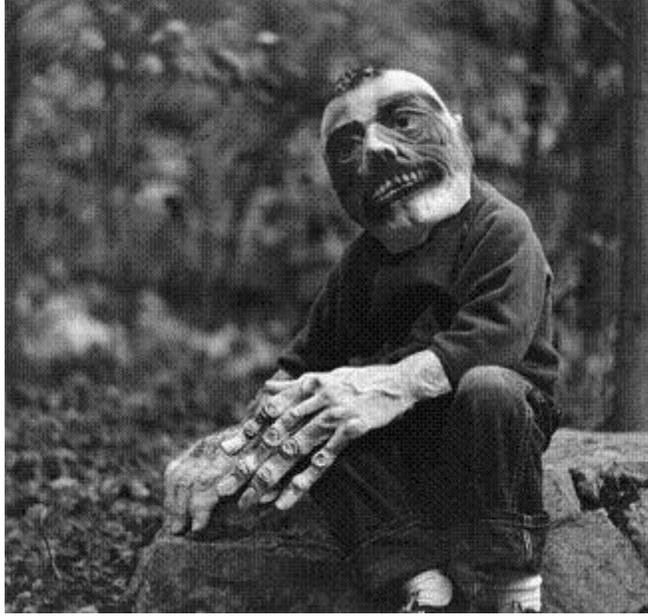


Figura 29. *Ralph Eugene Meatyard, 1971.*

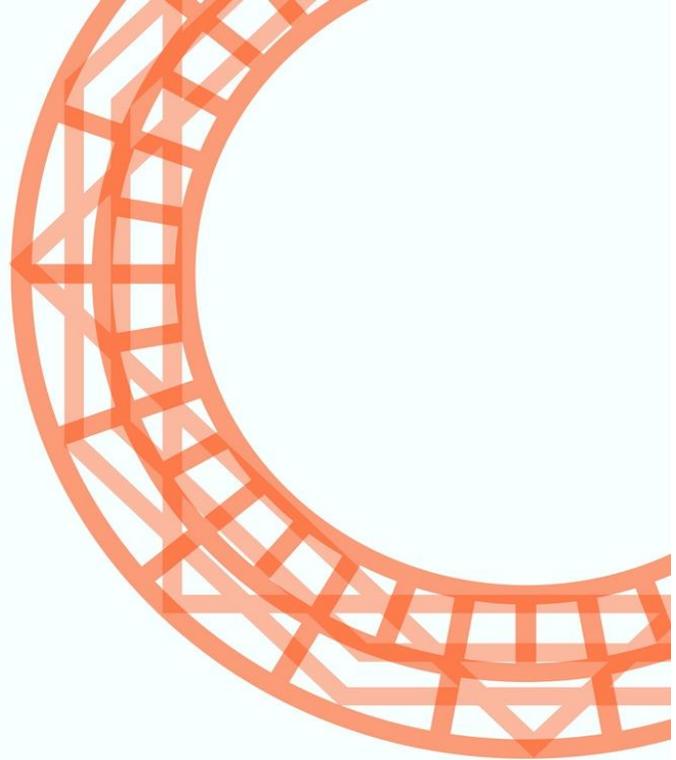
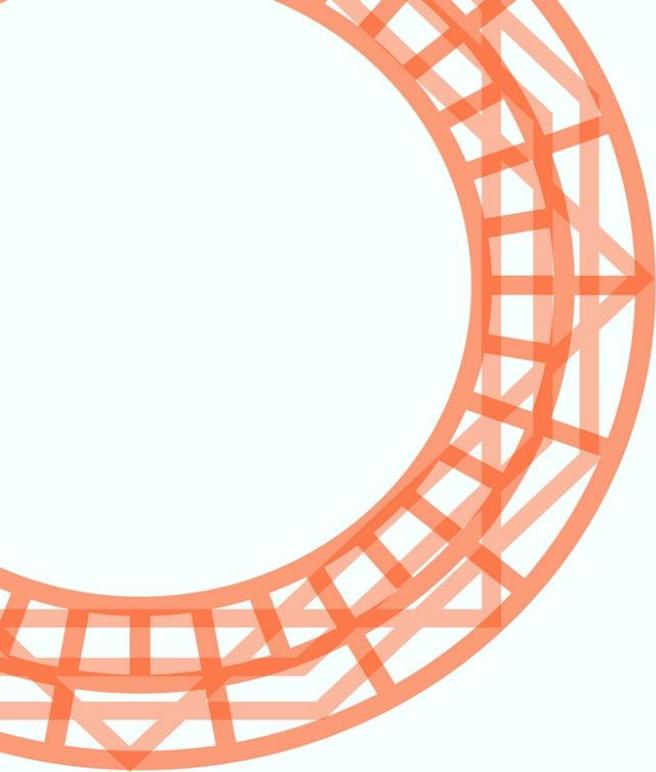
Es decir, que la experiencia estética es *recrear*, desde la posición del lector, la posibilidad de sí mismo ante los sentidos y significados que encuentra en la obra, desde ahí obedece la interpretación, del comprender a la obra de arte desde su carácter ontológico, “en ella se juegan, a la par, su significación, con ello la obra de arte es ya un poema, con una cercanía e intimidad palmarias que, precisamente, la preservan” (Gadamer, 1996: 27). Se comprende la obra, pero se comprende también al sujeto o creador de la obra, en ese sentido surge el intercambio dialógico.

Algunas reflexiones...

Como parte del cierre de este capítulo, considero importante retomar dos cuestionamientos que darán paso al apartado metodológico del tercer capítulo de esta tesis: ¿Por qué hacer un diálogo entre la fenomenología y la hermenéutica? ¿Qué tiene que ver con la fotografía?

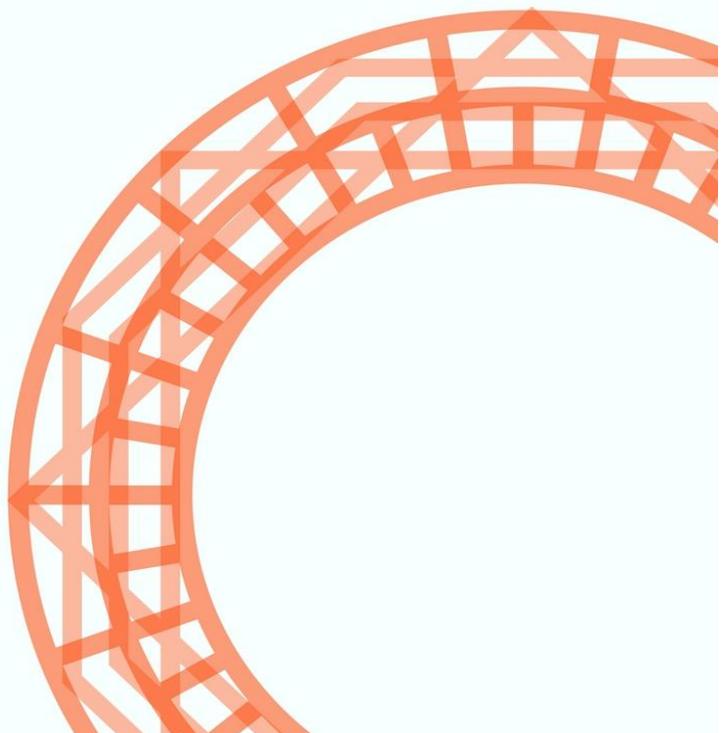
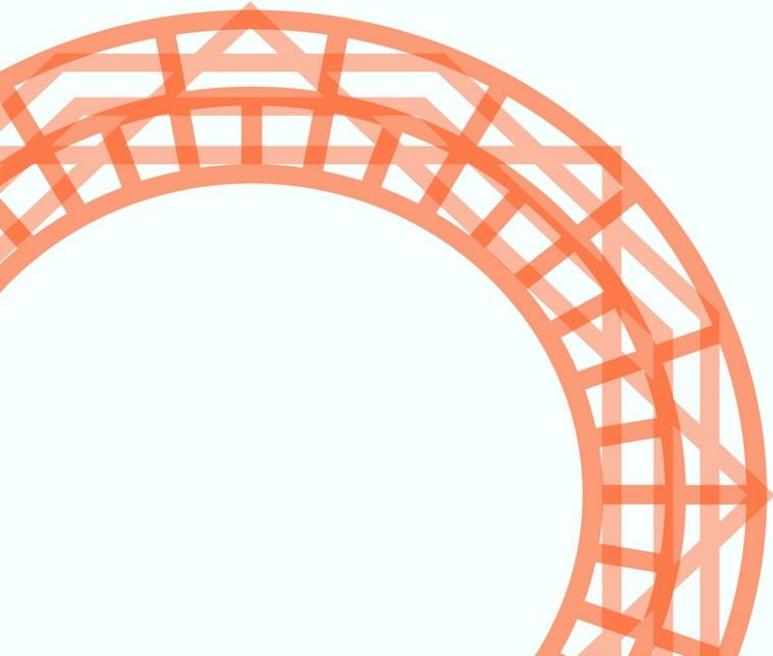
Después de las reflexiones teóricas que abordé desde la fenomenología de Merleau Ponty principalmente, y de la filosofía hermenéutica de Gadamer y Ricoeur, ambos posicionamientos fueron sustanciales para poder generar encuentro y diálogo. Las dos perspectivas me permitieron comprender la *representación estética* (hermenéutica) del *cuerpo en el mundo* (fenomenología), en donde se reconoce que la interpretación es un acto de comprensibilidad y de experiencia dialógica sobre la ontología del cuerpo. De modo que, la representación estética es posible visualizarla en el arte, la fotografía es un medio con la capacidad para representar la ontología del cuerpo.

La reflexión es una tarea académica fundamental. Frente a cada uno de los trabajos expuestos anteriormente, mi investigación se identifica con cada uno de ellos a partir de que retoman como eje de trabajo el arte, el fotoactivismo y el feminismo. Si bien es cierto que existen coincidencias en las experiencias, San Cristóbal de Las Casas posee ciertas particularidades que han permitido que sea un espacio generador de artistas visuales. Actualmente, los fotógrafos están más interesados por el activismo, de modo que se ha convertido en una apuesta estético-política de visibilizarse en el espacio público. Sin embargo, el arte fotográfico permanece elitista y poco inclusivo, es por ello que se pensó en proponer un taller en donde pudieran colaborar y participar mujeres interesadas en la fotografía y en desarrollar un proyecto fotográfico de forma voluntaria. Esta crítica y análisis surge de mi propia experiencia después de observar, habitar y participar como fotógrafa en algunos espacios de arte de San Cristóbal. Finalmente, se pretende compartir las reflexiones de este taller como una experiencia de construir espacios nuevos de arte que hacen una crítica a las otras formas establecidas convencionalmente.



Capítulo III:

INTERVENIR-SIENDO: EL TALLER ALTERARTE
COMO METODOLOGÍA DE INTERVENCIÓN.



CAPÍTULO III. INTERVENIR-SIENDO: EL TALLER ALTERARTE COMO METODOLOGÍA DE INTERVENCIÓN.

En el capítulo anterior, se desarrollaron los conceptos fundamentales que permitirán la interpretación de la experiencia de investigación que son parte de la propuesta metodológica: Representación estética, cuerpo y fotografía. La idea de colocar el análisis de dichos términos, es con la finalidad de tener claridad del sentido que le otorgarán al tercer capítulo, el metodológico. La intención es mostrar la forma en que puede aterrizarse la teoría a la praxis con las colaboradoras de la investigación. Este apartado está dedicado a contar la experiencia de la *propuesta de intervención* que he denominado *Intervenir Siendo*.

Este capítulo puede dar respuesta a lo que estoy considerando como intervención, desde la mirada a sí misma (autointervención) y la mirada a las otras. La metodología *Intervenir Siendo* es una propuesta que pretende intervenir desde la experiencia académica-artística de las fotógrafas en el ámbito público-privado, presuntamente separadas,³² como resultado de esta propuesta están presentes el taller AlterArte y la exposición fotográfica colectiva *Transpaciones* que representó un largo proceso de trabajo con las fotógrafas para tomar acuerdos, discusiones, contradicciones, propuestas, e incluso, de procesos de convivencia.

³² op. cit. 8

El capítulo está dividido en tres momentos. El primero, hace un recorrido sobre la intervención como metodología en América Latina desde la perspectiva feminista. El objetivo de dicho apartado es demostrar que desde un conocimiento situado se ha intentado descolonizar el conocimiento, como comenté en el capítulo anterior (p.), la información y los conocimientos occidentales nos llegaron recientemente. Posteriormente, presentaré algunas reflexiones de la propuesta *Intervenir-siendo* y, finalmente, hablaré de la descripción del taller AlterArte.

III.1 Reconociendo el contexto previo a la intervención

La metodología colaborativa tiene como base los saberes y las epistemologías del Sur (Sousa 2005; Mignolo 2002, Wallerstein 2002, Quijano 2001) incluso retoma parte de algunos posicionamientos filosóficos y feministas occidentales que critican la epistemología hegemónica científica (Foucault 1972, Haraway 1988, Harding 1986, Baudrillard 1988). Reconoce que es imposible hablar de la objetividad científica ya que cada uno posee una construcción social distinta que afecta nuestra percepción y concepción del mundo para emitir un análisis en la investigación.

Para la RAE la palabra co-labor proviene del latín *collaborāre*, que significa *trabajar con otra u otras personas en la realización de una obra*³³. La experiencia colaborativa surge en América Latina como una respuesta hacia la construcción de ciudadanías multiculturales.

³³<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=colaborar>

La perspectiva colaborativa enfrenta tres problemas con la intención de superar la lógica de la colonialidad en los procesos de investigación,

1) la supervivencia del fardo colonial de las ciencias sociales y de la naturaleza neocolonial de la investigación científica, 2) el de la arrogancia académica producto de la *racionalidad indolente* (Sousa Santos 2005), que asume que el conocimiento que incluye, por una parte, el interés y la práctica de producir conocimiento que contribuya a transformar condiciones de opresión, marginación y exclusión de los estudiados y, por otra, la elaboración de análisis académicos más ricos y más profundos con base en la experiencia de co-labor (Leyva y Speed, 2015).

Según Leyva y Speed (2015), a mediados del siglo XX las ciencias sociales fueron cuestionadas por las luchas y movimientos de descolonización. Las interrogantes que se hacían frente a la *colonialidad del saber* visibilizaban la explotación y extracción de información que beneficiaba a los intereses de las instituciones académicas sin devolver nada a la comunidad. La respuesta de las comunidades para dejar de ser vistos como “objetos de estudio” tomó fuerza para formar parte de las investigaciones de manera activa, y que con ello, pudiese traer como resultado un verdadero beneficio a la comunidad.

¿Dónde tengo que situarme (en los términos de conocimiento situado Haraway, 1988) para ver la realidad? Una interrogante necesaria que permite dibujar un horizonte de partida. América Latina, es un espacio geopolítico que ha sido identificado por una narrativa histórica construida desde afuera. América Latina es un territorio que signa una identidad distinta hegemónica eurocéntrica. El feminismo ha dispuesto aportaciones fundamentales para la reflexión y análisis de las complejidades de este espacio geopolítico. Para la filósofa María Luisa Femenías (2007), América Latina necesitó trazar un perfil propio ante los países hegemónicos y los países postcoloniales. Sin embargo, ¿por qué nos es difícil

reconocernos desde Latinoamérica? Los aportes, desde las Teorías Feministas, de la Decolonialidad, el Pensamiento Crítico y la Teología de la liberación sostienen que no sentimos ser parte de una historia que ha sido contada por <<los otros occidentales>>. Por ello, nos parece ajena y extraña. De tal manera que reconstruir la historia de quiénes somos, al contar nuestras propias historias, permite posicionarnos desde otro punto histórico y geopolítico, uno propio.

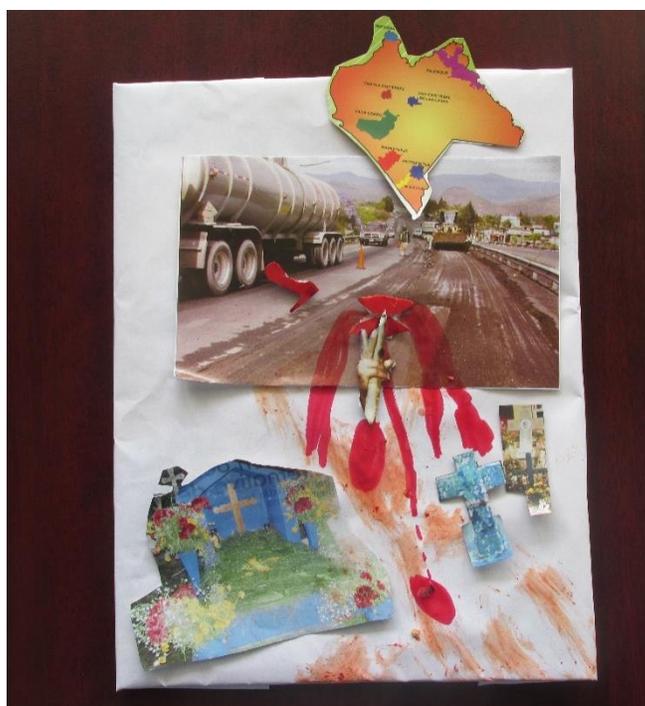


Figura 30. *Representación del contexto chiapaneco, 2016.*³⁴

En la lógica cotidiana surgen una serie de cuestionamientos que nos inquietan y nos remueven las propias entrañas. La co-labor se ha posicionado frente a la objetividad, jerarquización, verticalidad como una forma de intervención. Para María Luisa Femenías

³⁴ Collage realizado colectivamente durante las sesiones del taller AlterArte.

(2007), las mujeres latinoamericanas procuran encaminarse a nuevas reflexiones sobre algunos de estos cuestionamientos que los denominan como “los viejos debates” sobre la identidad, la hibridez, la transculturación, la propia experiencia histórica, cultural, social y política de América Latina³⁵. Considero que para los posicionamientos y reflexiones actuales, hablar y pensar desde América Latina, haciendo hincapié sobre qué hacemos las mujeres y los movimientos sociales -en este punto histórico y geográfico-, significa hacer visibles supuestos “huecos” imaginarios que se desploman en un limbo.

Las propias mujeres y su lucha, designan que no existen tales vacíos. Las mujeres hemos estado ahí, construyendo historia en lo privado, cimentando sabiduría y generando procesos de sanación en colectivo con otras mujeres. Sin embargo, los procesos sociales y las distinciones de género permiten legitimar un poder hegemónico heteropatriarcal. Mientras los varones, a pesar de verse forzados a sostener la construcción de masculinidades hegemónicas, edificaban la historia desde lo público. El feminismo sostiene que lo privado también es un instrumento, estrategia y proyecto político.

Según Femenías (2007), los mecanismos de inclusión y exclusión de las mujeres han seguido un derrotero propio atravesado por la diversidad étnica y cultural (incluida la religión o el arte), muchas veces enmascarada como si de cuestiones económicas o de clase se tratara. En el sur, parte fundamental del conocimiento, la política y la cultura se genera a

³⁵ También Femenías (2007) argumenta que los feminismos postcolonial, ecofeminismo, multicultural, del pensamiento de la subalternidad acogen el diseño de las políticas de la identidad reconociendo que la sociedad latinoamericana está fundada sobre tres raíces poblacionales primordiales: la autóctona indígena, la europea “blanca”, la “negra” y recientemente se sumaron poblaciones asiáticas.

partir de cuestionamientos que nos convocan a las mujeres. Imaginamos estrategias para entablar un diálogo desde las propias regiones excluidas y subordinadas por los saberes hegemónicos, coloniales y eurocéntricos. Reflexionamos, reconocemos nuestras potencialidades y participamos en las luchas (incluso en otras luchas) como en la de los pueblos históricamente excluidos: la discriminación de las poblaciones negras e indígenas en América Latina.

Las historias de vida, poseen un potencial político para comprender y conocer el trayecto de la construcción social de las mujeres como sujetos. Es relevante, en tanto que su testimonio de vida muestra las experiencias de otras mujeres a partir de su relación y vínculo en colectivo. Los testimonios reordenan la realidad individual, y en este aspecto, es un creador de sentido. Se recurre a la escritura, a la narrativa, o a cualquier otra forma de expresión, puesto que reconsidera aspectos y experiencias personales que formaron parte de un colectivo, al mismo tiempo este funge como un vehículo que toma en cuenta a la memoria (Valero, 2005). Es decir, hace visible la participación social y política de las mujeres, las redes y vínculos con otras mujeres y las formas de organización en ciertos espacios para entender los encuentros y desencuentros durante un quehacer histórico.

Desde el terreno latinoamericano, al menos desde algunas vertientes, el feminismo desde su Ser-saber-político-ideológico, abre espacios de reflexión para descolonizar patrones que reproducen el poder y la violencia. Trata de reconfigurar las estructuras heteropatriarcales que llegaron con el proceso colonizador. De tal manera que busca aquellos signos sociales, culturales y corporales visibles/invisibles naturalizados y normativizados. El feminismo no

se queda en la observación, hace una crítica e interviene frente a la opresión de las mujeres. La opresión y subordinación de un pensamiento colonizador que está atravesado por el poder hegemónico y jerarquizante. Es ahí en donde convergen los debates de la decolonialidad y los feminismos latinoamericanos (comunitario, indígena, autónomo e institucional). Pensar-hablar en y del SUR es una estrategia política. En ese sentido, se procura abordar con sutileza y cuidado algunas reflexiones sobre la identidad para no caer en esencialismos cuando la “realidad” es maleable, dinámica y no estática.

Si la propia Marcela Lagarde cita que las feministas somos contradictorias, es quizás porque parte de los debates y movimientos feministas que destacan territorialmente en América Latina, como son los feminismos autónomos y los feminismos institucionales, han permanecido en tensiones. A pesar de la discrepancia, las discusiones de ambas posturas parten de qué necesitan desmotar o descolonizar las mujeres y también sobre los cambios estructurales necesarios para construir otras posibilidades de vida existentes, como pensar en los comunes.

Según Alejandra Restrepo (2010), en Latinoamérica desde los supuestos polos del feminismo institucional y el feminismo autónomo, la lucha interna se hace con expresiones que profundizan el estereotipo según el cual las mujeres “no debaten se pelean”. La estructura ideológica patriarcal contraataca alterando cada descubrimiento que hace el feminismo de sus mecanismos ideológicos e institucionales de opresión. De tal manera que los traslada al interior fracturando las luchas y colocándonos en contra a nosotras mismas.

“¿Por qué es tan difícil para los hombres y muchas mujeres entender el patriarcado? Porque lo llevamos adentro, lo hemos internalizado” (Restrepo, 2010: 4). Justo por esa internalización colonizadora, Latinoamérica es germen de múltiples discusiones. Su nudo crítico se ubica en las aportaciones epistémicas feministas ejecutando severas argumentaciones frente al pensamiento creado por las Ciencias sociales y las humanidades. En una tradición intelectual, el conocimiento se encuentra fundado en la razón androcéntrica y positivista. En ese sentido, para Urania Ungo (2009) en las últimas décadas del siglo XX, a pesar de los muchos obstáculos, el feminismo no hizo más que crecer, desarrollarse, expandirse³⁶.

Los caminos, andanzas y posicionamientos del feminismo latinoamericano, a pesar de las dificultades de crear objetivos comunes, han visibilizado los avances en términos teóricos pero también en términos políticos, de la apuesta de otras categorías para analizar la realidad, sensibilizar y transformar lo establecido hegemónicamente. Además, el feminismo ha hecho conciencia del profundo trabajo para entender y desmontar todo aquello que ha intentado politizarlo. Por lo tanto, significa que estamos en un proceso de creación sobre un proyecto político desde una corriente de pensamiento en el que las feministas estamos inmersas frente a un sistema capitalista.

³⁶Algunas evidencias que pueden citarse al respecto, no sólo hay hoy una cierta legitimidad de la participación de las mujeres en algunos espacios políticos para cubrir “cuotas electorales” incluso, las coaliciones femeninas inter-partidarias para la propuesta y creación de leyes; sino también espacios académicos en las universidades de la mayoría de los países, así como existe una viva discusión intelectual sobre los supuestos y paradigmas de la Ciencia, de las visiones y la representación del mundo y de las mujeres en el arte y la literatura.

Aun las luchas de las feministas latinoamericanas se oponen a la posición de las dinámicas capitalistas y patriarcales, según Femenías (2007) al plantear el problema del “sexismo”, del “problema negro” o del “tema indígena” exige reconocer el papel histórico desempeñado por las estructuras patriarcales, sean blancas o no, sobre la población en general y las mujeres (sea cual fuere su color) en particular o de manera conjunta. De modo que la desigualdad de género dentro de todas las desigualdades, es un referente estratégico para encontrar formas de superarlo y en lo posible, generar un cambio sistémico. También significa construir las emancipaciones y la autodeterminación de las mujeres latinoamericanas. Y además, reconocer sobre todo que Latinoamérica es diverso y complejo, que deben proponerse y construirse nuevas formas de transformación desde lo local y lo cotidiano.

Considero importante destacar que las reflexiones, la lucha y los aportes del feminismo Latinoamericano está en el autonombrarse y en lo que puede significar para quienes el feminismo tiene sentido. La capacidad de autonombrar la lucha feminista trae consigo reconocer y legitimar los conocimientos, experiencias y saberes propios que se construyen en colectivo, como reivindicar y resignificar la autonomía. Además, saberse complejos, diversos y cambiantes, desmontando los imaginarios respecto a la pureza y el esencialismo respecto a la identidad de ciertos grupos sociales.

Por otro lado, el testimonio entendido como narrativa a través de las manifestaciones y expresividades artísticas, cuestionan esas formas de identidad que poseen una visión esencialista sobre las mujeres y las interseccionalidades. En ese sentido, la construcción de

una colectiva revolucionaria hacia una identidad individual, deviene de la narrativa de los testimonios. Se enmarcan en la problemática de la identidad como un tópico que la memoria se empeña en reconstruir. Al destacar el proceso desde un<Yo> hasta el <nosotros> y viceversa, permite concebir la convivencia de los colectivos sin dejar de lado los intereses individuales (Valero, 2005). Los aportes feministas de la decolonialidad han reconsiderado que la fragmentación de la lucha hace que retrocedan los avances logrados. Para construir desde el sur, la construcción y organización de colectivas o colectivos es una posibilidad de reconstrucción y encuentro de otras formas de identidad, propuestas de soluciones a conflictos sociales, de construcción de otros tipos de saberes, de redes de solidaridad, formas de autocuidado y de desarrollar estrategias de sostenibilidad fuera de sistema de mercado.

El acto ontológico de mirarse y de atreverse a realizar un ejercicio descolonizador, no es tarea sencilla. La colectividad permite el análisis histórico, la reconstrucción biográfica y la posibilidad de transformación y sanación. Como también, permite reconstruir nuestra historia y nuevas formas de identidad y de alteridad (entendido como un proceso de transformación constante, de la no permanencia), son formas de acción política, de asumir un posicionamiento de poder y de autonomía; y transgredir los mitos esencialistas: Roles de género, reproducción sexual biológica, racismo, machismo, homofobia. Al menos, encontrar un sentido para nosotras mismas en esta latitud que habitamos: América Latina y el Caribe.

