



**Centro de Ciencias Sociales y Humanidades**  
**Doctorado en Estudios Socioculturales**

***Erotismos femeninos en las artes visuales***

***La obra de tres artistas mexicanas***

**Tesis**

Presenta:

**Arely Stefany Becerra Poblano**

Para obtener el grado de

**Doctora en Estudios Socioculturales**

**Tutor:**

**Dr. Enrique Luján Salazar**

**Comité tutorial:**

**Dra. Sonia Yuruén Lerma Mayer**

**Dr. Rodrigo Alejandro De la O Torres**

Aguascalientes, Ags., junio 2026.

**CARTA DE VOTO APROBATORIO**

**DR. ALEJANDRO GARCIA MACIAS**  
DECANO (A) DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
P R E S E N T E

Por medio del presente como **ASESOR** designado del estudiante **ARELY STEFANY BECERRA POBLANO** con ID 152528 quien realizó *el trabajo tesis* titulada: **EROTISMOS FEMENINOS EN LAS ARTES VISUALES. LA OBRA DE TRES ARTISTAS MEXICANAS**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en la fracción IX del Artículo 43 del Reglamento General de Posgrados, doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que *el/ella* pueda continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

**ATENTAMENTE**  
"Se Lumen Proferre"  
Aguascalientes, Ags., a 18 de mayo de 2026

  
**Dr. Rodrigo Alejandro De la O Torres**  
Asesor de tesis

c.c.p.- Interesado  
c.c.p.- Coordinación del Programa de Posgrado

DR. EN SOC. ALEJANDRO GARCÍA MACÍAS  
DECANO DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

PRESENTE

Por medio del presente, como Director designado de la estudiante **ARELY STEFANY BECERRA POBLANO** con ID 152528 quien realizó la tesis titulada: EROTISMOS FEMENINOS EN LAS ARTES VISUALES. LA OBRA DE TRES ARTISTAS MEXICANAS, sostengo que la investigación es un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y, con fundamento en la fracción IX del Artículo 43 del Reglamento General de Posgrados, dado que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, me permito emitir el **VOTO APROBATORIO** para que ella pueda continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su consideración y, sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE

*Se Lumen Proferre*

Aguascalientes, Ags., a 12 de mayo de 2026.



Dr. Enrique Luján Salazar  
Director de tesis

c.c.p.- Interesada.  
c.c.p.- Coordinación del Programa de Posgrado.

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.  
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión Integral.  
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FO-07  
Actualización: 02  
Emisión: 13/08/25

**CARTA DE VOTO APROBATORIO**

**DR. ALEJANDRO GARCÍA MACÍAS**

DECANO DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

P R E S E N T E

Por medio del presente como **ASESORA** designada de la estudiante **ARELY STEFANY BECERRA POBLANO** con ID 152528 quien realizó el trabajo tesis titulada: **EROTISMOS FEMENINOS EN LAS ARTES VISUALES. LA OBRA DE TRES ARTISTAS MEXICANAS**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en la fracción IX del Artículo 43 del Reglamento General de Posgrados, doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

**ATENTAMENTE**  
**"Se Lumen Proferre"**  
Aguascalientes, Ags., a 25 de mayo de 2026



*yuruén lerma*

**Sonia Yuruén Lerma Mayer**  
Asesora de tesis

c.c.p.- Interesado

c.c.p.- Coordinación del Programa de Posgrado



**DICTAMEN DE LIBERACIÓN ACADÉMICA  
PARA INICIAR LOS TRÁMITES DEL EXAMEN DE GRADO**



Fecha de dictaminación (dd/mm/aaaa): 08/06/2026

**NOMBRE:** Arely Stefany Becerra Poblano **ID** 152528

**PROGRAMA:** Doctorado en Estudios Socioculturales **LGAC (del posgrado):** Procesos Socioculturales

**MODALIDAD DEL PROYECTO DE GRADO:** Tesis ( x ) **\*Tesis por artículos científicos** ( ) **\*\*Tesis por Patente** ( ) **Trabajo Práctico** ( )

**TÍTULO:** Erotismo femenino en las artes visuales. La obra de tres artistas mexicanas

Contribuye a la comprensión de las representaciones de la experiencia femenina en el arte contemporáneo mexicano, fortaleciendo los estudios culturales, de género y del arte. Aporta herramientas teóricas y analíticas para futuras investigaciones.

**IMPACTO SOCIAL (señalar el impacto logrado):** \_\_\_\_\_

**INDICAR SEGÚN CORRESPONDA:** **SI, NO, NA (No Aplica)**

<i>Elementos para la revisión académica del trabajo de tesis o trabajo práctico:</i>	
SI	El trabajo es congruente con las LGAC del programa de posgrado
SI	La problemática fue abordada desde un enfoque multidisciplinario
SI	Existe coherencia, continuidad y orden lógico del tema central con cada apartado
SI	Los resultados del trabajo dan respuesta a las preguntas de investigación o a la problemática que aborda
SI	Los resultados presentados en el trabajo son de gran relevancia científica, tecnológica o profesional según el área
SI	El trabajo demuestra más de una aportación original al conocimiento de su área
SI	Las aportaciones responden a los problemas prioritarios del país
SI	Generó transferencia del conocimiento o tecnológica
SI	Cumple con la ética para la investigación (reporte de la herramienta antiplagio)
<i>El egresado cumple con lo siguiente:</i>	
SI	Cumple con lo señalado por el Reglamento General de Posgrados
SI	Cumple con los requisitos señalados en el plan de estudios (créditos curriculares, optativos, actividades complementarias, estancia, predoctoral, etc.)
SI	Cuenta con los votos aprobatorios del comité tutorial
NA	Cuenta con la carta de satisfacción del Usuario (En caso de que corresponda)
SI	Coincide con el título y objetivo registrado
SI	Tiene congruencia con cuerpos académicos
SI	Tiene el CVU de la SECIHTI actualizado
SI	Tiene el o los artículos aceptados o publicados y cumple con los requisitos institucionales (en caso de que proceda)
<i>*En caso de Tesis por artículos científicos publicados (completar solo si la tesis fue por artículos)</i>	
NA