En principio, ¿por qué es necesario construir una metodología feminista? Las feministas han señalado los espacios en que nos situamos las mujeres frente al conocimiento, desde su producción, difusión y legitimación. Sabemos que la construcción del conocimiento científico está diseñado bajo la mirada de una figura androcéntrica. No es una discusión nueva, sin embargo, está vigente el cuestionamiento sobre *si existe o no una metodología feminista*. Eli Bartra (2010) ha hecho mención que el método feminista significa hablar de un *método no sexista o no androcéntrico*.

Al menos en esta reflexión, no sugerimos que hemos encontrado el “hilo negro” del problema metodológico tradicionalista. Es válido reconocer que en las investigaciones sociales, y feministas, aún se retoman las herramientas del método científico, no obstante, se considera que la preocupación central del feminismo consiste en la percepción y vínculo con los sujetos de estudio. Es por ello que para esta investigación es sustancial un diálogo feminista-hermenéutico-político-estético que permita confluir desde un solo método. De esta forma, la aplicación de las herramientas metodológicas toman un sentido distinto, queda al descubierto las relaciones de poder y las violencias.

A pesar de ello, se considera fundamental construir conocimiento desde *la experiencia femenina* (Bartra, 2010), puesto que la experiencia de las mujeres es un recurso de análisis necesario en términos de justicia social, tal parece que asumir una *identidad femenina* en el espacio público, la academia, reafirma una postura política. Tanto mujeres como hombres deben conducir las riendas de las instituciones académicas para la construcción y difusión del conocimiento.

Los feminismos se desarrollan en el ámbito académico (construcción de conocimiento) y desde un posicionamiento político (procesos de intervención sobre la realidad). El feminismo procura la construcción de espacios colaborativos y participativos, sin embargo, es necesario que pueda interrelacionarse con otras herramientas teórico-metodológicas para formar un conocimiento crítico, íntegro y dialógico. El *punto de vista feminista* (Harding, 2010), permite hacer una interpretación y análisis sobre la condición de las mujeres sobre su experiencia histórica y biográfica, y aporta flexibilidad para integrar otras perspectivas de análisis, además, distingue el posicionamiento del investigador(a) y las formas en que hará frente a los sujetos de investigación.

El quehacer metodológico hace un esfuerzo holístico. Entendido como un acto creativo-político, el (la) investigador(a) en un primer momento debe reconocer y cuestionar sus privilegios. Se sugiere haga un esfuerzo de autoexploración, un rastreo sobre la propia biografía para revelar la posición que ocupa en el mundo y cómo se posicionará ante los(as) otros(as). Implica entender cómo situarse en el espacio y al mismo tiempo cómo tomar distancia crítica. Los intereses individuales que están detrás de un problema de investigación son gesto de aquello que está incorporado en la experiencia de vida del propio investigador(a). La creación del conocimiento no es más que un acto de reconocimiento de sí mismo, se potencializa la sensibilidad del investigador(a), este asume y se transforma en la figura de un artista.

¿Para qué hablar del feminismo en Latinoamérica, cuando el interés está puesto sobre las mujeres en el quehacer artístico? San Cristóbal de Las Casas es un espacio fundamental

para contemplar el movimiento artístico contemporáneo. Esta ciudad no solo ocupa un espacio geográfico en Latinoamérica, sino que, es un espacio que propicia reflexiones sobre esta identidad geopolítica y cultural latinoamericana, incluso desde el propio discurso artístico. Es más, durante mi propio encuentro y contacto con otras mujeres feministas he podido comprender que es indispensable situar el conocimiento desde esta latitud. Sin embargo, encontré que es necesario construir desde este posicionamiento político un espacio para las reflexiones sobre el papel que desarrollan las mujeres en el arte. Desde este modo, al tratar de vincular la teoría, la experiencia y la acción para construir, por una parte, espacios alternativos generadores de conocimiento, y en otro sentido, la creación de un espacio de convivencia entre personas que sienten, que cuestionan, que están ahí y que pueden construir y transformar el conocimiento fuera del espacio académico. El arte es imperioso para construir otras formas de compartir con los otros(as).

III.2 La metodología intervenir-siendo: una propuesta de intervención.

Durante el proceso de construcción de una propuesta metodológica, se discutieron y reflexionaron diversos puntos respecto a cómo poder hacer intervención. Se pensó en un modelo que abordara la perspectiva *co-laborativa*. De este modo se propone la metodología *Intervenir-siendo*, el cual reconoce que las participantes tienen una función colaborativa en la investigación y que sus aportaciones fortalecen la construcción de conocimiento para la misma. Significa que las colaboradoras son *agentes activas* en la investigación, al mismo tiempo, la investigadora funge como colaboradora, de manera que se establece una dialéctica horizontal. Por lo tanto, al plantear cómo podrá entenderse la intervención, se sugiere que pueda sustituirse en términos de *co-labor*.

En principio, la metodología Intervenir-siendo intentó establecer un proceso interpretativo y comprensivo para dar coherencia y sentido al objetivo de la investigación. Retomar esta perspectiva no sólo en las reflexiones sino en la ocupación y en la práctica metodológica ha sido y es una experiencia significativa. En ese sentido, la hermenéutica es un método general de comprensión y la interpretación es un modo natural del conocer de los seres humanos. Tiene como misión descubrir el significado de las cosas, los escritos, las obras, los gestos, pero siempre observando la particularidad del contexto que forma parte. Durante la práctica, he considerado que la hermenéutica es mucho más que una <<herramienta interpretativa>> es una <<teoría de la comprensibilidad>>, me permitió pensar e instalar mi condición humana ante las otras mujeres, las colaboradoras; comprender-me, comprender-las, comprender-nos.

Se considera imprescindible proponer diferentes espacios para producir colectividades y conocimiento en donde se reflexionen y discutan temas comunes incluso que pueda superar los intereses del investigador(a). El diálogo sirve de vehículo para enunciar las experiencias, el testimonio, la anécdota, la narración, la biografía, entre otras; de modo que las *historias de vida* se entrecruzan y permiten que el colectivo pueda descubrir los intereses comunes.

El arte se ha convertido en un espacio de exclusividad. Sin embargo, puede ser una herramienta política para la sensibilización de los sujetos frente a las realidades violentas actuales. Ahí la importancia de montar espacios de reflexión colectiva con perspectiva

artística y feminista, en donde se establezcan procesos dialógicos y de comprensibilidad para construir sitios de convivencia y creación social.

Atendiendo que con-vivir y compartir con los(as) otros(as) es indispensable, propicia a la reflexividad sobre la relación humana de un Yo con el otro(a). Son espacios de encuentro pero al mismo tiempo están presentes las tensiones y violencia, es decir, el desencuentro. Estas contradicciones sociales y humanas forman parte del reconocimiento de nuestra condición humana. Al destacar la sensibilidad humana que nos conforma, es importante tomar en cuenta la *experiencia de vida* del propio investigador(a). Al colocarla frente a los(as) demás, se procuró en lo posible construir una relación horizontal con las colaboradoras, lo cual permitió establecer un diálogo. En este caso, el compartir aquellas experiencias permitió generar rutas de encuentro con las colaboradoras. Se logró crear un espacio de convivencia entre personas que sienten, que cuestionan, que están ahí y que pueden construir conocimiento.

De esta reflexión se propuso construir un taller en el cual pudiesen asistir mujeres que tuviesen en común la experiencia y el interés por la fotografía; se denominó *Alter-arte: exploración sobre las representaciones y experiencias del cuerpo a través de la fotografía*. El objetivo central fue la conformación de un *Colectivo de Mujeres Fotógrafas* y la construcción de un proyecto fotográfico colectivo-individual. Sin embargo, durante el proceso el objetivo cambió de interés, finalizó en una exposición fotográfica colectiva.

Se logró reunir a un grupo de mujeres interesadas en formar un colectivo, cada colaboradora con un la intención de aprender a construir un proyecto fotográfico individual desde el cuerpo. Mujeres que han cuestionado y propuesto otras formas de comprender las diferencias y los intereses comunes. Las colaboradoras, es decir, la investigadora y las participantes, hicimos un esfuerzo hermenéutico para lograr entender la otredad, los procesos individuales, reconocernos en los otros cuerpos y además, se colocó la voluntad para alterarnos y entendernos.

¿Por qué se están abordando las experiencias desde la corporalidad? El trabajo de campo me ha llevado hacía varias reflexiones, parte de éstas se sitúan en tratar de explicar las experiencias de vida de los sujetos colaborativos como Representación Estética. Un posicionamiento teórico que posibilita una explicación es la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty (obra original publicada en 1945). Este autor sostiene que el cuerpo es el primer lugar en donde pasa todo el conocimiento, por lo tanto, se reconoce la existencia de un cuerpo en este mundo y que puede encarnar todas las experiencias de vida. Es una forma de potencializar las subjetividades. En este sentido, considero que el cuerpo es una perspectiva y herramienta metodológica que puede expresar cómo las colaboradoras van alterando su subjetividad, mostrar sus inquietudes o malestares; finalmente, con la intención de que todo esto pueda ser representado desde la fotografía.

Por ello, la finalidad de este taller consistió en crear un espacio teórico-práctico de discusión colectiva y de autorreflexión, cuyo propósito residió en hacer una revisión y exploración sobre la corporalidad. El cuerpo entendido como lenguaje de múltiples

posibilidades de *creación artística* para expresar, revelar y evocar un discurso sensible y político. Finalmente, este taller buscó iniciar un proyecto fotográfico *de y desde* el cuerpo, para que este fuera un lugar de partida para la exploración y reconocimiento de sí mismo y del mundo (construcción de representaciones visuales sobre la corporalidad).

Este espacio procuró que las asistentes reconocieran sus prácticas corporales como un proceso cambiante que influye sobre la interpretación y percepción del mundo (condiciones sociales, culturales, políticas y simbólicas). Fue imprescindible colocar métodos de comprensión dialógica entre las asistentes, para que cada una pudiera generar sus propios procesos de reconocimiento, reflexión y cuestionamiento sobre su biografía y su cuerpo como experiencia de mundo. Es decir, construir colectivamente un espacio creador de conocimiento autónomo, libre y autopoietico.

Durante el taller se desarrollaron actividades grupales e individuales. De manera teórica se analizaron y se discutieron diversas propuestas artísticas en torno al cuerpo (visuales, literarias, científicas, feministas, etcétera). Desde lo práctico, se propusieron actividades de identificación personal y de interacción en grupo que ayudaron al reconocimiento del cuerpo (individual) y su vinculación con otros cuerpos (colectivo).

A lo largo del taller, se hicieron algunas sugerencias de forma práctica sobre algunos ejercicios, como apoyo a las fotógrafas en la búsqueda de posibles soluciones creativas para la construcción de sus propias imágenes. En colectivo se hicieron revisiones sobre el desarrollo de los proyectos individuales, de manera que se aplicó una crítica constructiva

sobre los procesos creativos de cada colaboradora. En definitiva, durante el proceso del primer momento del taller, se logró identificar cómo las mujeres construyen su *corporalidad* a través de las imágenes y el análisis autobiográfico.

Finalmente, ¿cómo pude vincular la co-labor con la hermenéutica? El método hermenéutico, dialéctico, es el método que se utiliza de modo consciente o inconsciente en el investigador(a), ya que la mente humana es interpretativa (hermenéutica). En nuestras relaciones humanas cotidianas, estamos descifrando e interpretando desde nuestros referentes cualquier gesto o signo que interpele con nosotros mismos. Hablar del círculo hermenéutico, quiere decir, que la interpretación hermenéutica no es lineal. No existe un principio y un fin. En la investigación existe una constante de retroalimentación circular o espiral. El conocimiento que se construye desde la hermenéutica es parcial, no existe un conocimiento totalitario, ya que este es inacabado. La interpretación o aproximación que hacemos sobre esa realidad está de alguna manera mediada por nuestra historicidad y nuestra construcción. Sin embargo, Gadamer afirmaría que “la conciencia histórica no es una postura metodológica especial, erudita o condicionada por una concepción del mundo, sino una especie de instrumentación de la espiritualidad de nuestros sentidos que determina de antemano nuestra visión y nuestra experiencia del arte” (1991:21). Hacer un esfuerzo de comprensibilidad debe entenderse como un ejercicio no lineal. En ese sentido, la co-labor exige un esfuerzo de comprensibilidad para poder dialogar con las diversidades. Convivir con lo diferente a sí mismo no es una tarea sencilla, aunque, da la posibilidad de colocar otras voluntades y sensibilidades hacia los otros(as).

III.3 El encuentro: la búsqueda, identificación y los primeros acuerdos con las colaboradoras fotógrafas.

Esta investigación ha sufrido una serie de modificaciones y cambios que se han ajustado de acuerdo a las condiciones cotidianas que superan las ideas primarias con las que se inicia una investigación. Desde el inicio de esta investigación, trabajé con chicas de perfiles diversos, algunas son activistas, docentes, académicas, madres, feministas, videastas o fotógrafas. Durante el proceso se incorporaron mujeres que se interesaron por el taller o por el tema de la investigación, sin embargo, no todas permanecieron. Finalmente se logró un grupo de 7 mujeres, algunas más activas que otras, sobre todo refiriéndome al desarrollo del proceso creativo. De modo que fue complejo convivir de manera íntima con esta diversidad. En un principio mi interés estuvo puesto en el trabajo creativo de mujeres indígenas fotógrafas cuyo referente fue el proyecto de *Camaristas* (1992). Sin embargo, por la dificultad de encontrar a fotógrafas interesadas en la fotografía y que aceptaran la propuesta de trabajar con el cuerpo, la investigación tomó un giro. De tal manera que pretendo en este apartado hacer una narrativa breve sobre la identificación de las colaboradoras de la investigación.

A partir de la primera idea que tuve en esta investigación, localicé a la fotógrafa Maruch Sántiz para invitarla a colaborar. La conocí desde el 2011,³⁷ su trabajo como fotógrafa, actriz y escritora, es conocido mundialmente. Su participación en la galería MUY ha sido significativa y activa en cuanto a exposiciones y charlas. Después de reunirnos en varias

³⁷ Maruch, no pudo sumarse a las actividades del taller o de la investigación. Sin embargo, decidí nombrarla y reconocerla porque fue un punto clave para encontrar a las colaboradoras de la investigación.

ocasiones me invitó a su exposición fotográfica: *El arte de la medicina ancestral*. En esa exposición, tuve la fortuna de coincidir con Margarita Martínez, originaria del municipio de Huixtán, es Doctora en Lingüística Indoamericana por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Margarita es esposa de Abraham Gómez³⁸, fotógrafo contemporáneo tsotsil de San Juan Chamula.

Maruch Sántiz ha trabajado en conjunto con Margarita Martínez y el fotógrafo contemporáneo, Luis Enrique Aguilar Pereida en varios talleres de fotografía dirigido a jóvenes y niños en el Museo Na Bolom en San Cristóbal y en la ciudad de Nueva York. Los intereses de Margarita en estos talleres estuvieron enfocados al rescate y fortalecimiento de las lenguas originarias, para ella el video y la fotografía son un recurso y herramienta didáctica para denunciar la situación que viven actualmente los pueblos originarios.

Posteriormente se presentó en la galería MUY, *La Cámara Gira* una exposición colectiva entre Genaro Sántiz, Abraham Gómez y Marco Girón. Al finalizar, conocí a Ivett Peña Azcona originaria del San Pedro Comitancillo, Oaxaca y a Diana Trevilla Espinal del Distrito Federal. Ambas habían participado en un taller de fotografía básica impartido por el fotógrafo tseltal Marco Girón, en El Colegio de la Frontera Sur (ECOSUR) y, como resultado presentarían una exposición fotográfica sobre paisaje. Tanto Ivett como Diana son Maestras en Ciencias en Recursos Naturales y Desarrollo Rural por ECOSUR. Son creadoras de la Red de Creadoras Investigadoras y Activistas Sociales (RECIAS); trabajan

³⁸Abraham Gómez ha realizado diversas exposiciones individuales y colectivas. Recientemente ha ganado un premio en el *Concurso de Fotografía Contemporánea 2017*, algunas de sus trabajos han estado expuestos en la galería MUY, en Nueva York y en otros sitios reconocidos.

en conjunto talleres sobre género y feminismo, otras metodologías de la investigación, epistemologías del Sur, talleres de autocuidado y ahora cuerpo. He logrado percibir que su convicción política consiste en asistir o construir espacios de reflexión feminista, cuyas bases han sido retomadas de sus experiencias en otros espacios de reflexión colectiva.

Rosa Amelia Hernández Gómez, forma parte del círculo de mujeres videastas que se desarrollan en San Cristóbal. Alumna de “Ambulante, más allá” se ha formado poco a poco sobre temas y técnicas de cine documental en otros espacios del país. Amelia estudió Comunicación Intercultural en la Universidad Intercultural de Chiapas, es originaria del municipio de Zinacantán. Vive en San Cristóbal y es muy activa en sus producciones artísticas. Ha ganado varios reconocimientos, entre ellos el Premio al Arte Indígena de Chiapas 2016 convocado por Coneculta-Chiapas y el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literaturas Indígenas (CELALI). Su interés por la fotografía ha sido latente, puesto que ella ha empleado el “fotocine” en sus producciones.

Adriana Beatriz Rodríguez, estudió Comunicación Intercultural en la Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH), también ha sido estudiante de *Ambulante, más allá* y ha formado parte del *Campamento Creando Historias* que se llevó a cabo en Guelatao, Oaxaca. Su trabajo más destacado se ha presentado en “Ocote: Miradas encendidas” con su documental “Clementina y el Chocolate”. De modo que Adriana se ha dedicado al video documental sobre todo como directora. Es mamá y además trabaja como asistente con un fotógrafo del Colectivo Tragameluz.

Ivett y Diana motivaron a otras mujeres de sus círculos y redes cercanas que se encontraban interesadas en participar. A partir de esa iniciativa se integró Larissa Fuentes, ella trabajó para el Centro de Derechos de La Mujer, la organización que procura por defensa de mujeres en distintas comunidades de Chiapas, un proyecto creado por la iniciativa de Mercedes Olivera, investigadora y feminista mexicana, altamente reconocida en México y otros países.

Después de conocerlas, la convoqué a la primera reunión e invitación al taller³⁹. La reunión estuvo planteada para conocernos e invitarles a participar en el Taller *Alter-arte: exploración sobre las representaciones y experiencias del cuerpo a través de la fotografía*. Fue una reunión significativa, era la primera vez que nos reuníamos. La intención era compartir en el colectivo el proyecto de investigación, quién soy y por qué mi interés de abordar el tema, explicar el propósito del Taller y los temas que se abordarían en el mismo. Además, el objetivo principal para desarrollar un proyecto individual y uno colectivo, que fuesen presentados en una o más exposiciones fotográficas.

En la reunión se discutieron y se tomaron las primeras decisiones en colectivo. Un aspecto que se trató fue acordar las fechas de cada una de las sesiones del taller, se colocó en la discusión las condiciones cotidianas individuales frente a los intereses del colectivo. También se abordó sobre las formas de autogestión para generar ingresos que ayudaran a los gastos de materiales para la exposición. Y también, se dejó en claro que su participación en la investigación sería de carácter colaborativo.

³⁹Dicho encuentro se llevó a cabo el día 10 de julio de 2016, en San Cristóbal de Las Casas.

Finalmente, aunque no se consolidó un colectivo como tal, fue posible reunir un grupo de mujeres interesadas en construir diversos proyectos relacionados con el ámbito de la fotografía. Todas son mujeres que cuestionan y que proponen otras formas para comprender las diferencias y los comunes. La experiencia ha sido todo un esfuerzo hermenéutico para lograr entender los procesos individuales y colectivos, es decir, reconocernos en el propio cuerpo y en los otros cuerpos.

El taller AlterArte, descripción del proceso creativo fotográfico.

El taller *AlterArte: exploración sobre las representaciones y experiencias del cuerpo a través de la fotografía*, es un proyecto contemplado para generar las reflexiones y el desarrollo teórico-práctico de la fotografía y el cuerpo. Un espacio que propició y facilitó el desarrollo del proceso creativo de las colaboradoras. En principio, se pensó en once sesiones de taller para trabajar en colectivo; sin embargo, durante la marcha, fue necesario ampliar la propuesta del taller a través de mi acompañamiento individual con cada una de las fotógrafas, ya que encontraba varias dificultades (técnicas, reflexivas, comprensivas y de voluntad) que no permitía el desarrollo de los proyectos. A continuación presento los temas abordados durante el taller y las principales reflexiones de las colaboradoras. Los referentes utilizados, como los proyectos fotográficos, lecturas, actividades corporeo-vivenciales estuvieron relacionados con el tópico de cada sesión⁴⁰.

a) Sesión 1. Reconocimiento y convivencia: Mi cuerpo y el cuerpo de los otros (as).

⁴⁰En los anexos incluyo las cartas descriptivas de cada sesión.

Parte de las reflexiones en la primera sesión surgieron al cuestionar qué es el cuerpo, cómo podemos identificarlo, de dónde tenemos que partir para el reconocimiento de sí mismo y el reconocimiento de los otros cuerpos. La idea central era discutir si es posible concebir que las y los sujetos poseemos un *cuerpo fragmentado*⁴¹.



Figura 31. Adriana Rodríguez, Margarita Martínez y Amelia Hernández, CESMECA, 2016.

A partir del ejercicio práctico *Reconociendo las moléculas del cuerpo*, las asistentes compartieron las experiencias de sus cuerpos. Las ideas expuestas fueron profundas y se conectaron con las sensaciones que transitaban por el propio cuerpo. Estaban corporalmente ahí. Identificaron desde los dolores hasta aquellas partes del cuerpo que estaban en el

⁴¹ Lacan nombra a la fragmentación como desarmonía, dehisencia del organismo, discordia primordial, mostrando que “la unidad del cuerpo es siempre ilusoria...no hay en el parlêtre ninguna... adecuación entre la representación del cuerpo y... su cuerpo real” (citado en <http://www.eol-laplata.org/blog/index.php/del-cuerpo-fragmentado-al-cuerpo-hablante/>).

olvido. Una de las asistentes compartió que gracias a ese ejercicio logró reunir todas las partes de su cuerpo, pasó de tener un cuerpo fragmentado a sentir un cuerpo “entero”.

La memoria, la experiencia, las emociones, el cuerpo es sentir y es conectar entre el pasado y el presente. Nos dice como iremos hacia el futuro. El cuerpo es un vehículo, una materia...lo que contengamos, maldad o bondad, todo está ahí. El cuerpo es un caparazón. El cuerpo es el sentir y lo conectas inmediatamente con la memoria. Conexión con el pasado y con el presente⁴²

La pregunta que detonó la discusión fue, *¿poseemos un cuerpo desfragmentado?*, hubo participaciones interesantes. En la primera sesión se descubrió un cuerpo fragmentado, cortado, separado. Se reconoció al cuerpo desde su estructura biológica conectado con la naturaleza del entorno. Sin embargo, se hizo visible un cuerpo poseedor de dolor preso de la cotidianidad: un cuerpo subjetivo-sujetado.

Se narró el reencuentro con cada órgano, extremidad, parte o cicatriz: el cuerpo como memoria. En la memoria surgen las historias de vida, las experiencias. Un ejemplo es la piel, como aquella materia que envuelve una serie de experiencias relacionadas con las y los otros que han transitado por nuestra vida o han tenido un acercamiento con sí mismos. Un cuerpo que posee órganos que dialogan unos entre otros, el cuerpo posee la capacidad de establecer una conexión.

Se pensó además, que un cuerpo no sólo posee órganos o está vivo. El cuerpo es más que materia. El cuerpo establece una conexión con un todo. El cuerpo está presente en otras manifestaciones desde su intangibilidad, como la muerte.

⁴² Margarita Martínez, sesión del taller “Alter-arte”, 07 de agosto de 2016, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

El cuerpo está conectado con lo que sucede todo el tiempo. La muerte es parte de nuestra existencia. Las ideas construidas sobre la muerte son una forma de fragmentar los cuerpos, la cultura hegemónica nos dice que el cuerpo está fragmentado, por ejemplo: es distinto lo que puede sucederle al alma, al cuerpo, a la mente. Es por ello que tenemos un temor cultural a la muerte.⁴³

A partir de nuestra relación con los otros cuerpos, ¿qué representaciones estéticas podemos encontrar sobre otras corporalidades y cómo nos relacionamos con esas representaciones? Los discursos y las experiencias atraviesan el cuerpo de tal manera que se encarnan. El cuerpo está sujeto a las ideas, las leyes, la moral que no poseen un cuerpo como tal pero que pueden ser representados para otorgarle una forma o figura para recrearla. Esta reflexión dio paso para ver la propuesta artística de Andrés Serrano, *La Morgue* (1992) en comparación con el proyecto de investigación de Loreley Ritta que se llevó a cabo en la Ciudad de Buenos Aires, *Transmigraciones. Antropología visual, géneros y sexualidades* (2015).

Andrés Serrano es un fotógrafo que intenta establecer una experiencia corporal con la muerte. Él procura convivir con otros cuerpos, aquellos que son indeseables y vistos como grotescos. Acude a una morgue para retratar las historias de los cuerpos que se depositan ahí. A partir de sus fotografías quiere construir otras estéticas sobre el cuerpo. A partir de este ejemplo, pudo hablarse de cómo puede romperse el estereotipo de la estética corporal en el arte para construir nuevas miradas y representaciones del propio cuerpo y el cuerpo de los otros.

Veo las fotografías, conecto lo que dibujé y la realidad, finalmente sabemos que la muerte es parte de nosotras, no queremos aceptarlo, pero sabemos que es parte de nosotras. De niña, no asistía a los funerales, porque no me atrevía

⁴³Diana Trevilla, sesión del “taller alter-arte”, 10 de agosto de 2016, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

*a enfrentar, acercarme o ver a esos cuerpos, cómo estaban. Conecté el proyecto de Serrano con la historia de un hermano de mi mamá, cómo fue y lo poco que recuerdo cuando tenía 5 años. Él trabajó en la Marina en Veracruz, lo arrollaron cuando iba en su moto. En ese tiempo, en 1985, traer un cuerpo de allá, fue muy difícil siendo de una comunidad; hacer todo el papeleo... no lo imagino. Pero, encontré imágenes, es muy interesante, encontré fotos de él con sangre y algodón en las fosas nasales, no sé quién las tomó, pero fue una forma de poder acercarme a ese cuerpo. ¿Para qué las tomaron, nadie de la comunidad tenía cámara, para qué las mandaron?*⁴⁴

Hablar de la recuperación del cuerpo, dejar de poseer un cuerpo desfragmentado <<un cuerpo, una mente y un espíritu>> separados entre sí, esto se manifiesta como un gesto cultural. Cuando hablamos de la muerte y la vida, ambas son metáforas de un recorrido corporal que presenta otras manifestaciones. Recuperar el cuerpo exige un esfuerzo consciente para reencontrarnos con nuestros propios cuerpos. Es una reconciliación que nos abre la posibilidad de reestablecer una conexión con el mundo de la vida y con el universo.

Mientras que compartir y contrastar la propuesta de Loreley Ritta (2015), tuvo la intención de analizar y comparar la experiencia desde el registro visual de una investigación académica vigente, que indaga, los modos en que se expresan los procesos identitarios de un grupo de personas migrantes bolivianas en la Ciudad de Buenos Aires. En este estudio, se consideran y analizan tensiones actuales entre el proceso denominado globalidad gay y las particularidades locales basado en las luchas por derechos sexo genéricos. De modo que estos otros cuerpos que no están dentro de los parámetros de la “normalidad” heteronormativa, también son clasificados como grotescos o no estéticos. Ambas

⁴⁴Margarita Martínez, sesión del “taller alter-arte”, 10 de agosto de 2016, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

propuestas nos invitaron a pensar sobre cómo acercarnos, reconocer y ver otras formas estéticas de los cuerpos.

Finalmente, las asistentes compartieron sus portafolios para ver los proyectos en los que han participado y parte del registro fotográfico que han desarrollado desde su experiencia como fotógrafas. Con esa actividad, se pretendió ver las primeras formas de autorepresentación de cada una de las participantes, desde la selección fotográfica de proyectos, retratos u otras obras. La primera en compartir fue Margarita Martínez, mostró su trabajo fotográfico sobre la niñez y los juegos. La intención era tener un primer acercamiento íntimo con cada una para reconocernos colectivamente.

b) Sesión 2. Prácticas corporales en la cotidianidad: el cuerpo desde lo privado hacia lo público.

En la segunda sesión se logró reflexionar sobre las prácticas corporales en el espacio privado y el espacio público, de manera que fue necesario discutir sobre las diferencias de estos dos espacios. Se cuestionó si es posible distinguir en qué momento nuestras prácticas corporales se desenvuelven en el espacio privado o en el espacio público, debido a que los espacios son construcciones sociales que reproducen una normatividad que condiciona las formas en que colocamos al cuerpo. Al final, se cuestionó sobre qué tan privados son nuestros espacios de intimidad y cómo podemos construir espacios propios que posibiliten el desarrollo de los procesos de creación.



Figura 32. Larissa Fuentes, Ivett Peña y Diana Trevilla, CESMECA, 2016.

Las reflexiones señalaron que el <<espacio privado>> puede ser sinónimo de intimidad. En este sitio se deposita la desnudez de un Ser, más allá de la literalidad de un sujeto que se desprende de su ropa o de su vestimenta. Una desnudez que se refiere al despojo de los nudos: des-nudos/sin-nudos. Se consideró que esto es posible a partir de la relación que se establece con uno mismo, de la exploración de la psique para mirarse, pensarse, imaginarse, etcétera. Por el contrario, al discutir sobre el <<espacio público>> se pensó en la exterioridad y el contacto con los otros cuerpos. Un espacio que se define por lo social y que se imagina como una zona insegura para la desnudez del Ser. Ambos espacios atraviesan por lo cotidiano, aunque ocupan lugares físicos y concretos, también se construyen en los imaginarios, en los discursos, en las normatividades y en las prácticas sociales.

Después de definir y diferenciar ambos espacios, de discutir sobre las formas en que estos recorren a los cuerpos y los sujetan, se dio marcha a la propuesta artística de la fotógrafa Ana Casas Broda y su proyecto *Kinderwunsch*(2003-2013). Ana Casas aborda una crítica sobre el cuerpo en el espacio privado y su experiencia con la maternidad. Puso en juego el deseo por concebir hijos, tal como se traduce el título de este proyecto del alemán. Un deseo que traslada prácticas corporales concretas de muchas mujeres que acaban de parir, como el puerperio o amamantar a sus hijos en la habitación (espacio privado). La serie de Ana, propicia exaltar las contradicciones de la maternidad, lo desagradable, incomodo o lo indeseable que esta etapa puede ser para la mujeres.

*Pensando en lo político, los cuerpos están en contexto, como cuando las mujeres amamantan en público hay contextos en los que están seguros o seguras.*⁴⁵

Sin embargo, este discurso no debe explayarse hacia lo público, la heteronormatividad lo considera inhumano, antifemenino, antinatural. Por otro lado, desde la cinematografía, una la película de Jafar Panahí, *El Globo Blanco* (1995) que realiza una representación de las mujeres en la sociedad Iraní. A diferencia de *Kinderwunsch*, esta película expone las prácticas corporales condicionadas por el sexo-género. Desde las responsabilidades hasta las formas en que las mujeres pueden exhibir sus cuerpos en el espacio público. Ambas son propuestas que se presentan polarizadas.

Y finalmente, contemplamos los proyectos fotográficos de Sophie Calle, *Los durmientes* (1979), *Suite Venecia* (1980), *Los ciegos* (1986) y *Detective* (1980), en donde el principal

⁴⁵Diana Trevilla, sesión del “taller alter-arte”, 10 de agosto de 2016, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

objeto de su obra es la intimidad, en particular su propia intimidad. Juega con la mirada de los otros (público) como con su propia mirada (privado), por ejemplo, una de las primeras características del trabajo de Sophie desde “la psicología de las relaciones humanas es el quid de los escenarios con los que trabaja: la experiencia de la distancia y la ausencia, el anonimato y la intimidad, el exhibicionismo y la curiosidad voyeurista” (Grosenick, 2002:72). Estas propuestas permitieron a las asistentes generar interrogantes para cuestionar los espacios que ocupamos en lo cotidiano.

c) **Sesión 3.** Cómo observamos y reconocemos el cuerpo: una aproximación sobre las primeras representaciones artísticas del cuerpo (cuerpo-objeto y cuerpo-sujeto).

Las reflexiones de esta sesión trataron sobre qué es la subjetividad y la objetividad, a partir de ello distinguir entre un cuerpo-objeto y un cuerpo-sujeto. En los antecedentes de la historia de la medicina y de la anatomía, el arte ha jugado un papel importante para la construcción de representaciones del y sobre el cuerpo. Ha definido un modelo de perfección sobre un cuerpo-objeto. Algunos de estos modelos están basados en personajes de los mitos, como Eva en el paraíso o la Venus. *La fábrica del cuerpo humano* (De hominis Corporis Fabrica) de Andrés Vesalio, es considerada una obra clave para mirar la historia de la medicina y la anatomía.



Figura 34. Margarita Martínez e Ivett Peña, CESMECA, 2016.

En este libro se encuentran diversas ilustraciones (a través de pinturas y bosquejos) que representan al cuerpo humano (a través de cadáveres). Por otra parte se revisó la obra de *La mecánica del movimiento muscular* de Jean Galbert Salvage, en donde el autor presentó un tratado en donde se exponen 12 láminas que trata detalladamente sobre la osteología y la miología, y la mecánica del movimiento muscular. Un trabajo aprobado por el Gobierno francés para el uso en escuelas. Con este referente, la idea principal era situar el cuerpo en el espacio, el escenario, en una representación, ver su objetividad como un cuerpo biológico, en contraste, al ver su subjetividad como cuerpo estético, su temporalidad y el contexto.

También observamos J.M. Charcot y *la Iconografía fotográfica de Salpêtrière* (1876-1880), en el cual se aprecia como este taller de fotografía de la Salpêtrière se transformó en una fábrica de construcción de imágenes patológicas. Posteriormente, se presentó el

proyecto más conocido del fotógrafo Hans Bellmer, *La muñeca* (1993). Este artista alemán surrealista presenta el simulacro de una mujer a través de una muñeca (la representación del cuerpo femenino). Un objeto erótico y violento que al mismo tiempo intenta poner en crisis al propio objeto estético, el ejemplo de un cuerpo-objeto con un sentido político. A través de su fotografía pretendía incomodar al espectador. El caso de Cindy Sherman ha sido muy importante ya que usa el recurso del autorretrato, sin embargo, ella considera que no hace un retrato de sí misma debido a que critica el papel y la representación de la mujer en las sociedades de la posguerra. Sherman utiliza el recurso del maquillaje, las pelucas, las prótesis para poder transformarse en el personaje que ella desea. Su trabajo se enfoca en desarrollar la mayoría de los clichés de las mujeres que son parte del cine, de la televisión, de la historia en general. Las participantes lograron cuestionar y reflexionar sobre los roles de género, el lenguaje, las representaciones y las formas de autorepresentación. En esta sesión algunas de las participantes presentaron un primer acercamiento con su proyecto fotográfico individual.

d) Sesión 4. Arte del cuerpo en movimiento: la danza y el performance como expresión política y artística. (Esta sesión se dividió en dos momentos, el día 28 de agosto se revisaron las propuestas artísticas sobre el performance. Posteriormente, el día 11 de septiembre una invitada dirigió el taller, desarrollando una sesión especial para tener una práctica de danza).

En esta ocasión y como parte del cierre de la primera etapa del taller, se reflexionó sobre el cuerpo en movimiento como un acto político y performático. Las interrogantes que estuvieron en el centro de la discusión fueron ¿Cómo entendemos el cuerpo en movimiento

(desde la danza o el cine por ejemplo)? ¿Es posible entender el cuerpo como acto político y performático? de modo que desde el mover-se, asumimos la exploración de nuestro propio cuerpo-subjetivo, reconociendo el lenguaje del movimiento. Dicho dialogo no llevó a la propia experiencia del performance como acto político y como una forma de transgresión corporal.



Figura 35. *Adriana Rodríguez y Amelia Hernández, CESMECA, 2016.*

Posteriormente se revisó el texto de Sayak Valencia, “Interferencias transfeministas y pospornográficas a la colonialidad del ver”, el cual aborda las formas en que el lenguaje visual representa una política corpo-decolonial, una forma de disidencia sexual y de cómo entender el agenciamiento contemporáneo. Desde los “transbordermestizxs” quienes están contruidos desde las voces de sujetos sexual, racial, corporal y geográficamente periféricos que interpelan los binarismos: de género, sexuales, raciales y de localización (norte-sur). Todas estas críticas se articulan desde distintos soportes: artístico, político, social, cultural y económico, teniendo predilección los lenguajes de la visualidad para su representación. Existe una conexión directa entre la reapropiación de la interpretación de los elementos que

se leen visualmente, como la importancia de reivindicar las prácticas sexuales alternativas como la pospornografía y el transfeminismo. Las propuestas del arte feminista y queer a través de la pospornografía en donde el cuerpo intenta sexualizar los espacios públicos. La intención es provocar y transgredir el poder de las instituciones sociales. Además, se logró reflexionar cómo la fotografía puede ayudarnos a elaborar un registro de los performances corporales, como es el caso de la cubana Ana Mendieta (1983), su trabajo artístico buscaba poner el cuerpo en acción, haciendo y diciendo algo. El sentido está en romper el imaginario de belleza hecho por la sociedad patriarcal. La propuesta fotográfica de la cubana Ana Mendieta, visto desde el performance como un movimiento futurista. Finalmente, esta sesión fue importante porque se habló de la importancia de elegir un espacio para montar la exposición colectiva.

Sesión 5: Sesión especial de danza, dirigido por Francesca en MOMORA (invitada).

Esta sesión fue importante para todas. Se dedicó un espacio especial para incorporar la danza y la música en los cuerpos, un ejercicio en donde nos involucramos todas. La finalidad era descubrir desde el baile quiénes somos y en qué momento nos encontramos. Los ejercicios trazaron la ruta de cinco momentos, los fluidos, la firmeza, el caos, la libertad y la reconciliación. Francesca nos invitó a disfrutar y sentir el cuerpo desde movimientos libres. Nos llevó desde descubrir lo que podemos hacer con el propio cuerpo hasta aprender a contemplar y compartir con los otros cuerpos.



Figura 36. *Introducción a la sesión con Francesca Dannesin, MOMORA, 2016.*

Durante la sesión, nos sentamos en círculo para poder dialogar entre nosotras. Francesca llevó poco a poco la sesión hasta iniciar la danza. El primer momento exploramos sobre la idea de los fluidos, a través de movimientos suaves y circulares de todo el cuerpo. A través del caos nos pedía hacer movimientos que tensaran el cuerpo, mientras que la firmeza, era entendida como movimientos masculinos que nos permitieran cortar de tajo todo aquello que ya no quisiéramos en nuestra vida. Finalmente los movimientos de libertad y reconciliación, era la invitación para amarnos y reconciliarnos con nuestro propio cuerpo. Una parte muy importante fue en la parte intermedia, cuando elegimos a una compañera para establecer un diálogo desde el baile, es decir, traducir las palabras a movimientos concretos con el cuerpo. Al final, nos reunimos para conversar las experiencias de cada una. Se habló de las incomodidades, de los descubrimientos, de la exploración, de la reconciliación y el encuentro.

Considero que esta actividad permitió que las fotógrafas pudiesen establecer un proceso de intimidad y confianza entre todas. La actividad sensibilizó a cada una de las asistentes, el objetivo, como lo mencionó Francesca, es que a partir de ese ejercicio pudiéramos reconocer el “yo” interno y a partir de ello descubrir nuestros espacios para poder crear.



Figura 37. *Margarita, Atsiri, Adriana Ramos, Ivett, Francesca, Larissa, Adriana Beatriz, 2016.*

e) Sesión 6: Pensar la colectividad: Construyamos nuestro propio círculo de mujeres fotógrafas.

El objetivo de esta sesión consistió en la reflexión y análisis sobre la construcción del colectivo. En ese sentido, pretende profundizar sobre la importancia de consolidar un círculo de mujeres que desarrolle potencialmente respuestas sociales y creativas. Además, posibilita construir formas propias de convivencia entre nosotras, desde el conocernos,

apoyarnos, sanarnos, crearnos. La fuente de apoyo fue el texto de Shinoda Bolen, Jean (1999), *The millon the circle*.



Figura 38. *Ofrendas, Grutas del Mamut, S.C.L.C., 2016.*

En esta ocasión la sesión se realizó en las Grutas del Mamut, un lugar ubicado en las afueras de la ciudad, a 25 minutos de San Cristóbal de Las Casas. La sesión estuvo dirigida por la Dra. Mónica Aguilar Mendizábal. En el ritual de bienvenida se propuso armar un círculo de mujeres, por lo tanto debíamos pensar en ¿cómo sería su trazo o forma? ¿Qué elementos o símbolos tendría ese círculo? Hicimos un altar con flores, velas, incienso y se utilizaron algunos recipientes para colocar nuestros objetos íntimos y algunas frutas. Es decir, queríamos construir un espacio seguro y de respeto. Un espacio de mujeres. Un espacio sanador y de creatividad. Un lugar de intimidad. Y finalmente, un espacio de libertad.

La reflexión introductoria intentaba construir un espacio de seguridad y de confiabilidad para nosotras mismas. Se intentó hacer una recopilación de cómo nos encontramos, en qué proyectos estamos. Después, se intentó crear un momento para hablar sobre nosotras mismas a partir de compartir un objeto personal que nos signifique algo especial e importante en nuestras vidas, de tal manera que se explicara qué elemento se llevó, qué significa, a quiénes me recuerdan y por qué quise incorporarlo a nuestro altar. En otro momento, se intentó hablar de nuestras experiencias y sentires como grupo. También se intentó dialogar sobre algún nombre posible para el grupo, sin embargo no se logró conversar y acordar ese punto. Al finalizar danzamos y cantamos alrededor del altar en colectivo y nos dirigimos al río para hacer una reconciliación con el agua, con la naturaleza y con nosotras mismas.



Figura 39. *Diana, Mónica, Isabel, Larissa y Adriana Ramos, Grutas del Mamut, 2016.*

Sesión 7: El retrato. El primer acercamiento en colectivo para hacer retrato desde un estudio improvisado.

El objetivo principal es la construcción de los retratos de las participantes del colectivo. Se realizó una práctica de técnica fotográfica: Luz, pose de los cuerpos y el uso de la cámara. Esta sesión fue muy importante porque entre todas las colaboradoras se buscaron estrategias para improvisar un set de fotografía. Como resultado, se obtuvo una serie de retratos de todas las participantes como el primer trabajo fotográfico en colectivo.

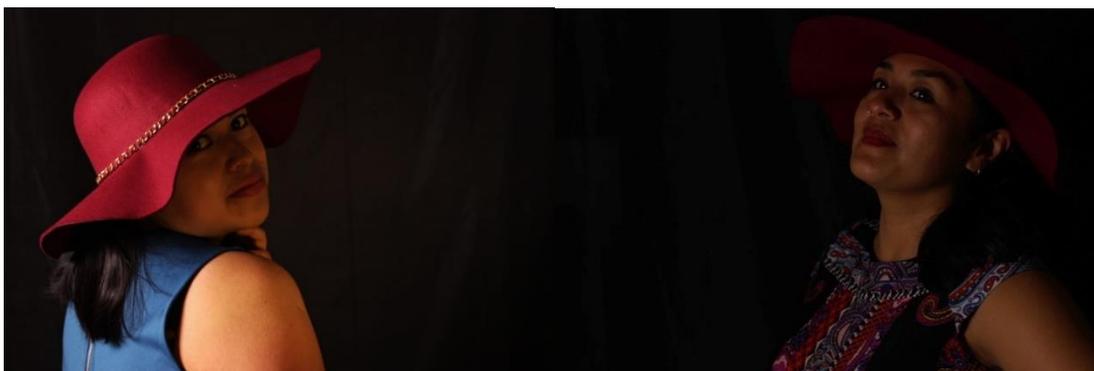


Figura 40. Adriana y Diana Trevilla, 2016.

Se inició con la adaptación del espacio para generar las condiciones necesarias de luz natural para dar paso a la luz artificial. Después, cada una de las colaboradoras se vistió y maquilló de acuerdo a la forma en que le gustaría verse en la sesión. Cuando cada una de las colaboradoras estaba lista, se compartieron algunas recomendaciones para el uso de la luz y cómo eliminar las sombras. Sobre el uso de ISO, velocidad y diafragma de la cámara. En la sesión, una compañera que no había participado en el grupo se sumó para enseñarnos cómo podíamos colocar el cuerpo durante una sesión de modelaje. Al final, cada asistente hizo su propia sesión de fotografías y se socializó en material para que todas accediéramos a una copia.

f) El “Taller Revolver”, apoyo de la fotógrafa Karina Juárez Tinoco

Conocí a Karina Juárez en un taller que impartió en el 2015 en el Gimnasio de Arte Chiapas, en San Cristóbal de Las Casas. Anteriormente tuve la oportunidad de ver su trabajo expuesto en la extinta Galería Canthil 4 y en algunos otros eventos que ha compartido La Hidra desde su página de internet. Las formas en que ella representa el cuerpo me había llamado mucho la atención, cada imagen posee una potencia inexplicable que convoca y al mismo tiempo rechaza. Compartir su experiencia como fotógrafa me parecía fundamental para el proyecto que quería construir.



Figura 41. *Adriana Ramos, Beatriz Rodríguez, Ivett Peña y Karina Juárez, Taller Revolver, 2016.*

Karina Juárez es una artista que ha llevado a sus alumnos a la catarsis. Cuestiona hasta “meter el dedo en la llaga”. La forma de abordar y de introducirse en la intimidad a los asistentes es única, tiene ese don. Ella es muy insistente en que el artista debe enloquecer y

atreverse, y además, activa los procesos creativos que se han quedado estancados. Para este momento del taller AlterArte, la intervención de Karina era el elemento que necesitaba para que los procesos de las colaboradoras se echaran a andar. Fue así.

Su llegada significó legitimidad sobre los trabajos que se estaban realizando, afirmó que eran importantes y poseían un carácter estético. Por otra parte, su intervención hizo posible que el medio fotográfico pusiera la mirada sobre nosotras y nuestros proyectos. Permitió además, dar credibilidad y reconocimiento a cada una de las colaboradoras como artistas mujeres y fotógrafas.

De modo que la intervención de la fotógrafa Karina Juárez tuvo varios momentos importantes, en síntesis:

- 1) Revisión de portafolios individuales.
- 2) Apoyo en el proceso creativo.
- 3) Entender su postura política desde la representación de su cuerpo (autorretrato).
- 4) Colaboración para retomar el trabajo como Colectiva.
- 5) Su intervención ayudó a visibilizar a la Colectiva en el contexto artístico de San Cristóbal.
- 6) Presentó la conferencia “Paisaje Interior”.

Conferencia, *El paisaje interior*

Karina Juárez abrió con una conferencia denominada *El paisaje interior*. En esa ocasión ella decidió no presentar su trabajo de forma cronológica. El orden tuvo correspondencia a

una lectura de su propio paisaje interior como una forma de escritura fotográfica. Presentó su trabajo de *9mil Kilómetros* a través de la imagen sencilla de una montaña derrumbándose. Esa imagen la ha permitido analizar las líneas de trabajo a las que se ha enfocado su propia exploración: el territorio, la memoria, el cuerpo y la metáfora, todos ellos como formas simbólicas de lo que nombra paisaje interior.



Figura 42. Karina Juárez, abriendo la conferencia “paisaje interior”.

Nos compartió, que la imagen de paisaje es entendido como un conjunto de percepciones visuales sobre lo natural, aquella que la naturaleza modela por sí misma y que puede oponerse a la destrucción. De tal manera, que la fotografía está mediada por un artificio de interpretaciones que se ven interpeladas por las formas de la percepción y del instrumento de registro. Es decir, el paisaje fotográfico dibuja una geografía imaginaria.

En el 2015, comienza en un lugar llamado Santiago Mitlatongo, que está situado en el Municipio de Asunción Nochixtlán en Oaxaca. Mitlatongo significa lugar de los muertos, lo cual lo convierte en un espacio simbólico. Su proyecto 9 mil kilómetros, representa un

trazo del exilio, como una forma de transgresión a la tierra. Un proyecto realizado en Oaxaca, en un lugar habitado en su mayoría por migrantes, a muchos de ellos les llevó 25 años en construir esas casas. Ahí, el paisaje muestra el abandono de aquellas construcciones que han sido afectadas por el derrumbe de la tierra. Cada pieza encontrada, es decir, cada casa, representa una metáfora del abandono, del desalojo. Su interés está presente sobre aquel lugar que está presente pero que no se puede habitar: la tragedia. Además, hace consciente la contradicción de retratar algo bello pero que al mismo tiempo representa una tragedia. Finalmente, este proyecto se conecta con su exilio interior.

Muchas de las reflexiones que Karina Juárez nos dejó, es pensar las intenciones que asumimos los fotógrafos sobre nuestros registros. Quizás tenemos consciente la necesidad de contar historias, pero quizás no existe la claridad del porqué queremos contarla. Lo que sí es claro, es la búsqueda de la provocación al espectador a partir de nuestras narrativas. También aborda sobre la nostalgia, el paisaje y la geografía imaginaria que habla sobre dejar un espacio que ha habitado por tanto tiempo, es sentir una cartografía extranjera. También aborda la memoria como un aspecto individual, como todos aquellos recuerdos e historias para que no llegue el olvido. Ahí surge su proyecto *Apuntes sobre la sal*, que es un recetario sobre algunas enseñanzas de su familia sobre la sal. Retoma cómo la sal está involucrada con el cuerpo, con el recuerdo, con los mitos, con los consejos, con la vida. También surge, *Notas sobre Salax*, ella cuenta una historia que le relataba su abuela sobre un lugar de sal, todo como un juego de niños. Este proyecto es parte de su imaginario sobre el descubrimiento de la luna, como una forma de conquistar el territorio. Después surge, *el*

agua salda lo curaba todo. Un proyecto que recoge las fotos de archivo para recordar todos los rituales que existían en su familia.

La fotografía permite abordar los rituales. Son cosas que están ahí en las familias y en la vida como elementos simbólicos que tienen una fuerza de significaciones para la transmisión de la memoria. Las interpretaciones que surgen al contemplar las ritualidades desde la fotografía no necesariamente necesitan encontrar una respuesta objetiva para reconocer lo que se deposita en la imagen.

La narración puede ser de corto o de largo aliento. En su proyecto *Acciones para recordar*, atravesó por una serie de hipnosis para evocar un hecho traumático que vivió en Francia. Se sometió a este método para que pudiese recordar y entrara en estados de catarsis. En sus obras usa su propio cuerpo y la metáfora para la representación de este hecho. Más allá de mostrar el cuerpo “bello”, le interesa poner el cuerpo en tensión.

A través de la exploración del cuerpo femenino, entendido como un contenedor escultórico que se puede moldear o modificar a partir de los estándares de belleza, elaboró un proyecto que pudiera superar para sí misma ese referente. Construyó un “laboratorio médico” que pudiera intervenir sobre su registro fotográfico, como un acto performativo. Es decir, una intervención directa sobre las fotos, de modo que el proceso de experimentación conlleva un performance. El proceso es parecido a las formas de intervención que hacían en los lugares que registraban la historia de los cuerpos. Retrata como se interviene la imagen durante la intervención de sustancias, trata de capturar cada momento para crear otra nueva

imagen. También, retoma el sentido de la tragedia desde el discurso que se evocan en estos cuerpos.

El taller Revolver

El taller inició con una breve presentación de Karina y de su trabajo. Posteriormente, cada una de las asistentes compartió las ideas principales de lo querían abordar como proyecto fotográfico. Margarita fue la primera en compartir las ideas que la inquietaban, explicó sobre su necesidad de abordar el performance como una forma de debatir sobre algunas ideas que atraviesan su propio cuerpo. Ivett, compartió su interés sobre el territorio y el cuerpo desde los conflictos socioambientales. Beatriz habló sobre su interés para tratar sobre las ideas de autocuidado que le han enseñado sus ancestras. Durante mi participación, abordaba sobre el interés por autorretrato y por encontrar la vulnerabilidad en los cuerpos masculinos.



Figura 43. *Sesión del taller Revolver con Karina Juárez, CESMECA, 2016.*

Karina descubrió una constante que se repetía en cada una de las intervenciones de las participantes: “no somos fotógrafas”, “no sé tomar fotografías”, “no soy artista porque nunca he expuesto”, “no creo que mis ideas sean importantes para un proyecto fotográfico”; a partir de ello, hizo hincapié que no es necesario reiterarnos que “no son buenas fotografías”, invitó que es importante lanzarse al vacío, como tampoco importa con qué herramienta puedes hacer foto, lo que importa es hacer y construir imágenes. No importa que sea una idea grande o pequeña. Todos tenemos muchas ideas pero no las hacemos, lo que importa es el impulso para mostrar las historias que queremos contar.



Figura 44. *Karina Juárez en el taller Revolver, CESMECA, 2016.*

Durante la revisión de los portafolios, observó y compartió que cada imagen que tomamos nos da claves de lo que nos interesa o nos carcome en la vida. Por ejemplo, nos algunas pistas que nos permitirán la construcción de imágenes, entendidos como espacios inagotables para la creación, los sueños, una obsesión, un deseo, una historia no contada,

una noticia o un miedo. Es decir, apropiarnos de cada una de las historias que tenemos contar, las historias propias e íntimas, esos los temas que realmente tienen importancia.

Dio paso a mostrarnos distintos referentes para que de ellos surgieran los propios procesos creativos. La importancia de salir de la fotografía documental, de aquellos fotógrafos que no conocen que no saben a quién fotografían. Sin embargo están surgiendo nuevas generaciones de fotógrafos que sienten la necesidad de indagar, explorar o intimar con sus procesos creativos y con sus personajes. De modo que es una forma de cuestionar la verdad, dejan de ser fotografías desde afuera, indagan y procuran construir las historias desde sus propias experiencias. Dejan de ser fotos a la distancia, se convierten en pequeñas historias que hablan desde el interior. Algunos de los referentes que nos compartió son los fotógrafos Eadweard Muybridge, Alec Soth, Antoine D'Agata, André Kertész, por mencionar algunos.

g) Sesión 11. “La fotobiografía”, apoyo del fotógrafo Alonso Vargas.

Alonso Vargas es un fotógrafo Chiapaneco, originario de Tuxtla Gutiérrez. Lo conocí en el 2013 en una exposición de fotografía y poesía en verso libre que organizó el colectivo el Revés, en el cual forma parte. En esa ocasión presentaban un fotolibro que era resultado del trabajo fotográfico de niños del Centro de Internamiento Especializado Villa Crisol, en Berriozábal, Chiapas. Aunque dejé de verlo mucho tiempo después, sabía que estaba trabajando temas relacionados con el cuerpo, el género y la fotografía.

Estudió la maestría en Estudios Regionales en la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH), y se tituló con una investigación sobre los cuerpos transgénero. Actualmente realiza trabajos de manera independiente. Invité a Alonso a cerrar el taller Alter-Arte porque su posicionamiento de vida se inclina hacia la revisión de la filosofía de la vida. De modo que después de su experiencia de trabajo en Villa Crisol y con las mujeres Trans, sabía que parte de su metodología de trabajo ha sido la fotobiografía, es decir, la recuperación del archivo fotográfico familiar para el rastreo de momentos importantes y simbólicos en la biografía de las colaboradoras.



Figura 45. *Alonso Vargas y las fotógrafas colaboradoras, 2016.*

Alonso, además, trabaja desde la psicología de los gestos corporales. El intenta dar una lectura a cada forma y posición del cuerpo en las fotografías. Procuró que en cada momento de la sesión las asistentes verbalizaran sus historias de vida. Y permitió que cada una regresara de forma minuciosa a la memoria familiar y al reconocimiento de quiénes somos ahora.

Algunas reflexiones...

Los ejes de análisis de esta investigación -los conceptos fundamentales- están implícitamente en cada uno de los elementos que forman parte de la propuesta metodológica: Representación estética, cuerpo y fotografía. Fue un ejercicio difícil de traducción teórica hacia la praxis como puede apreciarse en la descripción del taller AlterArte, de modo que la experiencia de la *metodología Intervenir-siendo* es irremplazable.

Este capítulo da cuenta de qué considero como intervención, es decir, intervenir a sí misma para poder mirar a las otras. La metodología *Intervenir-siendo* sostiene el diálogo comprensivo interpretativo entre la academia y la práctica artística. Pero además, es una propuesta que ha permitido brindar un espacio de creación a las mujeres en San Cristóbal como espacio geopolítico de encuentros y desencuentros sociales. Es importante reconocer que América Latina exige situar y descolonizar el conocimiento, puesto que las experiencias que vivimos en estas latitudes poseen sus propias particularidades. El Taller AlterArte se propone compartir las experiencias y proyectos de otros artistas y académicos, la revisión de portafolios fotográficos y la interacción con otras personas que gustan de compartir sus propios conocimientos, ya que para algunas mujeres es difícil acceder a este tipo de talleres.

La experiencia de este trabajo, brindó diversos aprendizajes y puso en juego, las voluntades y la confianza para culminar con el proceso. La metodología *Intervenir-siendo* logró abarcar al ámbito público-privado, después del taller AlterArte y como resultado del

mismo, surge la exposición fotográfica colectiva *Transpaciones*, que se ha presentado por tres ocasiones después de que terminó el proceso creativo.



CAPITULO IV
FOTOGRAFÍA COMO REPRESENTACIÓN
ESTÉTICA EN EL MUNDO DE VIDA

CAPÍTULO IV. LA FOTOGRAFÍA COMO REPRESENTACIÓN ESTÉTICA EN EL MUNDO DE VIDA

*La permanencia del propio cuerpo es de un tipo completamente diverso:
se halla al extremo de una exploración indefinida,
se niega a la exploración y siempre se presenta a mí bajo el mismo ángulo.
Su permanencia no es una permanencia en el mundo, sino una permanencia del lado de mí.
Decir que siempre está cerca de mí, siempre ahí para mí,
equivale a decir que nunca está verdaderamente delante de mí,
que no puedo desplegarlo bajo mi mirada,
que se queda al margen de todas mis percepciones,
que está conmigo.*

Maurice Merleau-Ponty, 1985.

Considero que este trabajo sugiere distintas reflexiones sobre las experiencias y las subjetividades de quienes hacemos y participamos en la investigación social. Las investigaciones reflejan los intereses e inquietudes del investigador(a), y si nos colocamos desde una postura Lacaniana, significa descubrir el *lenguaje que estructura a nuestro inconsciente*. Las investigaciones son procesos que pueden trastocar la intimidad del propio investigador (a) y al colocarla en diálogo con quienes colaboran durante el curso de nuestras indagaciones, queda al descubierto la intimidad de quienes participan.

Las investigaciones se deslizan entre lo académico (sí pensamos en un alcance objetivo) y lo subjetivo. Se enfrentan a los procesos humanos y en ese sentido exigen un esfuerzo para reconocer y comprender al “otro” desde su experiencia de vida y desde su condición humana, para después, poder entendernos a sí mismos, como afirmaría Sartre en su texto *El Ser y la Nada* (1992), de un “yo que no soy yo”. En ese sentido, esta investigación cuestionó y reflexionó sobre la intervención desde una postura feminista y académica.

A partir de las experiencias recabadas, en este capítulo se puede dar muestra de la importancia de construir espacios desde distintos ámbitos para que las mujeres puedan desarrollar sus procesos creativos. En esta investigación es imprescindible reflexionar sobre las experiencias, las implicaciones, los aprendizajes y las dificultades en la convivencia dentro de los colectivos de mujeres que comparten diversos intereses, experiencias y contextos. De modo que cuando se habla de reconocimiento será entendido como un proceso dialógico y de convivencia que permite construir otras formas de relación que se adaptan a los requerimientos de ciertas colectividades. Es decir, repensar la complejidad de los procesos grupales desde lo individual hacia lo colectivo.

Es importante mencionar que en los testimonios de las fotógrafas colaboradoras, haré una narrativa en primera voz, algunas de sus experiencias. Sin embargo, me parece importante colocar mis propias experiencias en una segunda voz, reconociendo que soy la investigadora pero también soy parte como fotógrafa colaboradora que también compartió sus ideas y experiencias durante el taller AlterArte y participé como una de las expositoras en *Transpasiones*, como una integrante más de la colectiva.

IV. Diálogo de las experiencias: la biografía de las fotógrafas como representación del mundo de vida.

La *representación del mundo de vida* parte de la *historicidad* y *biografía del sujeto* que hace un reconocimiento del contexto simbólico en el que se posiciona. Dicha “objetivación”, traduce su conciencia histórica y social a través de los símbolos que revelan significativamente un lenguaje que des-figura y configura *metáforas de su mundo de vida*.

A partir de las historias de vida, señalar un lugar de origen es importante por rescatar los elementos que distinguen ese espacio y aportan un significado, ya que reafirma un primer proceso de identificación de sí mismas desde el tiempo y el espacio situados. A continuación, presentaré las experiencias biográficas de las fotógrafas colaboradoras, para narrar lo ocurrido durante el acercamiento que tuve con cada una, narrativas que posteriormente, explicarán las *representaciones estéticas* de las fotografías a través de *Transpaciones*:

El lugar de origen tiene un peso importante en la narrativa de las fotógrafas, como es el caso de Margarita Martínez, originaria de la comunidad Adolfo López Mateos, un lugar ubicado en el municipio de Huixtán, Chiapas, actualmente vive en Mitzitón, San Juan Chamula. Es nativa hablante del tsotsil y sus padres aún permanecen viviendo en la comunidad. En aquella mañana, lo primero que pude observar fue un sinfín de plantas en un enorme jardín. La casa de Margarita está construida de adobe y otras partes de concreto. Con ella viven dos perros que son parte importante de su familia, Canelita y Pax. Al conversar con Margarita, siempre estuvo presente la vida del campo y la comunidad. Cuenta que su comunidad Adolfo López Mateos tiene una semejanza con el lugar que actualmente habita, ambos lugares se asemejan en el paisaje, en las siembras, las casas, sin embargo la forma de vida no la reconoce igual.

También, la identificación del lugar de origen ha sido un referente importante para Rosa Amelia Hernández, originaria del municipio de Zinacantán. Nos conocíamos con anterioridad porque estudiamos en la misma universidad como compañeras de grupo, no

sabía de su vida íntima hasta después de la entrevista. Rosa Amelia, estudió Comunicación Intercultural en la Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH). Aunque ella se mantiene en la ciudad ocupada por el trabajo, visita a sus padres con frecuencia, quienes viven en Zinacatán. Su mamá es originaria del Ejido de San Felipe Ecatepec, de San Cristóbal de Las Casas, y su papá, es nativo del municipio de Zinacantán. Amelia formó parte de una gran familia, vivieron mucho tiempo en el centro de la localidad Zinacanteca. Posteriormente, sus hermanos empezaron a migrar hacia otros lugares para continuar sus estudios.

A pesar de las diferencias del contexto de origen, los testimonios se entrecruzan en reconocer un territorio geopolítico que las define política y socialmente. La experiencia de Ivett Peña demuestra con más claridad un territorio político, me di cuenta en aquella mañana cuando llegué a la casa de Ivett, me recibió con buen ánimo y con la sonrisa que la caracteriza. Al entrar observé muchos objetos de Oaxaca que adornaban el espacio, desde figurillas de barro hasta un gran retrato de la boda de Ivett que enmarca la pared portando un vestido de gala Oaxaqueño. Es originaria de San Pedro Comitancillo, un lugar ubicado a 40 minutos de Juchitán, dentro del margen territorial del Istmo de Tehuantepec. De padre y madre oaxaqueños, ella lleva el nombre de su mamá, su madre es originaria de Juchitán, Oaxaca y su papá, es de Comitancillo. Los recuerdos de la región Istmeña son muy importantes para Ivett, a partir de su significado y lo que representa para ella y su familia. En muchas ocasiones ha señalado la importancia política de este territorio social, geográfico para México y para América Latina,

“en el Istmo hay mucha cultura, cada comunidad tiene ciertas costumbres, pero no son tan diferentes, yo tengo un escrito en donde planteo “El Istmo, cintura

de México”, por la complejidad que ocurre en esta región, es la fiesta, es la pintura, es el arte, la música, todo” (Ivett Peña, diciembre de 2016).

También se encuentra Beatriz Adriana Rodríguez, originaria de San Cristóbal de Las Casas, como Amelia y yo, ella estudió la carrera en Comunicación Intercultural, aunque años después. Su madre nació y vivió mucho tiempo en el barrio de Cuxtitali, y su papá es originario de Tapachula, Chiapas. Sus padres tuvieron 5 hijas mujeres, Beatriz es la cuarta hija, “siempre he vivido entre pura mujerada”, dice ella. En una tarde, decidimos encontramos en un café de alguna parte en el centro de San Cristóbal. Bety, como la he llamado desde que la conocí, llegó unos minutos más tarde de la hora acordada, tuvo un contratiempo porque debía dejar a sus dos pequeños hijos al cuidado de un familiar. Con una sonrisa, saludó y ofreció disculpas,

Siempre he vivido entre “pura mujerada”. Mi hermana la mayor tiene 35 años, prácticamente nos crecimos juntas. Con mis otras hermanas, apenas nos estamos conociendo, porque mientras algunas estaban más grandes, las demás apenas crecíamos. Nunca pudimos estar en el mismo contexto. Cuando tenía 20 años, me tocó ver a mis papás separarse, [ya] con un hijo. En cambio, mis hermanas mayores crecieron con papá y mamá. Mi mamá me cuenta que fue a vivir al barrio de Tlaxcala cuando estaba embarazada de mí, porque ya tenía 3 mujeres. Entonces, la molestaban mucho preguntándole si el próximo bebé sería un varón. En ese momento, ella tenía un trabajo y una casa, decidió dejar de vivir con sus papás para dejar los chismes y los rumores, y justamente, nazco yo. Soy mujer, y mi hermana pequeña, la quinta hija también, para ese entonces ya se encontraba en otro lugar, y estaba lejos del contexto machista que había en su familia (Beatriz Adriana Rodríguez, diciembre de 2016).

Las experiencias de Ivett y de Bety, me recuerdan a dos episodios que tengo muy presentes en mi biografía. Nací en 1990, representa un tiempo de cambios sociales para Los Altos de Chiapas, pero algunos sostienen que es una generación distinta socialmente a los “coletos” conservadores de San Cristóbal. Como Bety, vengo de una familia en donde predominan

mujeres. A finales del 1993, el EZLN estaba en un momento de organización y de visibilización política importante, recuerdo que en la radiodifusoras privadas se difundía miedo y alguna que otra información legítima. En una ocasión de ese mismo año, con mis escasos tres años, acompañé a mi abuela a la plaza de la Paz en el centro histórico de San Cristóbal. Enfrente de la catedral había mucha gente reunida esperando la llegada del Sub Comandante Marcos. No tengo claridad de la convicción de mi abuela para estar ahí. Después de esperar, militares y policías llegaron a desalojar a la multitud de forma violenta, usando las mismas armas y estrategias para reprimir a las miles de personas reunidas. El episodio fue traumático, sentir el miedo en las piernas, el gas que no me dejaba respirar y querer escapar a un lugar seguro. Nunca olvidaré ese día.

El reconocer el espacio en el que nos encontramos situados biográficamente, también ha implicado mirar al cuerpo ocupando un espacio desde un horizonte de diversas posibilidades, Merleau-Ponty dice que el espacio corpóreo “no puede convertirse de verdad en un fragmento del espacio objetivo más que si en su singularidad de espacio corpóreo contiene el fermento dialéctico que lo transformará en espacio universal. Es lo que intentamos expresar al decir que la estructura punto-horizonte es el fundamento del espacio” (1985:119).

La familia, también concede un espacio de construcción social, que se refleja en las representaciones a través de las historias narradas y posee un peso significativo. Además de la herencia política y cultural que los padres imprimen en cada una de las fotografías, la familia abrió un vínculo con la tierra para cultivarla y cuidar de la naturaleza. Cada familia

representa una parte importante en su *Ser en el mundo*. Muchos de los testimonios reiteran que siempre han estado acompañadas de su familia y representan una presencia importante en sus vidas. Margarita cuenta sobre ello, ella es profesora investigadora de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH), pero se define a sí misma como campesina a partir de su gusto y labor por la siembra de milpa y de hortalizas. Para ella es muy importante “cosechar lo que ha sembrado” porque el autoconsumo y el compartir, principalmente con su familia, le significa un placer. Esta actividad le permite recordar su infancia. Ahora inevitablemente ver a sus padres sembrar, imaginarlos, decir algo relacionado con la cosecha. Sus padres son campesinos y siempre pone en práctica sus recomendaciones. Cuando era pequeña iba con sus padres a sembrar la milpa y frijol –siembra que era para el autoconsumo-, y recorrían grandes extensiones de terreno durante su caminata. Su padre tiene su propio ganado, eso ha sido una estrategia de ahorro e inversión para su familia, además de que le permitió aprender el manejo del ganado y estar cercana al cuidado de los animales y al campo. Su dedicación constante al pastoreo al bordado, sus dos más importantes tareas de pequeña, su familia estuvo atenta a que ella se involucrara completamente a la dinámica de la vida cotidiana y familiar en el campo. También para Ivett, han sido importantes los aprendizajes que dejaron sus padres en relación con la naturaleza y el trabajo,

Mis padres tenían una granja de cerdos y pollos, además sembraban. Recuerdo que iba al cultivo, y mi hermano también, siempre estuvimos vinculados con el trabajo pero como otra forma de aprendizaje. Creo no solo tengo que ser académica (Ivett Peña, diciembre de 2016).

Sin embargo, las familias han otorgado otros tipos de aprendizajes, como la ritualidad o el vínculo en relación con los otros. Mi bisabuela a quién nombramos en familia como Mamá

Vicenta, vivió en el antiguo Barrio del Cerrillo, daba alojamiento a familias indígenas migrantes que llegaban a San Cristóbal para vender su mercancía –sal, verduras, carne, carbón, leña, entre otros-, siempre tuvo muy buena relación con ellos. Merleau-Ponty, dice que “ser cuerpo es estar anudado a un cierto mundo, vimos nosotros, y nuestro cuerpo no está, ante todo, en el espacio: es del espacio” (1985:165); Amelia por ejemplo, cuenta que su abuela recibía en su casa a muchos migrantes extranjeros,

Mi abuelita que ya falleció era curandera, le gustaba tener muchos amigos. Ella recibía a muchos extranjeros en su casa, les hacía rezos y ceremonias, todo el mundo [los vecinos] tenían miedo, evitaban pasar por la casa. Recuerdo una vez que mi mamá me dijo que llegaría un afroamericano, cuando estos visitantes llegaban, se sentaban en el patio y montaban un escenario para tocar, por eso todos temían, o decían que mi familia estaba loca (Amelia Hernández, enero de 2017).

En cambio, no siempre las experiencias con el *mundo de afuera* han sido gratas, el propio cuerpo toma distancia sobre la *percepción del espacio* y la *percepción de la cosa*, es decir que “la percepción del objeto por la percepción del espacio, la experiencia del propio cuerpo nos enseña a arraigar el espacio en la existencia” (Merleau-Ponty, 1985:165). En ese sentido, la pobreza, la discriminación o cualquier manifestación de violencia sería <<la percepción de la cosa>> que permea sobre la existencia. Ese “malestar” ha causado la necesidad de migrar a otros lugares para conseguir mejores condiciones de vida,

(...) en 2006 me mudé a Quintana Roo, fue mi primera vez fuera de Chiapas. Fui a estudiar y a trabajar con una hermana que vivía allá, en una tiendita, estudiaba en la tarde. Hice un semestre de literatura inglesa, después de dos años regresé a Chiapas para seguir estudiando. Y mi hermana me dijo que estaba la carrera de Comunicación en la Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH), trabajé, ahorré y vine a Chiapas. Después supe del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), que es una de las escuelas más baratas para aprender cine y es una de las mejores, no sabía de ellos, los conocí después de egresar de la UNICH. En el 2012 entré al CCC y me cambió la vida. Siempre he querido hacer cine, y fue una parte muy importante, porque

así conocí como hacer cine documental, te abre otras plataformas de cómo puedes contar historias, desde narrar tu historia o las otras historias (Amelia Hernández, enero 2017).

Situación semejante a la que se enfrentó Margarita, quien tuvo que salir de su comunidad para continuar sus estudios. A pesar de ello, Margarita ha crecido profesionalmente. En abril del 2016 se tituló como Doctora en Lingüística Indoamericana por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Una mujer muy comprometida en la docencia, en la investigación y en las artes. Sin embargo, sostiene una crítica sobre la forma en que la academia ha invadido su intimidad, su vida y su cuerpo. Las dificultades de trasladarse de la comunidad a otro municipio para ir a la escuela y la necesidad imperiosa para desarrollar el autocuidado desde pequeña,

Sé que la vida es difícil. No quería estudiar, pero mi papá me impulsó. En ese tiempo, en la comunidad sólo había primaria. Bueno había un kínder y una primaria, incluso, tampoco en la cabecera municipal había secundaria. Entonces tenía que viajar entre Ocosingo o San Cristóbal; decidí que Ocosingo, ya que aún era un pueblito y San Cristóbal es una ciudad. Recuerdo que le tenía miedo a los carros, pero aun así, mi papá me llevaba a tomar el camión porque yo no quería. Así fue como terminé la secundaria después decidí estudiar la prepa. Cuando estuve en la prepa, admiré a un maestro que nos daba Sociología, yo quería ser como él. Hablaba inglés porque había estudiado en la UNACH inglés y también había estudiado Sociología. También quería estudiar Psicología o Educación, pero estaba en Tuxtla y yo no podía viajar hasta allá, por eso decidí quedarme en San Cristóbal y estudié Sociología. Sola seguí el camino, terminé de estudiar Sociología, después, estudié la maestría, y ahora, terminé el doctorado, después de que no quería estudiar (Margarita Martínez, 2016).

Sin embargo, por la forma en que están constituidas las familias, como familias en donde predominan las mujeres, se sujeta a varias interpretaciones. Algunas de estas deducciones se relacionan con la violencia de género. En los *mundos de vida* individuales y en los

cuerpos de las mujeres, en el contexto que habitamos la situación de varias mujeres sigue estando condicionada por el machismo. En mi vida han estado presentes esas violencias, ver a mi mamá hacerse responsable de mí por el abandono de mi padre cuando estuvo embarazada, y años después, repetir una situación similar en mi propia experiencia. Bety, cuenta que ella ha pasado por situaciones violentas en donde el ser mujer y madre la ha colocado en una dinámica de duplicar esfuerzos,

Terminé la preparatoria con un bebé en brazos. Se dio una ruptura en la relación con el papá de mis hijos y mis papás deciden seguirme apoyando para continuar mis estudios. Al iniciar la carrera, regresé con mi ex pareja y me voy a vivir con él. Mis papás le dicen que la única condición es que me apoye moralmente para que pudiera seguir estudiando. Vivo con él durante toda la universidad y un año antes de terminar la carrera, tengo a mi segunda hija, Zoe Valentina. No sé cómo terminé la universidad. Apenas recuerdo algunas escenas, como cuando caminé por algunas calles con mi hijo abrazado con un chal, mi mochila y su carrito. En la noche tenía que regresar caminando sola y cargando al niño, en el carrito colocaba sus pañales, la leche y demás, siempre lleva tres cargas. Cuando entraba las 7am a la escuela tenía que salir a las 6 am, tomar a mi hijo y abrazarlo con chal. Y en las tardes o noches hacer las tareas y al otro día levantarme temprano, todo era por las ganas de salir adelante para poder lograr ese sueño. Ya con la niña, me quedo con mi mamá, ahí en su casa me prestan el internet y pues, ya es más “aliviane” (Beatriz Adriana, diciembre de 2016).

A pesar de haber alcanzado la conformación de una familia, a la par de lograr la culminación de sus estudios de licenciatura, pudo darse cuenta que estaba experimentando violencia en su relación de pareja, problemática de la cual era consiente como estudiosa del fenómeno del feminicidio en Chiapas,

Y al terminar la carrera, me separo. Y pues con todo eso me título, con una tesis que hice con dos amigas más, trabajamos “sobre el feminicidio en la prensa chiapaneca”. Es un tema muy complicado y en ese momento estaba pasando por el proceso de separación. Eso fue un shock también, porque me di cuenta que estaba en defensa del derecho a la no violencia contra las mujeres y pues también estaba vivenciando esa violencia y pues, era un doble discurso.

Finalmente eso me ayudó mucho porque reflexioné muchas cosas y además, fue como un empujoncito para seguir adelante (Beatriz Adriana, diciembre de 2016).

Aunque las resistencias han jugado un papel importante en distintos ámbitos sociales. La figura de la madre y el padre ha sido importante. La figura del padre tiene peso en algunos de los testimonios, como figura que representa la autoridad en la familia y toma las decisiones, pero también, como una figura que ha representado la confianza y el impulso para salir de la comunidad. No está de más decir que muchas mujeres se quedan en la comunidad para seguir un patrón cultural: permanecer toda su vida en la comunidad, casarse, tener hijos, sujetarse a una vida doméstica y en el campo. Incluso esa actitud puede parecer contradictorio cuando se expone situaciones de violencia de género. Margarita, cuenta que su padre es quién la ha impulsado a salir de la comunidad para continuar sus estudios,

Mis papás son jóvenes, ellos tienen 55 y 56 años, soy la primera hija, somos cuatro mujeres y dos hermanos, esa es mi familia directa. Lo que soy es gracias a ellos, a mi papá y a mi mamá. Es raro, porque mi papá siento que es macho, es difícil cambiar las mentalidades, pero él es distinto al resto, recuerdo que cuando terminé la primaria no había en dónde estudiar. Mi visión era ir a la iglesia y quizás casarme. Sin embargo, mi papá valoraba más a sus hijas, decía que éramos sus “oros”; a diferencia de otros papás, en otras familias, que prefieren a sus hijos hombres, mi papá no. Él decía que no quería que lleváramos la misma vida de otras mujeres de la comunidad, que construyéramos nuestra propia vida sin depender de los hombres. Mi papá es muy expresivo, recuerdo que mucha gente le preguntaba para qué me mandaba a estudiar, porque la mayoría de las mujeres que salían de la comunidad se embarazaban al estar en la ciudad. Hasta ahora no tengo un hijo, quizás hay un trauma. Mi papá no decía nada ante la gente, pero en la casa nos regañaba. En cambio mi mamá, expresa su amor a través de la comida, del bordado. En el caso de mis hermanos hombres, yo les lavaba los pañales, creo que por eso enfermó. Sin embargo, mi papá nos enseñó a estar pendientes entre nosotros (Margarita Martínez, diciembre de 2016).

Amelia, reconoce una situación similar desde el vínculo afectivo que tiene con su padre,

Mi papá siempre me apoyó. Cuando no tengo equipo para ir a grabar, mi papá va conmigo, él tiene una camionetita y me lleva hasta donde voy a ir a grabar. Y cuando llego a mi casa, me pregunta sobre mis películas y él quiere verlas para saber cómo quedaron. Mi mamá también me apoya pero creo que mi papá cree en mí. Mi papá quería salir en una película, una vez me dijo “no quieres que tu mamá y yo hagamos una ceremonia para salir en tu película”, y le digo, está bien, he grabado a mis papás; quizás haga otro corto solo para ellos. Pero, mi papá siempre me ha dicho que le gusta lo que hago, y si mis papás me apoyan yo soy feliz con ello. En la comunidad, hay personas que no me conocen como las nuevas generaciones. Cuando llego me encuentro a los de mi generación, algunos con hijos, casados, que siguieron el patrón, se casaron a los 14 o 15 años; y yo no. En cambio mi familia, mi papá dice que hay cientos de hombres y que no me debo preocupar en eso, y no me preocupo. Y es como un proyecto para mí, quizás a los 35 años quiera establecerme con alguien, o no lo sé (Amelia Hernández, enero de 2017).

En cambio, Bety destaca la importancia de sus padres, aunque particularmente, las mujeres de su familia, como la figura de su abuela y su mamá, le han transmitido una sabiduría generacional sobre la preparación del chocolate. Ese conocimiento se lo ha transmitido a sus hijas para que puedan continuar con la tradición, como una forma de sostener la memoria y la permanencia de las mujeres. Son varias las mujeres que conviven diariamente con Bety y sus hermanas. Cada una de ellas se ha colocado de distinta manera en su vida, la distancia generacional y las responsabilidades de cada una, les ha permitido construir formas colaborativas de habitar y compartir en su casa. Después de la separación de sus padres, su mamá asume la responsabilidad de “jefa” de familia, de tal manera, que sus hermanas asumieron el rol de madres para cuidar de las más pequeñas. Incluso, ella vivió la experiencia de estar muy cercana a la hermana más pequeña de la familia, era como su mamá. Al casarse, sintió alejarse de su hermanita, la cual le reclamaba haberla “abandonado”,

Así como veo a mis hermanas mayores, yo fui la mamá de ángeles [la hermana más pequeña], ella así me ve. Mi mamá trabajó mucho tiempo, la vida de mi mamá fue siempre así, nos tenía que dejar, no había de otra. Entonces entrábamos nosotras, nos decía que nos debíamos cuidar porque nos dejaba solas en la casa bajo llave. Y me acuerdo mucho de Ángeles porque yo la acompañaba con sus amigas, me tocaba hacer el papel de mamá cuando hacían algo malo. Y me ha tocado ver cómo se quiebra y cómo le generan conflicto las cosas del sistema, aunque creo que no soy tan crítica como ella, sí he visto que se angustia. Así con todas, que las quiero un montón, cada una desde sus carreras me ha enseñado mucho, de todo lo que he aprendido ha servido para mi vida y para la de mis hijos. También les he compartido lo que sé, y siento que así como yo las quiero ellas me quieren a mí (Beatriz Adriana, diciembre de 2016).

“El propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema” (Merleau-Ponty, 1985: 219). La experiencia y las inquietudes de algunas colaboradoras en participar en movimientos sociales o estar activa en organizaciones civiles, viene de la herencia de sus padres, quienes participaron muy activamente como líderes sociales y en diversas causas. Sobre ello, encontramos esa huella en el testimonio de Ivett, experiencia que le dejó su padre quien murió cuando ella tenía tan solo 15 años,

Mis papás jugaban un papel importante en la región. Mi papá era líder y participó mucho tiempo en la Coalición Obrero Campesino Estudiantil del Istmo de Tehuantepec (COCEI). De hecho él fallece cuando tengo 15 años. Antes de que me fuera, en el segundo año de prepa, mi papá tiene un accidente, en una movilización [que se movía] en el Istmo a Oaxaca, y era un líder social, [su padre] era más como el cerebro de esas organizaciones. [Ambos padres] se dedicaban a la elaboración de proyectos, capacitaciones, mucho con organizaciones sociales (...) entonces, desde pequeña estaba en esos círculos, de la cultura, la política y del arte en sí (Ivett Peña, diciembre 2016).

Enfrentar el racismo y la discriminación en la ciudad por una parte, pero, regresar a la comunidad después de tanto tiempo de vivir en la ciudad, ese ir y venir no es sencillo. Las

percepciones de las personas en ambos lugares son inciertos. Para la mayoría de las mujeres que migran a otros lugares con el fin seguir estudiando o de conseguir empleo, viven la ausencia de redes de solidaridad o familiares en un nuevo territorio, que además, desconocen...

Cuando sales de la comunidad y llegas a la ciudad, te metes al individualismo y a la sobrevivencia. Para mí fue muy difícil regresar de la escuela y no encontrar a mi familia, el fogón, el café, que te pregunten cómo estás. Siempre hubo algo que faltaba. En la ciudad piensas en ti, porque nadie más lo hará por ti, me hecho así. Dice Abraham [su compañero de vida], “Nosotros transitamos en dos mundos, ni uno es bueno ni el otro es malo”. Pero cuando estoy en la comunidad regreso a ser lo que era: Margarita. En cuanto al racismo no me ha tocado tanto como a otros compañeros (...) la gente influye mucho pero también la actitud. Yo misma he creado una “concha” para no dejar pasar el dolor. Aunque recientemente, en la facultad le preguntaron a Abraham, uno de sus compañeros, dijo que si yo era la muchacha porque llevaba mi traje. Sin embargo, hay que darle fuerza al corazón, para poder contrarrestar, eso sí, sin replicar porque quizás hago lo mismo sin darme cuenta (Margarita Martínez, 2016).

A causa de la discriminación, pocas son las mujeres que salen de su comunidad para dedicarse a la creación de las artes visuales. Como Amelia, han destacado Margarita Martínez, Maruch Sántiz, Dolores Arias quien es videasta, por ejemplo. Las tres son mujeres tsotsiles que se han dedicado comprometidamente a la creación. A pesar de lo difícil que ha sido enfrentar la discriminación de un *mundo de afuera*, el papá de Amelia, es clave en su formación como realizadora. Él se ha involucrado en la producción y en la contemplación de las producciones de su hija. La validación y reconocimiento que su familia ha hecho sobre su trabajo es muy importante y significativo para sí misma. También ha relatado sobre los lugares en los que ha expuesto su trabajo como en algunos festivales de cine, tuvo una exposición en Alemania en 2013, representando Zinacantán, en donde también participaron fotógrafos y fotógrafas de San Juan Chamula y de San Andrés

Larrainzar. Aunque Amelia tenía muchos proyectos en Ambulante, para ella fue muy importante participar ahí. Fue sonidista en ambulante con un proyecto de cine. A partir de su participación y su trabajo, las personas la han nombrado de distinta manera, algunos la llaman cineasta, documentalista, creadora tsotsil o cineasta tostsil.

No sé cómo denominarme a mí misma, creo que me defino como realizadora. Los maestros del CCC me han dicho que soy artista, pero no creo que lo sea porque apenas estoy empezando mi carrera. Los de afuera, como una crítica también, me he topado con personas que me preguntan de qué trata la película o por qué quiero dar a conocer eso, y les digo, porque mi personaje existe, no lo estoy inventando, es real, es un tema universal el que estoy tocando y sucede en mi pueblo. O como cuando hablo de los sueños, me interesa hablar sobre ese tema, pero en realidad no le tomo mucha importancia. El corto independiente que voy a trabajar es “noosfera” y tratará sobre los sueños. Los sueños son muy importantes, son claves si sabes interpretarlos, puedes realizar cosas, no soy vidente, pero sé que puedes soñar una pieza musical. Indagué sobre los sueños y me enamoré de ellos. En realidad cuando empecé el proyecto, empecé en 2012, indagaba sobre las ceremonias, pero dejé de interesarme. En el 2013 investigué sobre los sueños. Pienso que las imágenes son muy importantes en nuestro país. Quiero hacer fotografía otra vez, quiero participar en fotografía y narrar un tema que me gusta. Cuando me invitaron me dije, quiero exponer y tengo ganas (Amelia Hernández, enero 2017).

También Bety, ha compartido su experiencia como creadora documentalista, es una mujer muy activa, está en varias actividades y en distintos espacios, se le ve en los movimientos sociales y en algunos grupos de mujeres, regularmente involucra a sus dos hijos en cada espacio que participa. *Clementina y el chocolate* es un documental dirigido por Beatriz, dura aproximadamente 10 minutos y fue hecho con el apoyo del Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C. (CCC) en cooperación con Mundos Inéditos A.C., en el año 2015. La sinopsis del documental dice que, “Clementina es una mujer que se dedica a la elaboración del chocolate artesanal, este conocimiento fue heredado por su madre.

Clementina nos lleva por el proceso de elaboración del chocolate y nos comparte su sabiduría y anécdotas acumuladas a través de los años⁴⁶”.

Mi experiencia como creadora se identifica con la experiencia de mis compañeras. Como mujer ha sido difícil encontrar espacios para mi formación como fotógrafa, o incluso como comunicóloga. Aunque en la universidad me brindó varias herramientas, algunas ONG,s me han invitado a estar en sus talleres de video, paisaje sonoro o fotografía. Las dificultades para poder acceder a cursos privados o estudiar en escuelas fuera de Chiapas, siempre ha sido una dificultad para mí. Aún así, he podido participar en varias exposiciones colectivas, trabajé para el Gimnasio de Arte Chiapas, quien me brindó talleres a cambio de trabajo, fui alumna del fotógrafo José Ángel Rodríguez, aunque pasé desapercibida porque hemos sido tantos sus estudiantes. Recientemente, me he acercado al feminismo, sin embargo, el arte sigue siendo fundamental en visión política y académica.

Ivett, por ejemplo, aunque ha estado involucrada en el arte, sus intereses han estado centrados en el activismo y en la academia. Estudió una licenciatura en Biología y una maestría en Ciencias en Recursos Naturales y Desarrollo Rural por el Colegio de la Frontera Sur (ECOSUR). Sus intereses se desenvuelven en lo académico y en el activismo principalmente, sobre todo enfocado a la defensa de los posicionamientos geopolíticos de los derechos de las mujeres. Además de su formación académica, Ivett cuenta que desarrolló desde pequeña sus dones para la danza, la declamación y la poesía. Estas

⁴⁶Fragmento tomado de <http://www.elccc.com.mx/sitio/index.php/produccion-filmica/el-ccc-con-patas/1426-clementina-y-el-chocolate-clementina-and-the-chocolate-d> [consultado en 18 de julio de 2017].

actividades le ofrecieron confianza en sí misma y participación en colectivo. Posteriormente, se interesó más claramente en la fotografía a partir de exponer sobre el paisaje en ECOSUR. En el caso de Margarita, una mujer de carácter, fuerte, franca, que no puede pasar desapercibida en cada espacio que transita. Aunque no se asume feminista, ella considera que su práctica cotidiana conlleva ese posicionamiento. Para ella el compromiso con las lenguas originarias es imprescindible, y su trabajo pedagógico, sociológico, psicológico y de traducción lingüística se ha enfocado hacia las mujeres y los niños. Los aprendizajes, reflexiones y críticas de Margarita en su mayoría se enfocaron a su propia experiencia como investigadora. Más allá de investigar, ella insiste en qué puede aportar la investigadora a la comunidad. Ella reconoció sus propias herramientas y conocimientos que le han brindado su familia y la comunidad, de tal manera que fue posible compartir sus saberes con las y los demás, ha sido muy importante hacer notar esa parte durante su papel como investigadora. En cuanto a su acercamiento hacia la fotografía, ella contó cómo ha hecho consciente que todas sus actividades laborales, familiares y académicas se encuentran íntimamente relacionados con el aspecto creativo. Aunque la academia la encaminado al proceso creativo, su vida íntima con su pareja el fotógrafo tsotsil Abraham Gómez, ha generado que ella pueda desarrollar una práctica más frecuente hacia el ámbito fotográfico.

Aunque hay más historias y experiencias en la vida de cada una de las fotógrafas colaboradoras, las coincidencias que pude encontrar y compartimos todas, deja en claro, que las personas podemos coincidir, mirarnos y encontrarnos en las otras (os).

V.2 La representación: la fotografía y el cuerpo.

La crítica feminista, en el campo de las artes, ha tomado relevancia debido a que contrapone su análisis frente a la producción cultural y artística hegemónica. Las mujeres han permanecido bajo una mirada heteronormada; regularmente el rol dentro de las producciones y representaciones artísticas ha sido desde un cuerpo-objeto. Además, para la visión del arte (las artes visuales y específicamente las producciones fotográficas), los debates feministas se han centrado en el cuestionamiento sobre la situación y condición de desigualdad de las mujeres artistas. Exige la apertura para reconocer otras creaciones y apariencias estéticas que no reproduzcan la tradición artística heteronormativa. Es decir, resignificar los imaginarios sociales sobre lo estético respecto a la mujer-artista-cuerpo.

En el quehacer de las Ciencias Sociales, los medios audio-visuales han sido una herramienta importante para el registro visual de la “realidad”. Sin embargo, al otorgar otro sentido a estos instrumentos, permite hacer visible el trabajo artístico-creativo y vivenciar el uso del dispositivo fotográfico desde una construcción propia e íntima, como diría Sontang, “aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no solo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo (...) Es sobre todo un rito social, una protección contra la ansiedad y un instrumento de poder” (2006:27). En ese sentido, es una forma autónoma-autopoiética de producir teoría.

Esa ritualidad para presentar el cuerpo, buscamos también borrar la memoria, ocultarla. Siempre ocultamos lo que somos. En las fotografías se puede mostrar lo que queremos ser, exaltamos lo bello. Eso se refleja en el cuerpo.⁴⁷

⁴⁷ Margarita Martínez, primera sesión del taller “Alter-arte”, 07 de agosto de 2016, San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

La fotografía, es una herramienta metodológica-reflexiva que permite hacer un ejercicio interpretativo y de traducción sobre ella. Es importante distinguir que la imagen fotográfica antes de ser una representación, es un soporte visual como un todo indisoluble desde su construcción material. A partir de la celeridad de la Era digital, la fotografía se ha encontrado en la imperiosa necesidad de ajustarse a cada nueva herramienta tecnológica que surge, estos cambios han hecho que la fotografía se sujete a nuevos formatos, plataformas y soportes. Algunos formatos y procedimientos ya se encuentran en desuso, aunque la mayoría de las prácticas del arte contemporáneo⁴⁸ están centradas entre lo analógico y lo digital.

Cada elemento físico que componen o sustentan a una fotografía funciona como una unidad, incluso, cada elemento que la constituye crea una compleja relación de influencias entre sí. La fotografía existe por el soporte que la construye, por lo tanto sus componentes materiales son determinantes en su apariencia, aunque después, estos elementos pueden influir en el significado de la imagen. La primera elección del artista sobre los procedimientos y los elementos que otorgarán figura y forma a su obra, de inmediato deja al descubierto la autosatisfacción de crear imágenes únicas e irrepetibles en su tipo.

Siento que con la fotografía fija estoy como por aprender, siento también que capturas en un momento fijo, la esencia de lo que quieres decir, a diferencia de las fotos en movimiento como es el video, que puedes hacer un montón de

⁴⁸ La creación de las primeras fotografías, por ejemplo las *heliografías*, que consistía en el uso de la cámara oscura acompañado de otros elementos, el papel, el cristal o metales (estaño, cobre). Este procedimiento fue hecho por Nicéphore Niépce, posteriormente Jacques Daguerre realizó el *daguerrotipo*, consistía en placas bañadas de un bálsamo de yoduro de plata sensible a la luz, que al contacto se oscurecía. Sin embargo a la paralela de los descubrimientos de Niépce y Daguerre, el inglés W. Henry Talbot, reclamó la autoría del *calotipo*, que acortaba los tiempos de exposición para el revelado. J. Maxwell logró la primera fotografía a color a través de un aditivo, que promovió el arte y la novedad de la burguesía. Otro avance que marcó una etapa importante para los aficionados de la imagen fue la película en rollo, que dio paso a la fotografía en blanco y negro, creación de los hermanos Lumière.

imágenes bonitas y puedes ver un movimiento de principio a fin. Pero creo que la fotografía llegó en momento en que estoy descubriendo muchas cosas, tanto en mi propia vida y como del mundo. Siento que voy a aprender un montón. Siempre agarraba mi cámara, le tomaba fotos a mi hermana mientras caminaba con mi hermana, o por ejemplo, retratar a mi hermana con mi abuela es todo un reto porque sé y veo lo difícil de hacer algo con alguien (Adriana Rodríguez, 2016).

La fotografía más que un soporte, es un *dispositivo*. La imagen fotográfica conlleva una provocación para el lector, ya que se encuentra repleta de símbolos, es decir, no está determinada por sus condiciones materiales, sino por lo que puede contener en sí misma. La fotografía remite y representa la interpretación y la mirada del fotógrafo frente a un contexto simbólico, una versión de la realidad, un fragmento de tiempo-espacio. Es importante distinguir la diferencia entre soporte y un dispositivo visual, ya que el primero hace referencia a un medio que soporta, transmite, exporta y opera, mientras que el segundo, comunica y representa, en ese sentido puede regular la convivencia entre la obra y el espectador.

¿Qué es relevante en tu vida? Nunca tomas fotos a la deriva, buscas algo que pueda quedar guardado en la memoria, que permanezca ahí.⁴⁹

Una cualidad significativa es la *luz*, a partir de este elemento se podrá definir la *dimensión técnica* de la fotografía. Sin esta particularidad no habrá fotografía, es un elemento primordial para su construcción y creación, el arte fotográfico parte de la luz para inventar y crear la representación de *algo*, la fotografía es por lo tanto la *escritura de la luz*. La conjunción de los materiales, la composición, el color, las dimensiones y la luz provocarán al espectador de modo que este será conmovido.

⁴⁹Ivett Peña, sesión del taller “Alter-arte”, 07 de agosto de 2016, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

La vida es un todo, y aunque yo no estudié Educación como tal, influyó, y aunque no estudié comunicación, la lengua es comunicación. Pareciera que dejé lo sociología como tal, pero está inserto en el lenguaje (...) cuando empecé a trabajar sobre las primeras formas de documentación del lenguaje, me enseñaron a usar la cámara como una herramienta de registro, pero no como para hacer arte. Nunca pensé que podía hacer fotografía artística, veía mis registros y me propuse comprar otro equipo. Mi compañero me decía cómo podía tomar algunas fotos. Después, empecé a ir a las exposiciones y al ver mis registros hacia una crítica a mi propio trabajo; y no es que haga ahora muy buenas fotos, pero “mis tomas” son más conscientes de la luz, de las sombras, del ruido. Ahora puedo manejar otras herramientas. Y de pronto he visto muchos programas de antropología visual, y no está peleado con nada, al contrario me va a fortalecer (Margarita Martínez, diciembre 2016).

La captura y expansión de la luz hacen de la fotografía un verdadero lenguaje hermenéutico, de interpretación de la *existencia*, una necesidad interior del espíritu. De este modo, su condición polisémica posibilita diversas interpretaciones y se entenderá a la fotografía como objeto que *representa algo*. La representación de cada elemento y símbolo, está configurada como un *discurso*. Desde su condición discursiva, la fotografía es el *arte del buen decir*⁵⁰, pretende deleitar, evocar y persuadir. Por su parte, la filosofía contemporánea, especialmente la *filosofía del lenguaje*, la hermenéutica y el existencialismo consideran al discurso como un campo propio para el análisis sobre la construcción de *significados*. En ese sentido, el espectador-lector se mueve-con la obra (conmueve), es el primer encuentro con la fotografía, descubrirá elementos y símbolos que le remiten o dicen algo, de este modo, al hacer ese ejercicio de lectura pueda reconocerse y representarse a sí mismo. El fotógrafo(a) dibuja una sintáctica visual, revela su mismidad.

A diferencia del video, por ejemplo grabé a mi tía y puse la cámara en frente, pero fue una charla, yo platicaba con ella mientras la grababa. Tomar una foto es diferente y pedirle a alguien que se coloque de tal modo porque es la forma que quiero, es diferente; o tomar muchas fotos para que al final pueda expresar

⁵⁰ Ver: Ramírez, José Luis. “El arte de hablar y arte de decir. una excursión botánica en la pradera de la retórica”:<http://www.ub.edu/geocrit/sv-67.htm> (consultado el 28 de septiembre de 2016.)

lo que quiero en un solo “click”, ¡me da mucho miedo! (Adriana Rodríguez, diciembre 2016).

Los discursos, las retóricas formuladas y enunciadas desde la fotografía inciden más allá de una sintáctica visual, como potencial discursivo también crea metáforas, permiten un ejercicio exquisito de interpretación. Para George Gadamer (2007) era primordial la *comprensión de la cosa misma*, para él uno de los problemas hermenéuticos dentro de los planteamientos de Schleiermacher implicaba “entender a un autor más de lo que él se entiende a sí mismo” (Grondin, 1999:100). En ese sentido, la hermenéutica exige un verdadero esfuerzo de comprensibilidad sobre la obra, el fotógrafo y sobre sí mismo: sensibilidad dialógica.

La representación contenida en la fotografía, describe un espacio de significaciones que forma parte de la intencionalidad del autor. Ahí se encuentran sus experiencias, su mirada sobre el mundo, su biografía, es decir, la fotografía es un relato que va más allá de su *historicidad*. Gadamer (2007), hace referencia sobre el concepto de historicidad en dos dimensiones, la primera se refiere a la historia como el acontecer humano y el segundo, al relato o saber de ese acontecer. La expresión antes citada apunta más bien la conciencia histórica como la propia del historiador, sin embargo, el artista fotógrafo también tiene esa intención, representar y narrar su propia historia.

Retomando la visión de Paul Ricoeur⁵¹ y Michel Foucault sobre las expresiones discursivas de la fotografía, para el primero, el discurso es una dialéctica de sentido y suceso, cuya referencia es ontológica y por lo tanto considera que la hermenéutica de la sospecha pueda encontrar el sentido en el lenguaje, ya que el sujeto es entendido como un *intérprete*, por lo tanto se constituye un sujeto autónomo que puede explicar su mundo a partir de su *experiencia de mundo*. Por lo tanto, resulta ser un reflejo de su capacidad creativa y de su conocimiento.

[...]. La interpretación es el trabajo mental que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implícitos en la significación literal [...] Símbolo e interpretación devienen de conceptos relativos; ahí interpretación allí donde hay sentido múltiple y la interpretación es la que propicia que la pluralidad de sentidos se manifieste (Ricoeur, 1975: 246).

Por su parte, Foucault instala el término de *dispositivo* para emprender el análisis del discurso. Su estudio se centra en tres posturas importantes, *saber, poder, subjetividad y estética de la existencia*, donde el sujeto no es ajeno a la constitución, sin embargo las prácticas discursivas son quienes crean y dan sentido al mundo. De esta manera la producción discursiva está basada en una *voluntad de verdad*, donde el sujeto se convierte en objeto de deseo y adquiere poder, es así como controla su propia producción del discurso,

no se trata en absoluto de componer una historia global, sino de desplegar más bien en el campo de una historia general en la que se podría describir la singularidad de las prácticas, en el juego de sus relaciones, las formas de sus dependencias. Y es en el espacio de esa historia en donde se podrá circunscribir

⁵¹La importancia de Ricoeur venido de Gadamer consiste en que explicita el problema hermenéutico como una expresión polisémica (muchos sentidos y significados) en donde el símbolo no se presta a una simple y sencilla decodificación como se pensó lingüísticamente en las teorías de la comunicación estructural, sino que para Paul Ricoeur el símbolo exige un trabajo hermenéutico.

como disciplina el análisis histórico de las prácticas discursivas (Foucault, 2005:64).

El contenido representado en la fotografía, habla de un espacio de significado que es fruto de la intención del autor(a), de sus experiencias propias, los sentidos y significaciones que se producen pertenecen a las dinámicas de la convivencia social, de su *historicidad*.⁵²El propio Nietzsche dijo que “no existen hechos, solo interpretaciones”, en este caso, sobre el discurso fotográfico -o como cualquier otra manifestación discursiva- se abren varias posibilidades de *interpretación*, *conversación*⁵³ y de *declaración*⁵⁴, dependerán de la posición sujeto con el encuentro de la cosa misma, significa que *quien mira* se siente convocado por la obra e inicia un proceso de *comprensión*, es decir, que esta forma de encuentro paradójicamente se pertenecen ambos, ya que no es un objeto al que se enfrenta, sino a su propia historicidad.

En el lenguaje artístico radica la *experiencia* que hace mediar al sujeto consigo mismo y con su “mundo”, significa entonces que el discurso de la fotografía es la *esencia poética del Ser*, implica que la obra de arte (fotografía) revele al Ser hecho lenguaje, expresar entonces

⁵²Gadamer hace referencia sobre el concepto de *historicidad* como *historisches Bewußtseiny* en alemán, *geschichtlich* como *historisch* significan “histórico”, si bien la primera significación apunta a la historia como el acontecer humano y el segundo, al relato o saber de ese acontecer. La expresión citada apunta más bien la conciencia histórica como la propia del historiador (*ver Gadamer, Verdad y método I*).

⁵³Empleo el término *conversación* para hablar sobre las formas posibles de entablar la interpretación como forma de diálogo del uno y del otro, no significa estar de acuerdo con el uno o el otro, sino reconocer las formas de declaración, significaría hacer procesos de lectura.

⁵⁴Cuando se habla de declaración, hago referencia a que la declaración, es lo que se encuentra en el terreno de las incertidumbres, revela algo que está oculto, se desprende, lo que significaría un pretexto para la comprensión del otro.

a la metáfora viva, ya que la interpretación comparte las formas de vivencia y de experiencia, el *existir mismo*,⁵⁵ lo que permitirá hacer hablar al sujeto nuevamente.

Captar mi nacimiento y mi muerte como horizontes personales: sé que uno nace y muere, pero no puedo conocer mi nacimiento y mi muerte. Como toda sensación es, en rigor, la primera, la última y única de su especie, es un nacimiento y una muerte. El sujeto que la experimenta comienza y acaba con ella, y al no poder ni precederse ni sobrevivirse, la sensación necesariamente se aparece a ella misma en un medio contextual de generalidad, viene de más acá de mí mismo, depende de una sensibilidad que la precedió y que la sobrevivirá, al igual que mi nacimiento y mi muerte pertenecen a una natalidad y a una mortalidad anónimas. Por medio de la sensación capto, al margen de mi vida personal y de mis propios actos, una vida de consciencia dada de la que aquellos surgen, la vida de mis ojos, de mis manos, de mis oídos que son otros tantos Yo naturales (Merleau-Ponty, 1985: 231).

En la fotografía se representa un Ser, por su propia naturaleza cumple una función representadora, el Ser está expuesto en su desnudez dentro del propio soporte, porque de este modo que su representación estética se posibilita como *metáfora viva* del propio espíritu. La fotografía es intermediario entre el contemplador y cuerpo que se representa: el sí mismo. En ese sentido, el cuerpo entendido como lenguaje de infinitas posibilidades manifiesta todo lo encarnado en sí del mundo que lo rodea. Es un terreno para experimentar, es al mismo tiempo un lugar y espacio para la construcción de imágenes. El cuerpo es metáfora.

La fotografía es una representar lo intangible que produce la imaginación. El cuerpo es memoria y por lo tanto, es una representación simbólica que permite recordar las sensaciones de ciertos hechos que habitan en sí mismos. El cuerpo por lo tanto, es recuerdo

⁵⁵La biografía del sujeto.

(del latín *recordis*, es decir, "volver al corazón"). El cuerpo también es símbolo, es por ello que se traduce como lenguaje. El cuerpo en la fotografía se traduce como un elemento propio y ajeno, como origen y como destinatario, en él se depositan las historias, las experiencias, los temores, las violencias, los dolores, las alegrías, etc. Es por ello que la fotografía jamás podrá tener un carácter objetivo, pero sí posee un carácter para intervenir al sujeto.

IV.3 *Transpaciones*: La representación estética del cuerpo en la fotografía.

Una de las interrogantes que estuvieron latentes fue ¿Qué es la intervención? Comprendí, que la primera intervención fue en mí misma. El trabajo colectivo posee diversas complejidades, desde el comunicar hasta el comprender. En un grupo tan diverso como ha sido el que se formó para esta investigación, el de las fotógrafas y colaboradoras, ha sido muy difícil poder lograr formar un colectivo de Mujeres Fotógrafas, como se deseaba desde el inicio.

Las diferencias en las posturas de vida, en los posicionamientos académicos, en las edades, las apuestas políticas, las experiencias de vida, las nociones de estética y en las voluntades provocaron encuentros y desencuentros entre nosotras. El trabajo en colectivo es importante para el desarrollo de proyectos de largo aliento y para las transformaciones sociales, sin embargo, los procesos individuales son fundamentales para la autocrítica, para la reflexión y para el desarrollo de los procesos creativos.



Figura 46. *Sesión de edición de las series fotográficas antes de la exposición, S.C.L.C.2017.*

Descubrí que ambas transiciones de lo individual a lo colectivo y viceversa, son necesarias. Ambas partes importan. En la búsqueda individual, se encuentran las historias de nos definen y nos alteran. Cuando lo compartimos en lo colectivo, nos percatamos que estamos próximos a los otros y las otras, reconocemos que poseemos una conexión con el todo. Aunque el trabajo interno es contradictorio en cuanto a las relaciones, el diálogo, las negociaciones y demás, el trabajo externo se ha tornado positivo. Quienes nos han visto se han preguntado sobre el trabajo que se está realizando, es decir, nos hemos hecho visibles como fotógrafas mujeres en medio de un mundo de fotógrafos hombres mayoritariamente.

En el espacio público y en el arte se ha notado que los procesos de intervención desde los colectivos de mujeres se denotan como grupos minoritarios, debido a que, en San Cristóbal por lo menos, son pocos, sino el único trabajo con un colectivo de mujeres fotógrafas. Ante eso pensar la intervención ha sido valioso, y la experiencia recabada durante todo el

proceso ha puesto a prueba la verdadera capacidad hermenéutica comprensiva como fotógrafas, como mujeres, como personas y como feministas.



Figura 47. *Sesión de edición, San Cristóbal de Las Casas, 2017.*

Acompañar, significa estar con la voluntad puesta para hacer y crear en conjunto. Durante el proceso de acompañamiento descubrí los pocos espacios que poseemos las mujeres para desarrollar nuestros proyectos creativos. Pude notar la habilidad que poseemos las personas, y en este caso, las mujeres, para elaborar estrategias de organización sobre los tiempos y los espacios. La importancia de confiar y valorar nuestras historias para poder contarlas.

Decidimos titular **TRANSPASIONES** a la exposición fotográfica colectiva que se llevó a cabo el día sábado 01 de julio de 2017, en la sala verde de la Enseñanza, Casa de la Ciudad, en San Cristóbal de Las Casas. Lograr la exposición fue un reto, tanto para mí como investigadora como para las colaboradoras de la investigación. Encontramos varias dificultades. Las discusiones, las dudas, los intereses, los temores, los malestares, las

desigualdades, las diferencias estuvieron presentes durante el proceso de organización. Desde que comenzó el taller alterarte (agosto de 2016) hasta que terminamos el proceso de construcción de los proyectos fotográficos hasta la exposición colectiva (01 de julio de 2017).

Parte del reto fue lograr que cada autora pudiera construir su propio proyecto fotográfico. Después del taller AlterArte fue difícil establecer un diálogo con las colaboradoras. Como es común en muchos de los trabajos de investigación, surgió la desconfianza sobre si podía lograrse una exposición y si mis intenciones sobre sus trabajos, eran malas. Convoqué a una reunión con la intención de que ellas pudieran exponer los sentires, sus impresiones sobre mí y sobre mi trabajo, hablar si era posible realizar la exposición y si realmente querían participar en ella. Fue una reunión difícil.

En realidad, después de las últimas sesiones programadas, el trabajo del taller AlterArte no había concluido. Continuaba reuniéndome con las compañeras de forma individual. Hasta donde fue posible pude reunirme con ellas para apoyarlas con asesorías individuales, revisar las fotografías, platicar sus nuevas ideas, tomar fotografías y encaminar nuevamente los proyectos. Es cierto, que los reclamos hacia a mí y las diferencias entre posturas académicas surgieron. Sin embargo, a pesar de las dificultades, tuvimos dos últimas reuniones. La primera reunión presentamos nuestras series fotográficas a partir de la selección de 10 a 15 fotografías, para que en grupo las comentáramos e hiciéramos sugerencias. Y la última reunión fue para escribir el texto colectivo que se presentó en la exposición, definir el nombre y hablar de los últimos detalles de la exposición. Para ese

momento, ya se tenía el lugar para montar la exposición, las fotografías impresas y los textos individuales que acompañarían a cada serie.

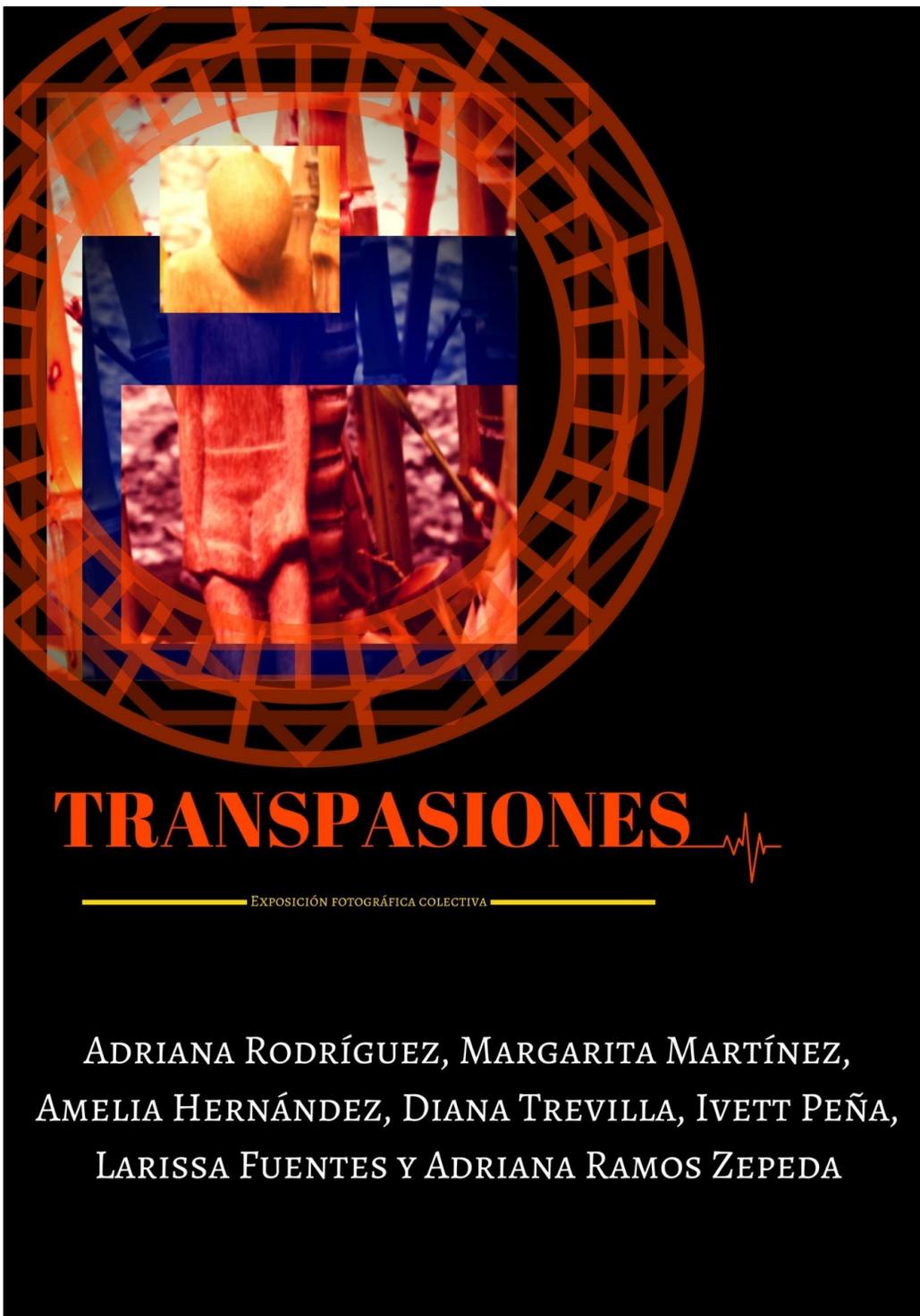
Finalmente, la exposición TRANSPASIONES se compone de 21 obras fotográficas y participan siete fotógrafas: Diana Trevilla, Ivett Peña, Larissa Fuentes, Margarita Martínez, Amelia Hernández, Beatriz Adriana, y también, formé parte de la exposición. Considero importante mencionar, que el mismo día y en el mismo lugar, aunque la inauguración fue en horas distintas, se presentó otra exposición, *Pulso Arte Latente*, una exposición colectiva de arte joven organizada por la Galería Arteria. En contraste, la exposición presentaba a 21 pintores que en su mayoría eran varones. Presento a continuación 5 de los proyectos que se presentaron en *Transpaciones*.

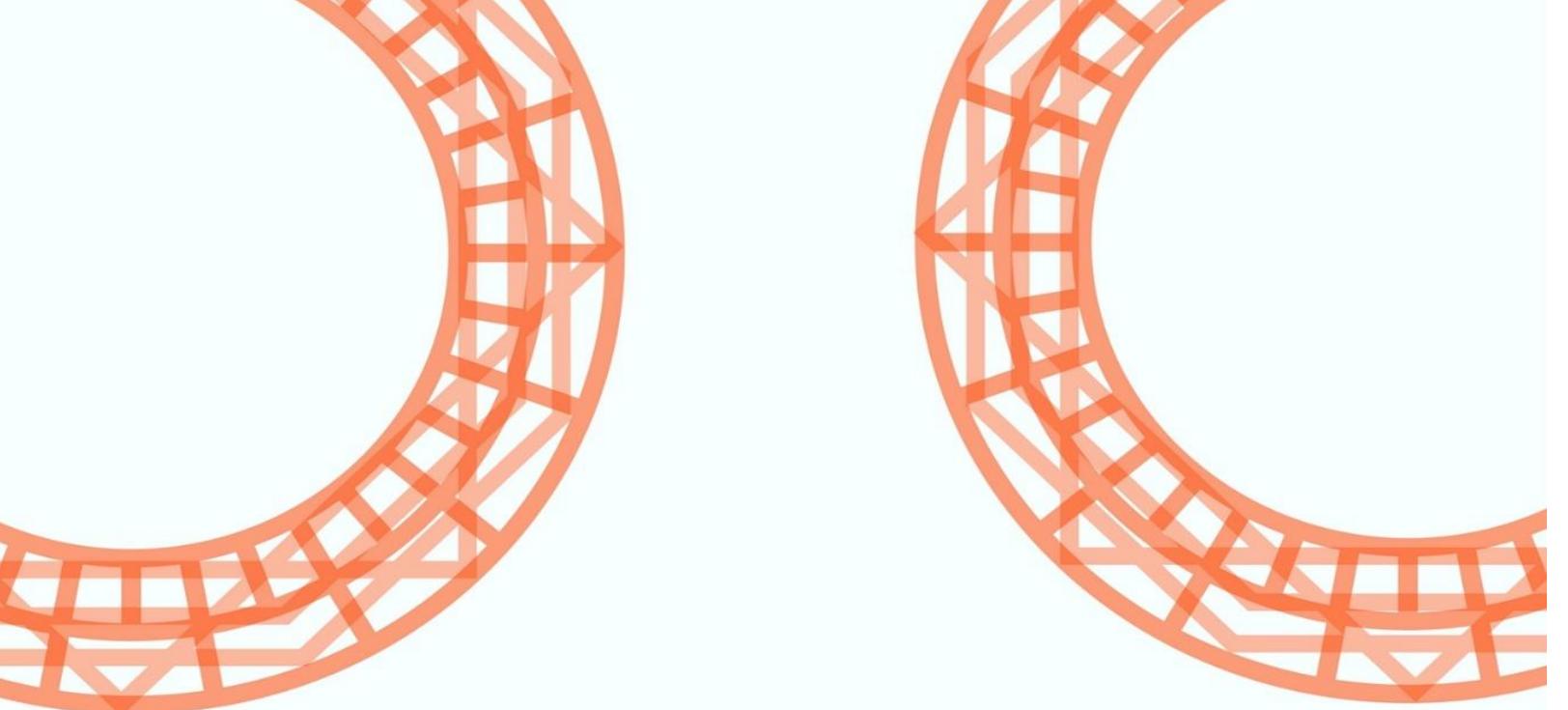
The page features four decorative orange geometric patterns, each resembling a circular lattice or woven structure, positioned in the corners. The top-left and top-right patterns are partially cut off by the edge of the page. The bottom-left and bottom-right patterns are also partially cut off. The central text is centered between these patterns.

EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA COLECTIVA

TRANSPASIONES

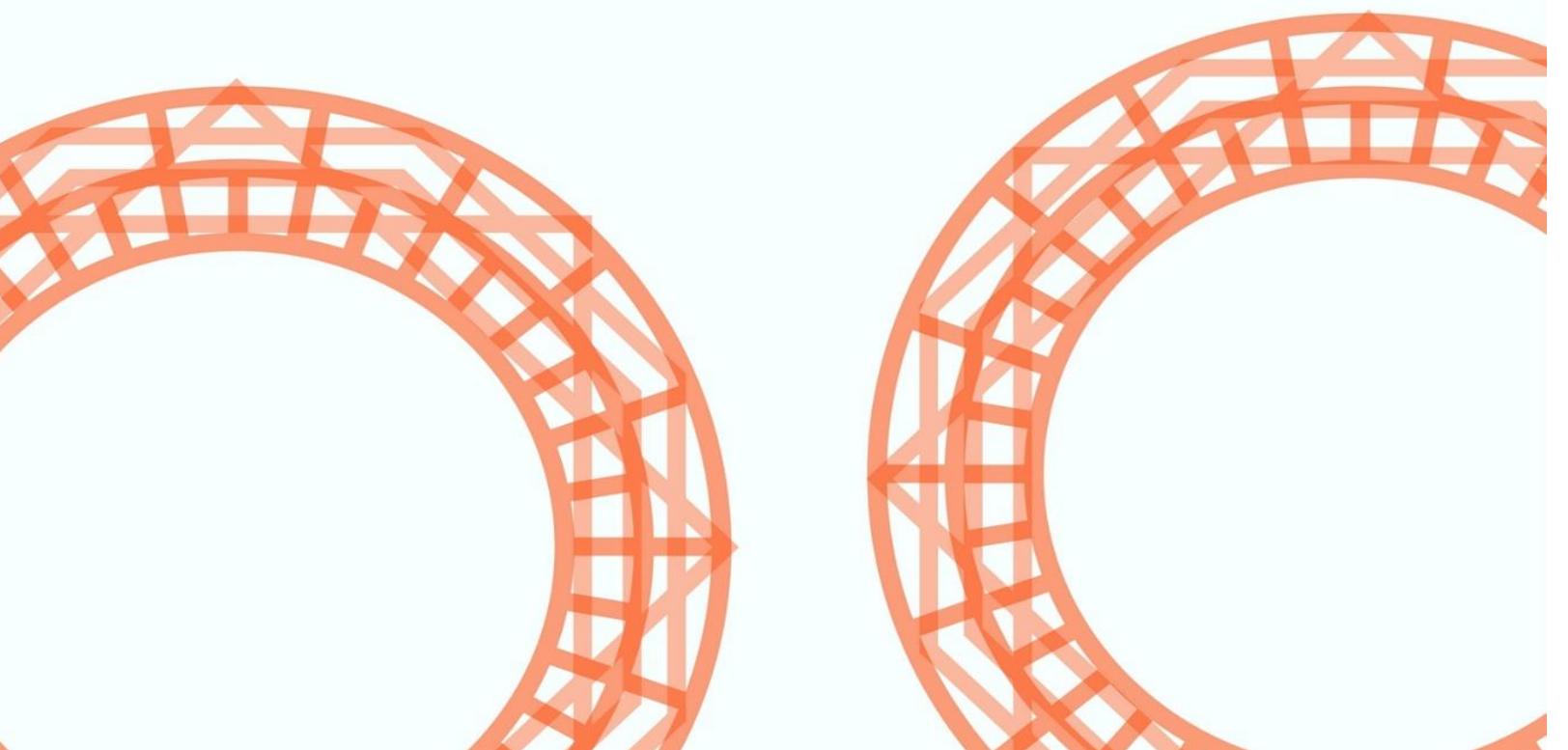
Exposición fotográfica colectiva *Transpaciones*





METÁFORAS DEL CORAZÓN

(Snopelal-ya'iel o'ntonil)



Serie *Las metáforas del corazón* (Snopelal-ya'iel o'ntonil)

Margarita Martínez

Avi abtelal to chak' ti ojtikinel, komontasel jp'el, cha'p'el stalel skuxlejal,
slo'il, snopelal, ya'iel yo'onton bats'i vinik antsetik ti slumal Huixtán.

Xkiltik ti juju chop lok'tombailitike chak'be smelolal k'ucha'al chijk'opoj, k'usi ti jnoptik,
k'usi chal ko'ontontik, joltik, jbek'taltik xchi'uk k'usitik oy te ti jxokontik ti k'atajem xa ti
jkuxlejaltike.

Jujun krixchano jeltos no'ox ti snopelal yu'une, jeltos no'ox yo'onton. K'usie jkotoltik ti
jnatik chij-iline, bak'intik nichim no'ox ko'ntontik, bak'intik xti'et no'ox k'ontontik,
muyuk' buch'u ti lek no'oxe, muyuk'buch'u ti solel jun spukujile, jkotoltik kich'ohtik jujuti
lekil xchi'uk chopol talelal.

Avi lok'tombailitik pasbil yu'un jlok'tavanej Margarita Martínez chak' k'opojuk sjol
yo'onton, yutil yo'onton, xch'ulel sventa skuxlejal ti te nitil ti juju chop k'op chanubtasbil
yu'un stot-sme, yu'un statamol-smembel, ti ja' te chich' tunesel ti jujun k'ak'al, ti jujun
kuxlejal, ti k'usitik lok'em te to ti yi'bel, te to ti yutil o'ontoniletike. Jech k'ucha'al k'alal
xnichimaj no'ox ko'ontontik, k'alal xti'et no'ox ko'ontontik, k'alal xpich'ich'et omi k'ux
no'ox ko'ontontik, ja' chak' ti k'elel k'usi x-ech ti sjol, ti sat, k'alal snop avi juju p'el
k'opetik sventa snopelal-ya'iel o'ntonil

*Tanae ja' no'ox oxchop lok'tombail chak' ti k'elel, manchuk me oy to ep pasbil. Ja jech
statal yip- skuxlejal ti lok'tombailitike to.*

“Metáforas del corazón”

La serie fotográfica “Metáforas del corazón” aborda distintas expresiones del sentir-pensar que radica y emana desde el *o’ontonil* “corazón” tsotsil huixteco. En ella se representa no sólo la interacción del lenguaje y el cuerpo, sino también los objetos materiales que hacen vivida las distintas emociones y personalidades de cada ser humano.

Si bien cada persona atraviesa diferentes emociones y posee diferentes personalidades a lo largo de su vida, claro está que algunas se sobresalen más que otras, esto dependerá del carácter y la esencia de cada ser, sin embargo nadie está exento de alguno de estos sentimientos metaforizados por los tsotsiles.

Desde la fotografía auto-referencial y conceptual, Margarita Martínez se encara con su yo interior para encarnar las expresiones referidas al corazón que acuerpa tanto de ella misma como la de cualquier *bats’i vinik-ants* del mundo tsotsil. En ella nos invita a conocer cómo estas metáforas impregnan la vida cotidiana, no solo del lenguaje, sino también del pensamiento y la acción, estructuran lo que percibimos, cómo nos movemos en el mundo y la manera en qué nos relacionamos con otras personas.

Este proyecto fotográfico forma parte de una serie más amplia de imágenes y de una lista extensa de metáforas, pero hoy se presentará sólo tres autorretratos que figura cada una de las metáforas abajo descritas:

Metáforas del <i>bats’i k’op</i>	Traducción literal	Interpretación
<i>Snichimal o’ontonil</i>	“Floreciéndose el corazón”	“Felicidad”
<i>Xti’et o’ontonil</i>	“Carcomiéndose el corazón”	“Enojo, coraje, envidia”
<i>Xpich’et o’ontonil</i>	“Exprimiéndose el corazón”	“Tristeza, melancolía, depresión”

El Yo como sujeto activo dentro de la fotografía da vida a la serie de *Snopel-ya’iel o’ontonil* “Metáforas del corazón”.



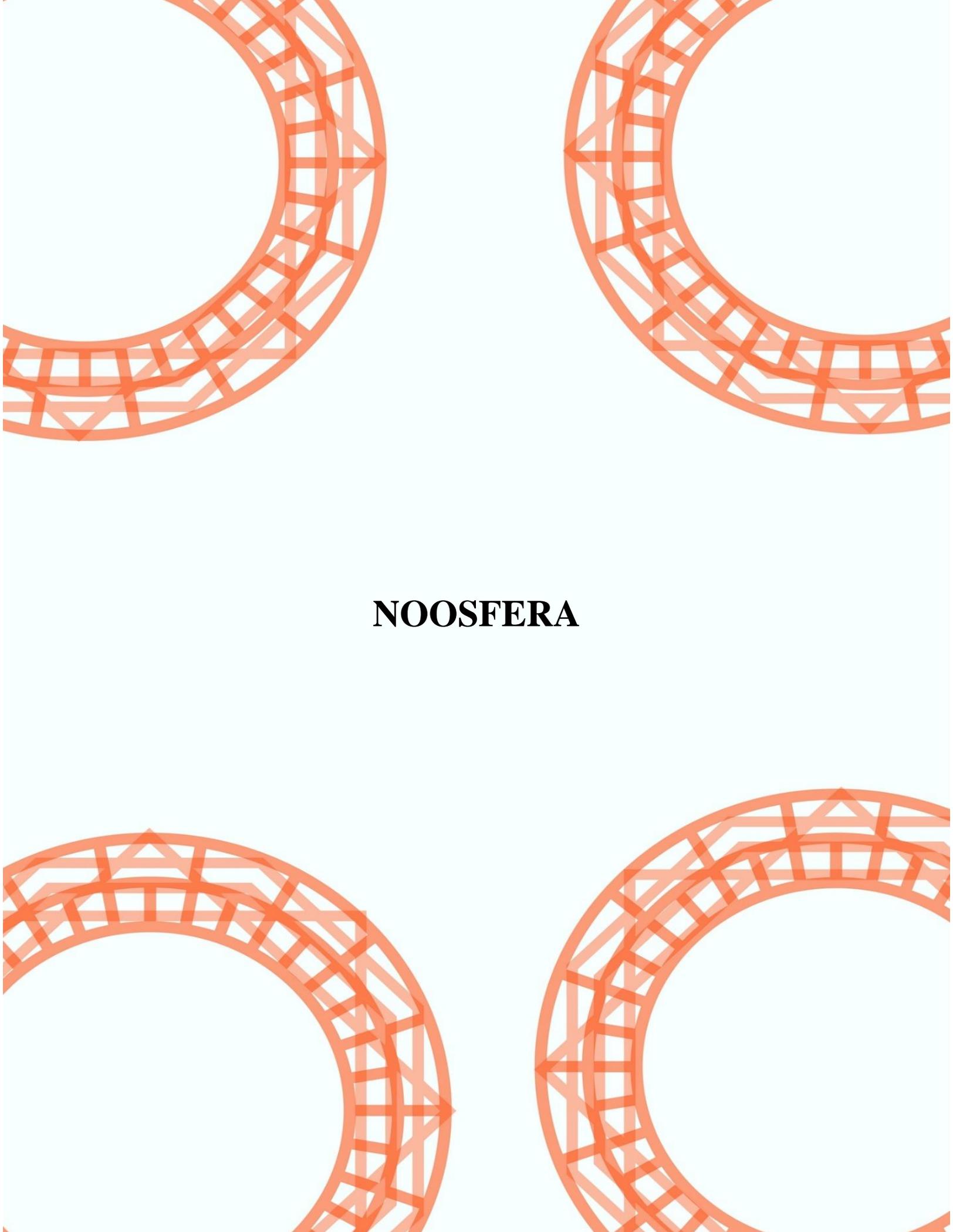
Xpich'et o'ontonil - “Exprimiéndose el corazón”



Snichimal o'ontonil -"Floreciéndose el corazón"

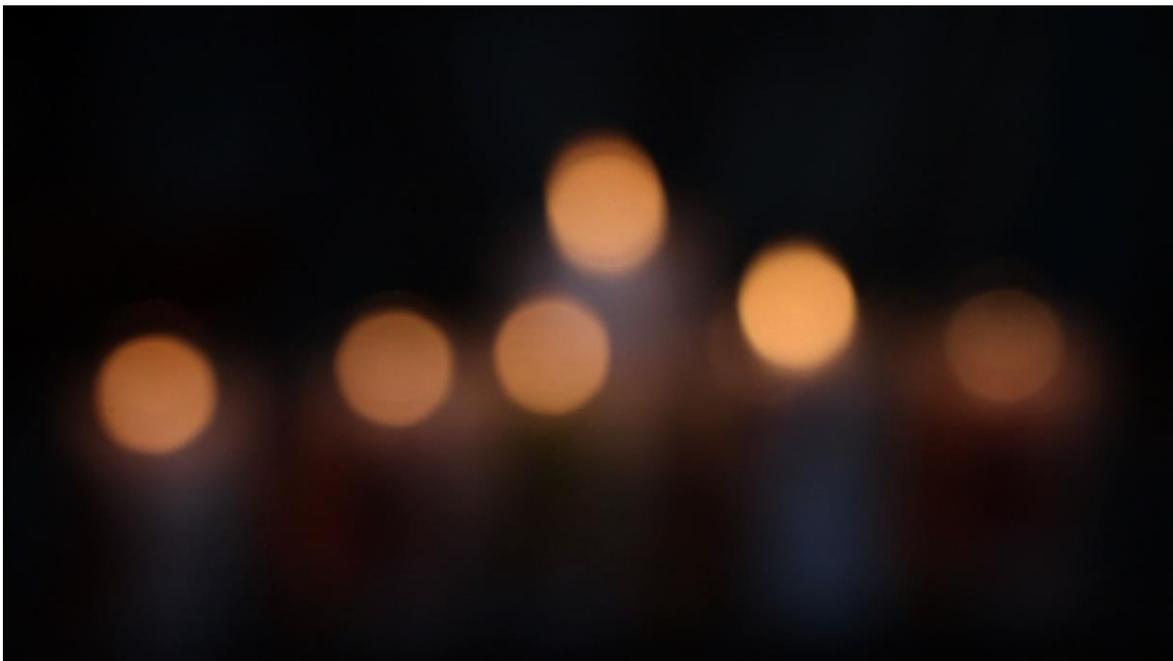


Xti'et o'ontonil - "Carcomiéndose el corazón"

The image features four identical orange wireframe circular patterns, each composed of multiple overlapping rings of intersecting lines, positioned in the corners of the page. The central text is a bold, black, serif font.

NOOSFERA

Serie Noosfera
Amelia Hernández



Esencia umbral

Cuando caminé en las oscuras montañas
Siempre hubo una luz que me guió,
Era mi alma en conexión conmigo misma y el universo ME' Y TO'.



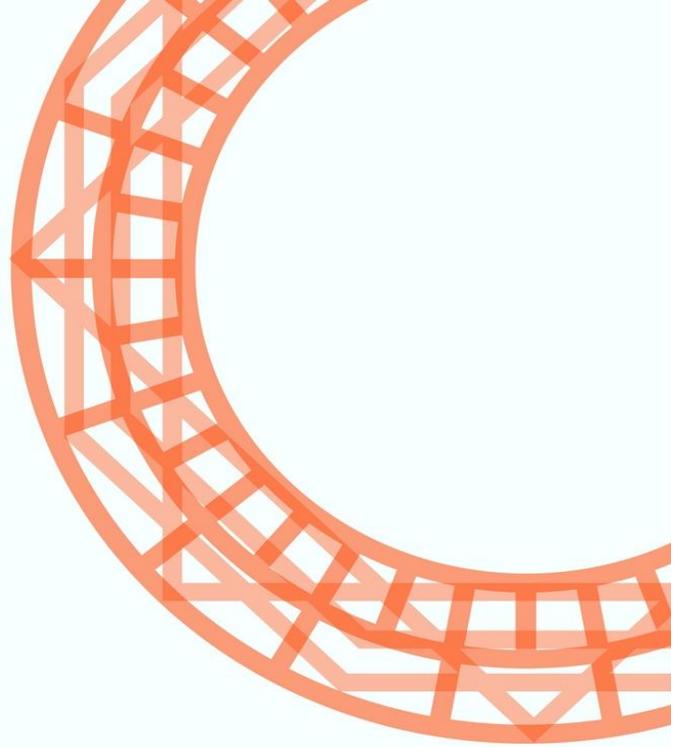
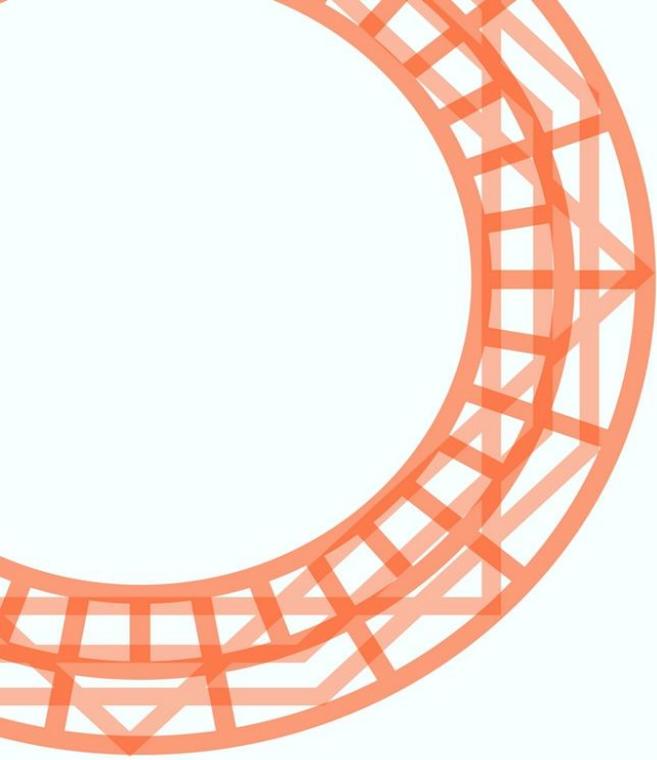
Espiral de los sueños

Siempre hay algo mágico, siempre hay algo más allá,
Cuando exploras el universo de los sueños, hay un vértigo escondido y si lo retas traspasas
el verdadero camino.

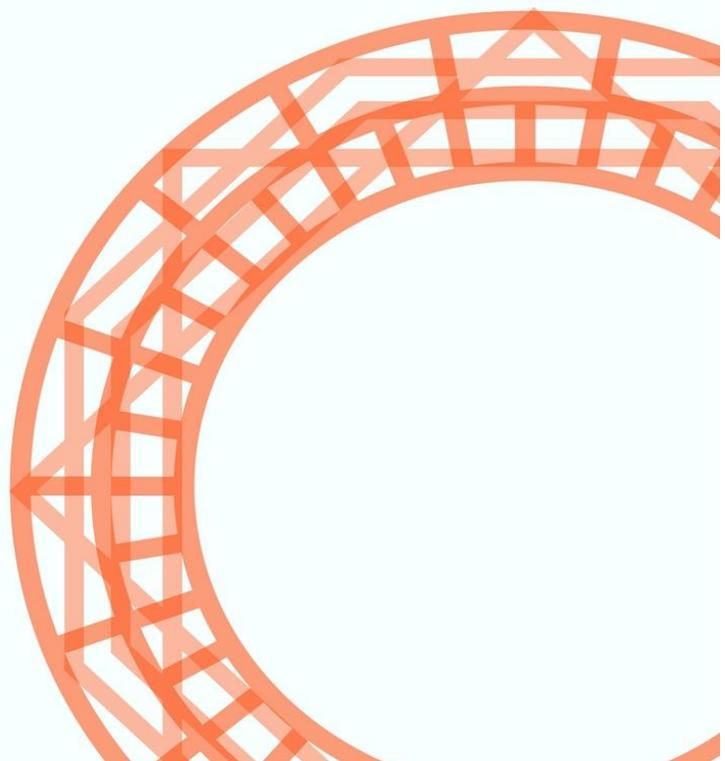
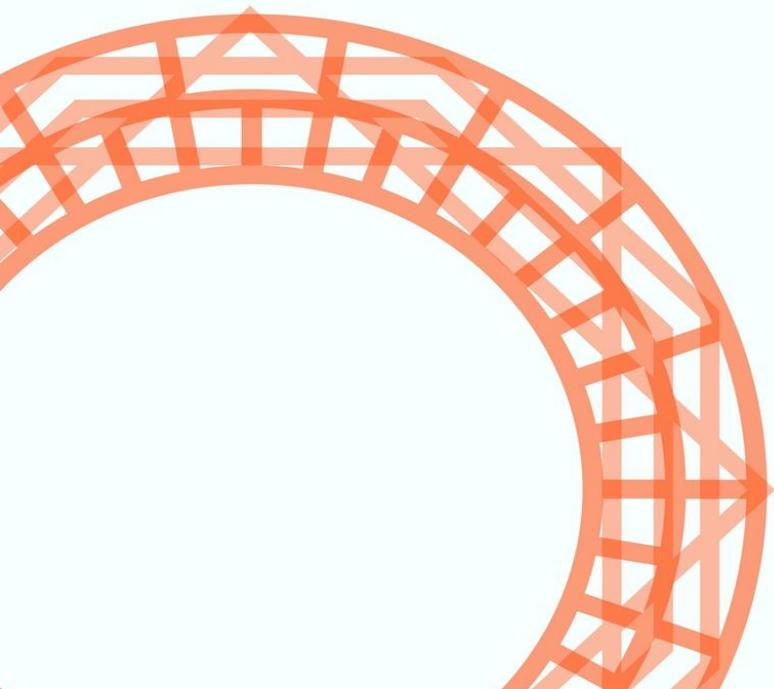


Armonía cósmica

El movimiento del humo me eleva respirando el olor a incienso,
Vuelo para encontrarme en el gran templo de mis raíces Zinacantecas,
Y oigo, la melodía más dulce de una música en movimiento. Era yo, en el cosmos de los
sueños.



TRAZOS DE AUTOCUIDADO



Serie Trazos de autocuidado

Beatriz Adriana Rodríguez Gutiérrez

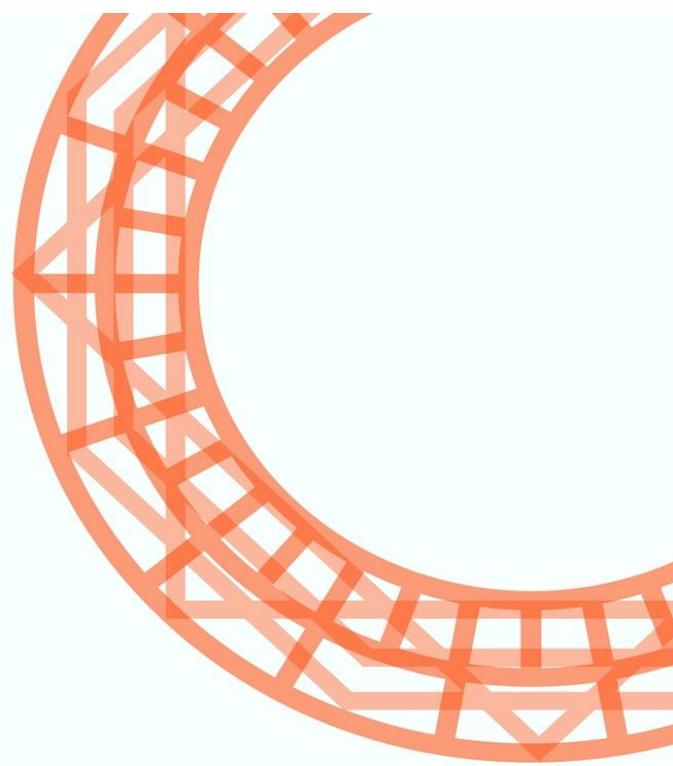
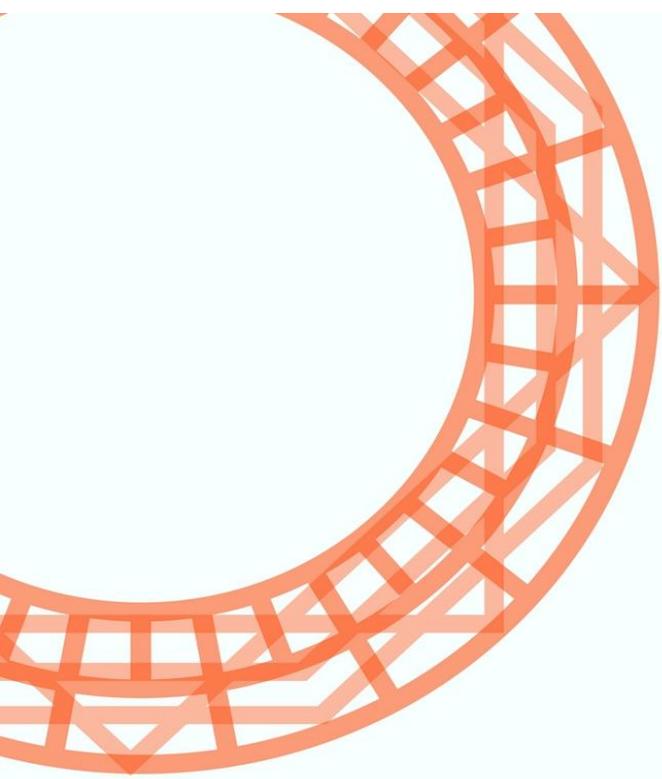
Las mujeres seguimos preservando algunas formas de autocuidado que debemos fortalecer. Así como mi abuela ha demostrado el amor y cuidado que le ha tenido a su cabello durante años, nosotras, sus hijas, sus nietas y sus bisnietas, hemos aprendido que se puede trazar hacia nuestras cuerpos.

Hoy más que nunca amarse es un acto político. Al cuidar primero de nosotras, transgredimos y recreamos los espacios, tiempos y relaciones en los que nos encontramos. Un masaje, leer un libro, aprender a poner límites, disfrutar de nuestra menstruación y de nuestros propios orgasmos, tener tiempo solas, juntarnos entre mujeres... Son y siguen siendo estrategias de autocuidado, de autodefensa, de amor propio y de autonomía.

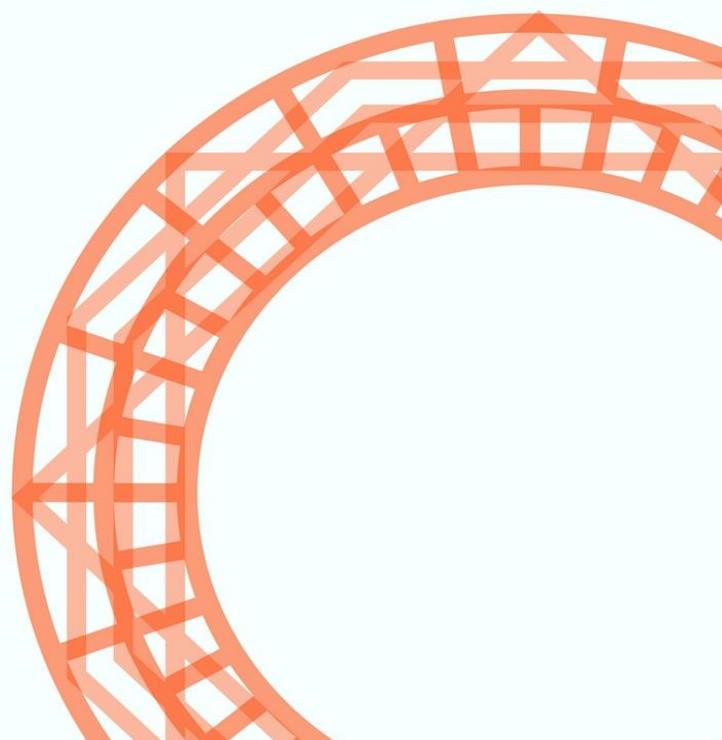
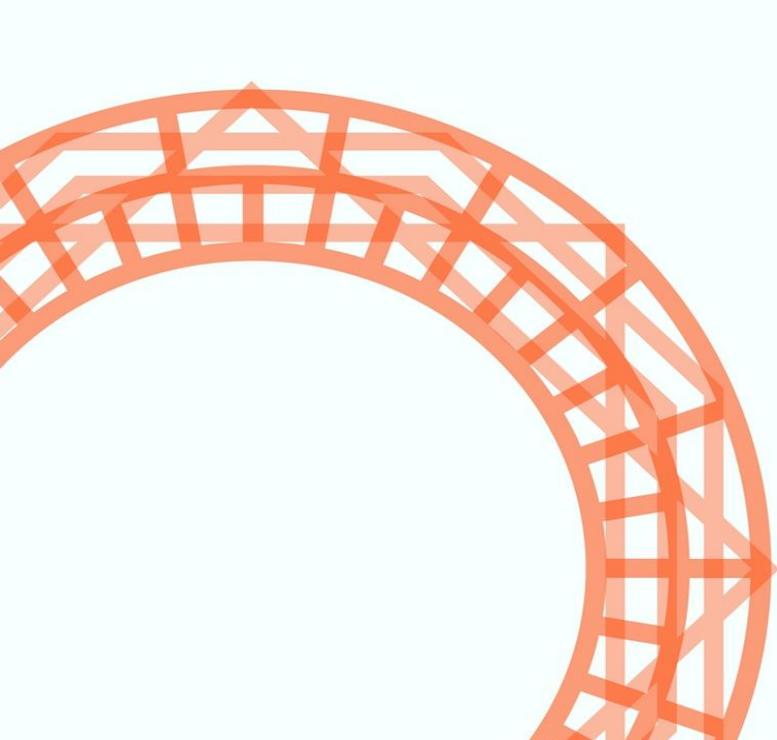








ENCONTRÉ MI PIEL DEBAJO DEL AGUA



Encontré mi piel debajo del agua

Ivett Peña Azcona

Exploro las metáforas cuerpo-territorio.

Construyo una propuesta a partir del agua, de los distintos estados que tiene.

Se puede contener, es móvil y fugaz, como en las pequeñas partículas dispersas de la neblina o incluso en su estado sólido, sigue mutando.

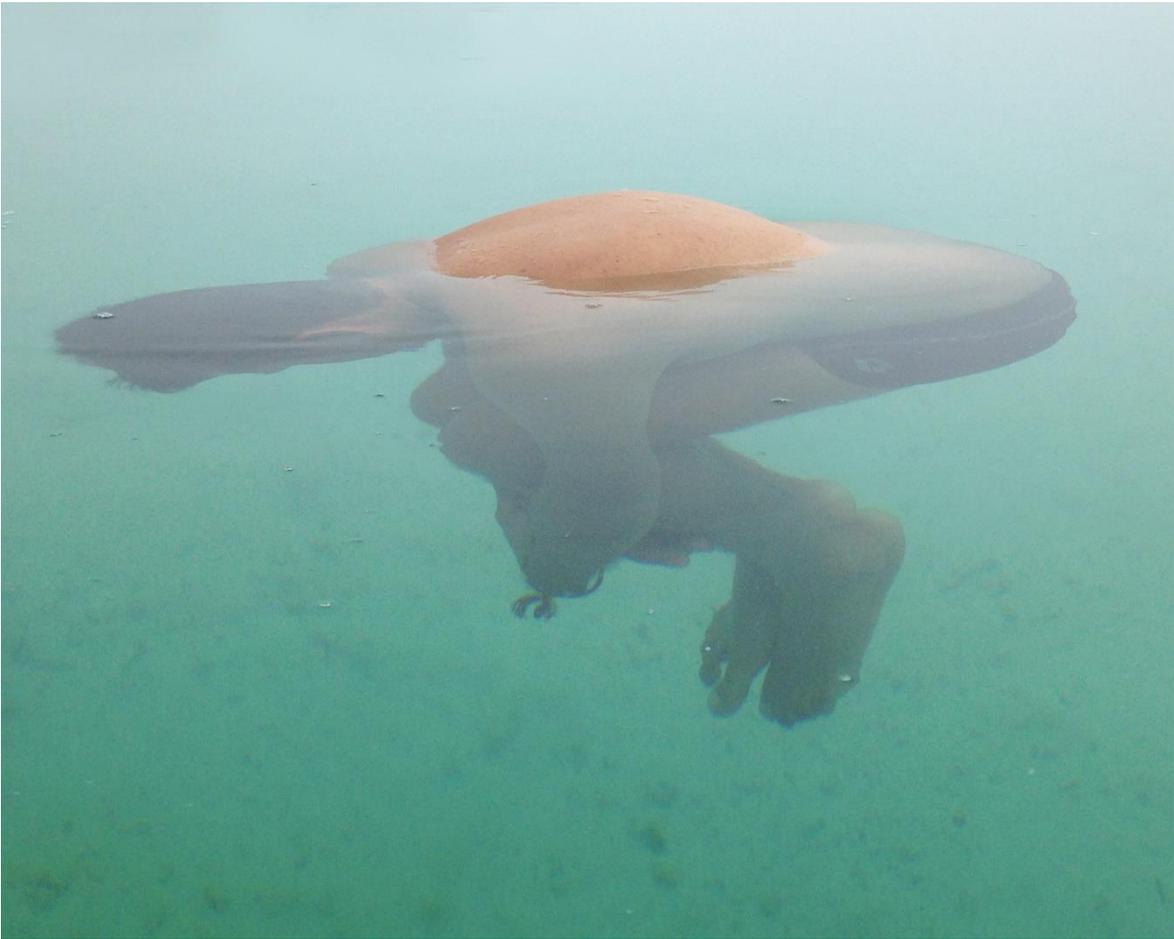
En todo momento estamos inmersos en agua, me encuentro en cada momento, siento y pienso en ella y con ella, el agua.

Debajo del agua, sumergida.

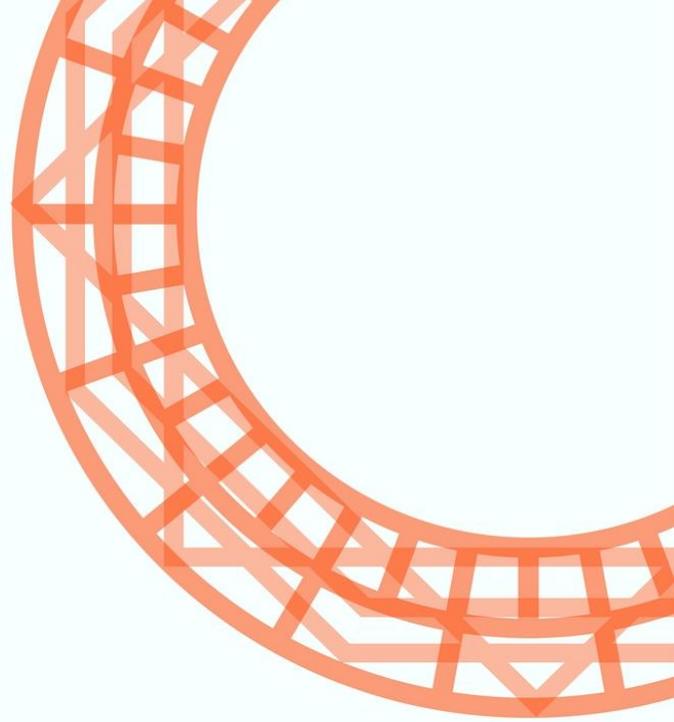
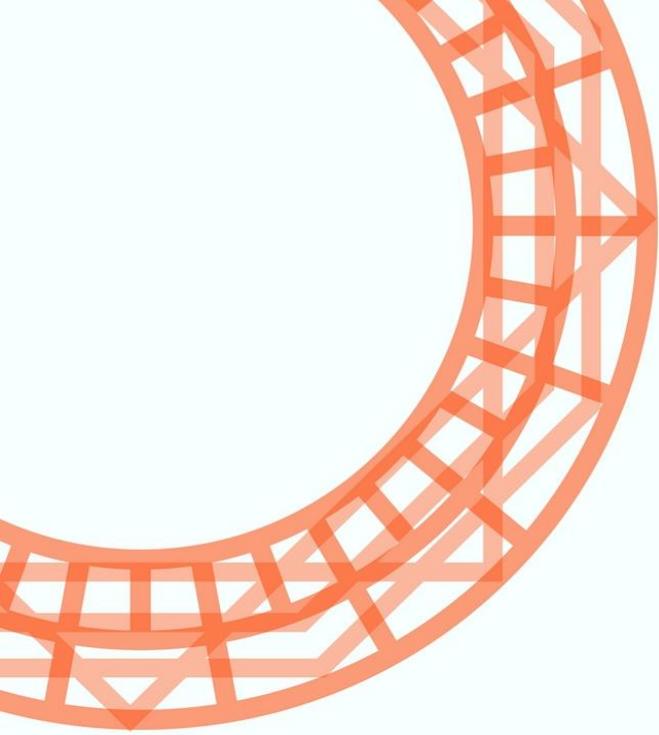
Mi piel es el primer contacto, tiene memoria de lo vivido, lo sentido, las heridas, cicatrices y el agua.

Encontré mi piel debajo del agua, olvidé a veces lo vivido, pero en mis poros siempre abiertos emanan los recuerdos, mi raíz y mi vida.

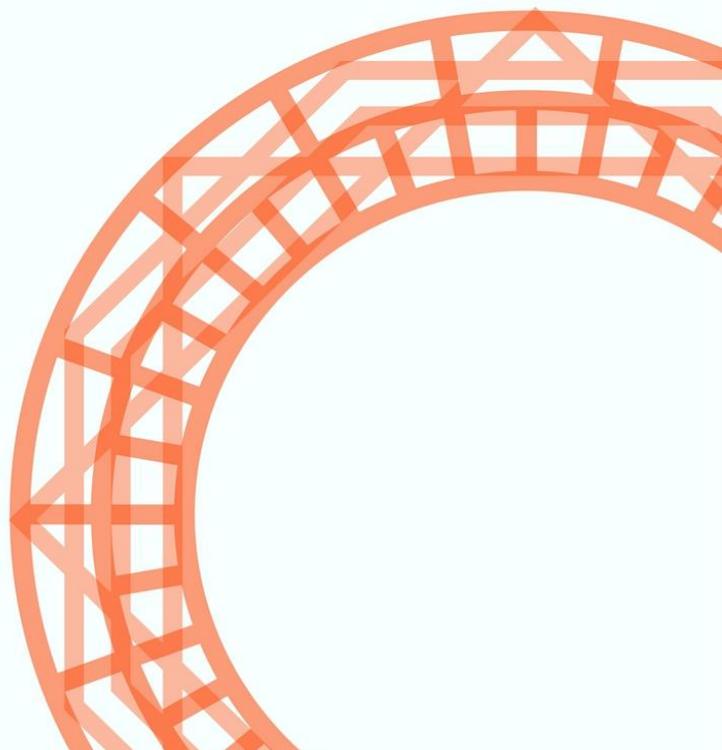
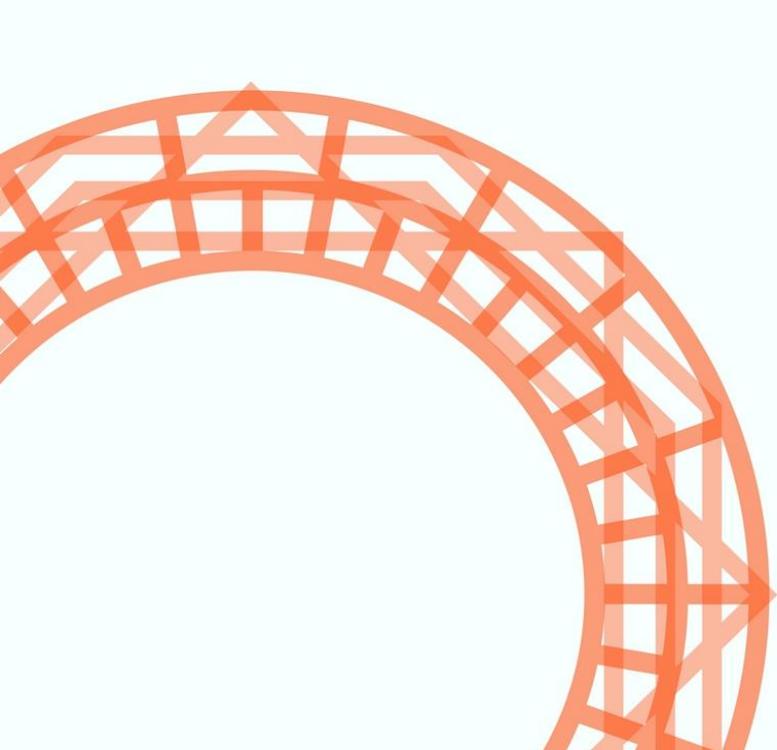








ENCARNACIÓN



Encarnación
Adriana ramos Zepeda



Primera enunciación:

Deformidad. Insinúo que mucho tiempo naufragué en el caos que me abisma. Tarareo un ensayo de mi propio extravío. Un cuerpo desfragmentado, mutilado, separado de mis entrañas, un guiño de la agonía que carcome lo que soy.



Segunda enunciación

Encarnado. Provengo de la carne para la carne. Mi monstruosidad me parece sublime e inquietante. Su seducción me convoca: Reencontrarme, conectarme, poseerme...



Tercera enunciación

La vida me habita. He percibido una y otra vez que no existe la fragilidad. La divinidad parte de este mundo hacia las profundidades del propio ser. Mi conversión mutante exige estar conmigo-contigo. Me veo en ti, me creo en ti, me sé por ti. Soy una “metáfora viva”.

Unx se convierte en fotógrafx cuando ha superado las preocupaciones del aprendizaje y en sus manos la cámara se convierte en una extensión de unx mismx. Entonces comienza la creatividad.*

Carl Mydans

TRANSPASIONES

...surge de un encuentro entre mujeres, desde distintas geocorporalidades, que coinciden en la pasión por la creación fotográfica como una forma liberadora. Convocadas por Adriana Ramos Zepeda a partir de AlterArte se construyó un espacio teórico-práctico de discusión colectiva y de autorreflexión sobre la corporalidad. El cuerpo entendido como lenguaje, permite múltiples posibilidades de creación artística para expresar, revelar y evocar un discurso sensible y político.

AlterArte y cada una de las expositoras externamos nuestro agradecimiento a Karina Juárez, Alonso Vargas, Francesca y Mónica Aguilar Mendizábal por acompañar el proceso creativo. De igual manera, agradecemos al Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA) por su respaldo a este proyecto.

Esta es una exposición colectiva que presenta siete narrativas visuales sobre distintas representaciones del cuerpx. Se exploran desde el tránsito, la travesía y la transformación de sí mismas y de otrxs cuerpxs para la recuperación de la memoria y el reencuentro con la biografía.

Revelamos la importancia de colocar lxs cuerpxs en el espacio público, desentrañar mitos y cambiar consciencias. Reconocemos que en este proceso colectivo vivimos desafíos de género, clase, etnia, edad, orientación sexual, estado civil y lugar, sin embargo, encontramos en el arte caminos de reivindicación.

* En colectivo decidimos cambiar algunos términos de la autora para poder hacer uso de la "x", como una postura ideológica incluyente de otras posibilidades, otras corporalidades, otras existencias. r un poco de texto

CONCLUSIONES

La fotografía ha impuesto sus propias formas de representación como mensaje, modelo o soporte. Si es cierto, que los procesos humanos se encuentran inmersos en un “mar” de *experiencias* de un *mundo* llamado *vida*, el arte, y la fotografía en particular, es una forma que traduce y captura el lenguaje subjetivo de las personas. Este soporte, más allá de sus particularidades técnicas, requiere de sensibilidad para saber mirar, reconocer y comprender al “otra(o)” o a sí misma(a) desde la experiencia y condición humana.

Considero que este trabajo de investigación ha logrado establecer un diálogo en distintos niveles, por lo menos desde la inquietud del objetivo general de la investigación, al construir un diálogo interdisciplinario entre distintas perspectivas de análisis, es decir, desde el feminismo, la antropología, la hermenéutica y la fenomenología. Comprender a la fotografía como representación estética del cuerpo a través del diálogo interdisciplinario, ha sido un ejercicio de reconciliación y resignificación entre el feminismo (decolonial) y las teorías filosóficas (hegemónicas).

En el caso específico de la fenomenológica y la hermenéutica que demuestran sus propias *resistencias* ante las teorías filosóficas dualistas que ambicionan ser una “ciencia”. He tomado a la hermenéutica, ya no como una herramienta que traduce textos sagrados sino como una *filosofía de la existencia* (propuesto por Heidegger hasta las teorías de Gadamer, Ricoeur); y la fenomenología, como una teoría que re-sitúa las esencias dentro de la existencia y que la *experiencia* no sólo se basa en las explicaciones causales, sino, en el ensayo mismo de una posibilidad para pensarse dentro de un <<mundo vivido>>; ambas

teorías tienen un sentido para la comprensión de los procesos subjetivos de mi propia experiencia como investigadora-fotógrafa y con las experiencias de las fotógrafas colaboradoras.

Me he posicionado desde las reflexiones mencionadas, ante las experiencias y las subjetividades de quienes hacemos y participamos en la investigación social. Las investigaciones reflejan los intereses e inquietudes del investigador(a), como un *lenguaje* que pone a disposición y des-nuda a nuestro inconsciente. Las investigaciones trastocan la intimidad del investigador(a) y la coloca en diálogo con quienes colaboran en nuestras investigaciones. En ese sentido, el ejercicio hermenéutico en esta investigación fue interpretar *las experiencias de las fotógrafas colaboradoras* y no, la interpretación de las fotografías.

Durante el proceso creativo de la metodología *Intervenirsiendo*, dejó diversas reflexiones puntuales que reflejan lo que se ha escrito en esta tesis:

La propuesta de intervención de esta investigación coloca desde una *fusión de horizontes* varios niveles de comprensibilidad dialógica: *la investigadora, las fotógrafas colaboradoras y el mundo de vida*. Mis reflexiones consideran que la intervención debe ser un ejercicio cuidadoso y de respeto. Es importante decir, que la intervención es un acto invasivo en sus distintas concepciones, es por ello destacar la importancia de discernir las diversas formas en que se puede “interceder” en las investigaciones y que es importante trazar una ruta de cuidados sobre sí y las otras(os). En ese sentido, desde el feminismo fue posible

reformular diversas posibilidades de *intervención* como acciones y estrategias emergentes que hicieran frente a las desigualdades sociales heteronormativas en el contexto del arte.

Una de las reflexiones que me permitió vincular la *perspectiva artística* y la *intervención* fue el *artivismo*. Consideré importante hacer un ejercicio de búsqueda para compartir las visiones de las *experiencias del cuerpo* y el activismo de artistas desde la fotografía. Me refiero a estudios académicos, activistas y estéticos que muestran las condiciones sociales y políticas que enfrentamos. La importancia de hablar sobre el *artivismo* como un medio estético que posee un soporte político-académico, me permitió situar los proyectos de mujeres y hombres fotógrafos que desde el autorretrato, el fotoactivismo periodístico, la fotobiografía o el performance fotográfico nos dan muestra de una representación del cuerpo, del mundo y de su propia estética. Hacer toda esa trayectoria fotográfica desde diferentes contextos espaciales y temporales fue con la intención de reconocer en espacio nos encontramos situados: San Cristóbal de Las Casas, como un espacio geopolítico. Reconocí también, que la fotografía mayoritariamente es empleada por varones desde el documentalismo y que el papel tienen las mujeres fotógrafas, ha sido el de enfrenar un campo que nos las reconoce.

Como ya he dicho anteriormente, abordar teóricamente desde la fenomenología de Merleau Ponty principalmente, y de la filosofía hermenéutica de Gadamer y Ricoeur los conceptos de representación estética (hermenéutica) y el cuerpo en el mundo (fenomenología) fundamentalmente, en donde se reconoce que la interpretación es un acto de comprensibilidad y de experiencia dialógica sobre la ontología del cuerpo, ha sido muy

importante para comprender las historias de vida, los procesos creativos y la exposición fotográfica *Transpasiones*. Estas perspectivas me permitieron comprender que la representación estética es posible visualizarla en la fotografía como un medio con la capacidad para representar la *ontología del cuerpo*. Aunque retomo el trabajo de filósofos varones, no significa que dejé de lado una postura feminista y decolonial. Considero que retomar estas reflexiones actualmente, todavía son importantes, para mí la *reflexión* es una tarea académica fundamental, también lo es para el activismo y para el arte.

Desde mi postura política, epistémica y artística es importante dejar en claro que trabajar esta investigación desde la filosofía como teorías eurocéntrica en una investigación feminista, que tan llamativa “contradicción” no ha significado la falta de reconocimiento sobre el territorio geopolítico en el que me encuentro situada. En las investigaciones feministas es importante *situar el conocimiento*, como una aportación imprescindible de Donna Haraway (1995). Sin embargo, Gadamer ha colocado que estas reflexiones también debe situarse desde *un horizonte que se funde con otro*, es por ello, que desde las teorías interpretativas-comprensivas se consigue un ejercicio de comprensibilidad no solo epistémico sino ontológico. Desde estas reflexiones, considero que retomar a las teorías filosóficas hermenéuticas y fenomenológicas son sustanciales para las investigaciones sociales, y en especial, para las investigaciones feministas y artísticas.

Situada desde Latinoamérica, asumí la postura decolonial para pensar y aplicar mi propuesta de intervención: la metodología *intervenirsiendo*. En tanto que, la perspectiva colaborativa fue clave como herramienta decolonial para generar otras formas de

participación de quienes colaboran en las investigaciones. Aunque esta herramienta propone un trabajo intercultural y no jerárquico, en mi experiencia y con las fotógrafas colaboradoras fue un proceso difícil, reconocí que aunque se establezcan “reglas de convivencia” en los colectivos, las investigaciones sociales siguen estableciendo relaciones jerárquicas, ya que el rol de investigador(a) sigue estableciendo una jerarquía mayor.

La intervención estableció un *proceso dialógico* desde diversos horizontes que se fusionaron, fue posible a partir de que cada una de las fotógrafas colaboradoras realizó sus propios procesos reflexivos y también, porque como investigadora logré hacer un ejercicio de *autointervención* a partir de mi experiencia personal y mi vínculo con las otras. Las experiencias biográficas de las colaboradoras fotógrafas de un *mundo de vida* reflejaron un conocimiento que representa las formas en que ocupamos en el mundo. En ese sentido, y con todas las *experiencias individuales y colectivas vividas* durante esta investigación, la fotografía logró su cometido ya que, a través de los proyectos individuales de cada una de las fotógrafas es posible ver reflejado sus cuerpos, su mundo de vida y sus experiencias durante su participación en las actividades de la metodología *intervenirsiendo*.

Las representaciones visuales como la fotografía, son herramientas importantes para las Ciencias Sociales, y en este caso, para los estudios feministas. En esta investigación, desde su carácter teórico (fenomenológico-hermenéutico) como en lo metodológico (intervención feminista), estuvo presente que la *fotografía* es la posibilidad de *representar estéticamente* las experiencias del *mundo de vida* de las fotógrafas. El cuerpo fue una herramienta que

posibilitó consciente o inconscientemente que a través de la fotografía, cada una se representara a sí misma (mujer, madre, identidad étnica, creadora, etc.). Se basó desde la propia autoreflexión como el compartir las experiencias colectivamente. La exposición *Transpaciones*, es una clara muestra de un proceso de intervención político y estético. Como cierre y agradecimiento de este proceso compartido, terminaré con las palabras del poeta maldito, Antonin Artaud,

Allí donde otros exponen su obra yo sólo pretendo mostrar mi espíritu.

Vivir no es otra cosa que arder en preguntas. No concibo la obra al margen de la vida.

No amo en sí misma a la creación. Tampoco entiendo el espíritu en sí mismo.

Cada una de mis obras, cada uno de los proyectos de mí mismo, cada uno de los brotes gélidos de mi vida interior expulsa sobre mí su baba.

Estoy en una carta escrita para dar a entender el estrujamiento íntimo de mi ser, tanto como estoy en un ensayo exterior a mí mismo y que se me presenta como una indiferente incubación de mi espíritu.

Sufro que el Espíritu no halle lugar en la vida y que la vida no se encuentre en el Espíritu, sufro del Espíritu órgano o del Espíritu atemorizante de las cosas para hacerlas ingresar en el Espíritu. Yo dejo este libro colgado de la vida, deseo que sea masticado por las cosas exteriores y en primer término por todos los estremecimientos acuciantes, todas las vacilaciones de mi yo por venir.

Todas estas páginas se arrastran en el espíritu como témpanos. Perdón por mi total libertad. Me niego a hacer diferencias entre cada minuto de mí mismo. No acepto el espíritu planeado.

Es preciso acabar con el Espíritu como con la literatura. Quiero decir que el Espíritu y la vida se encuentran en todos los grados.

Antonin Artaud.
De "L'Ombilic des limbes"

BIBLIOGRAFÍA

Alberola Crespo, N. (2014). Hogar, ¿«dulce» hogar? Humor, activismo y visualidad en las obras de Martha Rosler, Judy Olausen Y Lynn Nottage. Dossiers Feministas, núm.18 .Universitat Jaume I. Institut Universitari d' Estudis Feministes i de Gènere

Andreu-Lara, C. (2014). De la sensibilización al activismo: el arte en el paradigma medioambiental. El arte necesario: La investigación artística en un contexto de crisis (2014), p 76-82, 76-82. Universidad de Sevilla.

Amorós, Celia. 2001. Capítulo I. En *Feminismo: Igualdad y diferencia*. México: PUEG-UNAM.

----- . 2005. Para una teoría nominalista del patriarcado. En Amorós, C. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias para las luchas de las mujeres*. Pp. 73-135.

Araya, Sandra. 2002. Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión. Costa Rica: FLACSO. p. 9

Arribas, Sonia. 2008. “Cornelius Castoriadis y el imaginario político”. En *Foro Interno*, pp.105-302.

Ascencio, Efraín (2004.) “San Cristóbal de las Casas: bajo la mirada de la clonación cultural” en: Anuario 2004, Tuxtla Gutiérrez, CESMECA-UNICACH, pp. 427-438.

Bachelard, G. 2004. *La formación del espíritu científico*. México: Siglo XXI.

Ballester, Irene. 2015. “Testimonio de cuerpos oprimidos, dos visiones del arte feminista”, disponible en <http://www.feminicio.net/artículo/testimonio-de-cuerpos-oprimidos-dos-visiones-del-arte-feminista>

Bartra, Eli. 1994. *Frida Kahlo: Mujer, ideología, arte*. Barcelona: Icaria.

Bartra, Eli (2010). “Acerca de la investigación y metodología feminista”. En Blázquez Graf, Norma; Flores Palacios, Fátima y Maribel, Ríos Everardo (coords.), *Investigación Feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. México, UNAM, pp. 67-78.

Blázquez, Norma. 2012. “Epistemología feminista: temas centrales” en Blázquez Graf, Norma; Flores Palacios, Fátima y Maribel, Ríos Everardo (coords.) *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. México: UNAM. Pp.21-38

- Boivin**, Mauricio, et. al. 2004. Constructores de la Otridad: una introducción a la antropología social y cultural. Buenos Aires: Antropofagia.
- Castañeda**, M. P. 2012. “Etnografía feminista” en Blázquez Graf, Norma; Flores Palacios, Fátima y <Maribel, Ríos Everardo (coords.) *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. México: UNAM. pp. 217-238.
- Castells**, Carmen. 1996. “Perspectivas feministas en teoría política”, en *Estado y Sociedad*. Barcelona: Paidós. P. 10.
- Castillo**, Roberto, *Hermenéutica de la Luz* (Consultado el 8 de marzo de 2015, disponible enlaweb:http://www.tripleartgallery.com/galeria_virtual/amando_antolin_casado/texto_castillo.pdf)
- Citro**, Silvia (2010). *Cuerpos plurales: antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.
- Collado** Martínez, Ana. 2014. “Arte contemporáneo, violencia y creación feminista. <<Lo personal es político>> y la transformación del arte contemporáneo”, en *Dossiers Feministas*, 1(18), pp. 35-54.
- Conill**, Jesús. 2008. “Experiencia hermenéutica de la alteridad”, en *Claves del pensamiento*, 2(4), pp. 47-66.
- Contreras**, L. B. 2013. “Representaciones visuales de indígenas y suramericanas/os: Análisis de la relación imagen-texto en ilustraciones de libros deficiencias sociales para educación general básica. Chile, 1970-1980”, en *Cuadernos chilenos de historia de la educación*, pp. 112.
- Díaz**, Juan Manuel, et. al. 2011. *Retratos de familia: la familia chiapaneca en el siglo XXI*. México: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Di Sarli**, Natalia. 2013. “Alteridad, exclusión y resistencia cultural en el arte histórico argentino”, en *Boletín de Arte*, 13 (13). Facultad de Bellas Artes.
- Duarte**, Carlota. 1998. *Camaristas: fotógrafos mayas de Chiapas*. México: CIESAS.
- EZLN**. 1993. Declaración de la Selva Lacandona recuperado en: <http://www.enlacezapatista.ezln.org.mx>
- Facio**, A. (s/f) “Feminismo, género y patriarcado”.
- Femenías**, María Luisa (007). “Esbozo de un feminismo latinoamericano” en *Revista Estudios Feministas*. Florianópolis 15 (1). Enero-Abril 2007. Pp. 11-25.

- Flores Cuesta, Alexa.** 2012. “Feminismo, género o reivindicación en el arte del Caribe Colombiano: Colectivo REDHADA”, en *Revista Brasileira do Caribe*, XII (24), pp. 425-457.
- Gadamer, Hans George** (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta.* España: Paidós.
- Gadamer, Hans George** (1996). *Estética y hermenéutica.* España: Tecnos/Alianza.
- Gadamer, Hans George** (2007). *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica.* España, Ediciones Sígueme-Salamanca.
- García, Leal José** (1997). *Arte y conocimiento.* España: Universidad de Granada.
- Gargallo, F.** 2006. *Ideas feministas latinoamericanas.* México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México. P. 16
- Goldsmith, C.** 1998. *Feminismo e investigación social. Nadando en aguas revueltas” en Debates en torno a una metodología feminista.* Eli Bartra (comp). México: UAM. P. 35-62. Recuperado en http://bidi.xoc.uam.mx/tabla_contenido_libro.php?id_libro=81
- González López, E.** (2016). *Bárbara Kruger: análisis sobre el activismo de su obra fotográfica.* (Trabajo fin de grado inédito). Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Gómez, Diana M.** 2006. “Aquí fue troya”, en *Mujeres, teatro y agencia cultural Tabula Rasa*, (5) julio-diciembre. Colombia: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca Bogotá, pp. 193-208.
- Grondin, Jean** (1999). *Introducción a Gadamer.* Herder, España, pp.256.
- Grosenick, Uta** (2002). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI. TASCHE: Italia.*
- Guerrero Barros, P.** (2013). *La práctica fotográfica como herramienta de visibilización de organizaciones sociales subalternas. Memoria del Taller de Fotografía" Pichincha: otra mirada" (Master's thesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador).*
- Guevara, Graciela.** 2002. *Alteridad y semiótica visual: “ustedes indios, nosotros ladinos”.* En *Cuicuilco*, 9(25), Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. P. 56-71.
- Harding, S.** 2012. “Una filosofía de la ciencia socialmente relevante?, argumentos en torno a la controversia sobre el punto de vista feminista”, en Blázquez Graf, Norma; Flores Palacios, Fátima y Maribel, Ríos Everardo (coords.) *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales.* México: UNAM. Pp. 39-65.

- Kant**, Immanuel. 2004. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Fundamentación de la metafísica de las costumbres. Libertador, Buenos Aires.
- Krotz**, Esteban. 1994. "Alteridad y pregunta antropológica", en *Alteridades*, 4(8), México: Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa. Pp. 5-11.
- Miranda**, M. A. 2006. "La alteridad bárbara: de las representaciones de lo fantástico en el románico al hombre salvaje del gótico final", en *Cuadernos del CEMYR*, (14), 233-250.
- Merleau-Ponty, Maurice**. (1985) *Fenomenología de la percepción*. México: ORIGEN/PLANETA, 1985.
- Lagarde**, M. 1996. "El género". En *Género y feminismo, desarrollo humano y democracia*. España: Horas. pp. 13-38. Recuperado en <http://www.iberopuebla.mx/tmp/cViolencia/genero/consulta/lagarde.pdf>
- , 2005. Las opresiones patriarcales y clasistas. Pp. 87-109.
- Lema**, J. M. M. (2012). Fotografía y educación de las artes visuales: el fotoactivismo educativo como estrategia docente en la formación del profesorado. (Tesis de doctorado). Universidad de Granada.
- Lorde**, A. 1984. "Edad, raza, clase y sexo: las mujeres redefinen la diferencia" pp. 39-44, "Usos de la ira: las mujeres responden al racismo" pp. 44-49, en *Lorde, Audre, La hermana, la extranjera*.
- Marzo**, J.L. (2006) *fotografía y Activismo*. Gustavo Gili: España.
- Muñoz**, Ana. (2014) "La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía", en *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, 26(1), pp. 39-54.
- Nochlin**, Linda. 1971. ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?.
- Nolasco**, Margarita, et. al. 2008. *Los pueblos indígenas de Chiapas: atlas etnográfico*. México: INHA.
- Ortí**, A. 2010. "La apertura y el enfoque cualitativo o estructural: la entrevista abierta semidirecta y la discusión de grupo". En M. García Fernando, J. Ibañez y F. Alvira (comp.). *El análisis de la realidad social. Métodos técnicas de investigación*. Alianza Editorial: Madrid.
- Pérez**, D. (2004). *La certeza vulnerable.: Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Gustavo Gili: España.

- Pitarch**, Pedro. 1998. "Un Lugar difícil: Estereotipos étnicos y juegos de poder en los Altos de Chiapas". En Viqueira, Juan Pedro y Mario Humberto Ruz (ed.) *Chiapas Los Rumbos de otra historia*. México: UNAM. Pp. 237-250
- Pollock**, Griselda. 1995. "Contemplar la historia del Arte: Visión, lugar y poder". En Visión y textualidad. Duke Editorial Universitaria. P. 66.
- Quiñonez**, Marcela. 2014. "Mujeres indígenas a través de la lente de Frida Hartz", en *Cuicuilco, Revista de la Escuela de Antropología e Historia*, 21(59), pp. 9-40.
- Ramos**, Teresa (2004.) "Espacio textilero: encuentro de mujeres rurales y urbanas en una cultura laboral" en: Anuario 2004, Tuxtla Gutiérrez, CESMECA-UNICACH, pp. 133-147.
- Restrepo**, Alejandra (2004). "Feminismo y discurso de género: reflexiones preliminares para un estudio sobre feminismo latinoamericano" en Polis. Revista Académica Universidad Bolivariana. Vol. 3, No 9.
- Ricoeur**, Paul. 1975. *Hermenéutica y estructuralismo*. Buenos Aires, Argentina: Megalópolis.
- Ricoeur**, Paul. 1980. *La metáfora viva*. Madrid, España: Europa.
- Ricoeur**, Paul. 1987. *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur**, Paul. 1987. *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur**, Paul. 2003. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, España: Trotta.
- Rodríguez**, R. P. 2013. "El poder del testimonio, experiencias de mujeres", en *Revista Estudios Feministas*, 21, (3), pp. 1149-1169.
- Sánchez**, Fernando. 2014. *Imagen, poder y verdad: Indagaciones antropohistóricas en torno a la producción visual de la alteridad*. Ponencia. XI Congreso Argentino de Antropología Social.
- Sartre**, J.P. 1972. *El Ser y la Nada*. Buenos Aires: Losada.
- Sen**, Amartya. 1999. *Desarrollo y libertad*. Argentina: El planeta.
- Sichel**, B. 2011. *We Are Looking For You: Mujeres, espacio y relaciones*. En Rocío de la Villa (Presidencia), 10° Simposio *Agencia feminista y empowerment en artes visuales*. Congreso llevado a cabo en Madrid, España. P. 39
- Sontang**, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara, México.

Ungo, Urania (2009). “Estudios de la Mujer en América Latina: una aproximación a los desafíos en el Siglo XXI”. Conferencia Magistral. X Aniversario del Centro de Investigación en Estudios de la Mujer /CIEM Universidad de Costa Rica/UCR.

Valero, Silvia (2005). “Testimonio, mujer y memoria” en Historia, género y política en los 70. (Andrea Andújar et al, comps). Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires.

Valles, Miguel. 1999. Técnicas cualitativas de Investigación Social: Reflexión Metodológica y práctica profesional. España: Síntesis.

Viqueira, Juan Pedro y Mario Humberto Ruz. 1998. Los rumbos de otra historia. México: UNAM-CIESAS.

Zarebska, Carla. 2009. Destino Chiapas. México: Gobierno del Estado de Chiapas.

SITIOS ELECTRÓNICOS

Aksenchuk, Rosa. “La Muñeca” (‘La Poupée’); simulacro y anatomía del deseo en Hans Bellmer [En línea] Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/lamuneca.html>. (Consultado el 27 de abril de 2010).

Barba, Sandra (2016). Ana Mendieta, una "land artist" de la que (todavía) no se habla lo suficiente [En línea] Disponible en: <http://www.letraslibres.com/espana-mexico/arte/ana-mendieta-una-land-artist-la-que-todavia-no-se-habla-lo-suficiente> (Consultado el 30 de mayo de 2017).

Capa, **Robert** [En línea]. Disponible en: https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535353 (Consultado el 17 de diciembre de 2017).

Casas Broda, Ana (2006-2013). *Kindewunsch* [en línea]. México. Disponible en: <http://www.anacasasbroda.com/> (Consultado el 20 de enero de 2017).

Charcot, Iconografía de Salpetriere [En línea]. Disponible en: <https://www.latino-poemas.net/modules/publisher/article.php?storyid=13554> (Consultado el 07 de diciembre de 2017).

Colectivo Redhada (2013). [En línea]. Disponible en: <https://laredhada.wordpress.com/exposiciones/> (Consultado el 07 de diciembre de 2017).

Duby, **Gertrude** [En línea]. Disponible en: <https://www.nabolom.org/gertrude-duby> (Consultado el 07 de diciembre de 2017).

Elicabe, Oriana [En línea]. Disponible en: <http://family.orianomada.net/family.orianomada.net/> (Consultado el 07 de diciembre de 2016).

Goded, Maya (2016). [En línea]. Disponible en: <http://www.mayagoded.net/> (Consultado el 07 de diciembre de 2016).

Guzmán, Isaac [En línea]. Disponible en: <http://www.tragameluz.org.mx/portafolios/isaac-guzman.html> (Consultado el 10 de diciembre de 2017).

Juárez Tinoco, Karina [En línea]. Disponible en: www.karinajuareztn.com/ (Consultado el 10 de agosto de 2016).

Kruger, Barbara [en línea]. Disponible en: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/Barbara-Kruger.html> (consultado el 16 de diciembre 2016).

Moya, Rodrigo [En línea]. Disponible en: <http://archivofotograficorodrigomoya.blogspot.mx/> (consultado el 14 de diciembre de 2017).

Nottage, Lynn [En línea]. Disponible en: <http://www.lynnnottage.com/> (consultado el 14 de diciembre de 2017).

Olausen, Judy [En línea]. Disponible en: <http://www.olausen.com/> (consultado el 14 de diciembre de 2017).

Rosler, Marta [En línea]. Disponible en: <http://www.martharosler.net/> (consultado el 14 de diciembre de 2017).

Salvage, Jean Galbert [En línea]. Disponible en: https://www.nlm.nih.gov/dreamanatomy/da_g_III-B-05.html (Consultado el 20 de diciembre de 2017).

Sherman, Cindy [En línea]. Disponible en: <http://www.cindysherman.com/> (Consultado el 20 de enero de 2017).

Spence, Jo, (1982) Cáncer Shock [en línea]. Disponible en: <http://www.jospence.org/> (consultado el 16 de diciembre, 2016).

The red list [En línea]. Disponible en: <https://theredlist.com/> (consultado el 14 de diciembre de 2017).

Vesalio, Andrés [En línea]. Disponible en: <http://www.historiadelamedicina.org/vesalio.html> (consultado el 14 de diciembre de 2017).

Vicente, Alex (2015). Sophie Calle, el voyeurismo hecho arte. [En línea]. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2015/05/13/eps/1431537670_976688.html (consultado el 15 de febrero de 2016).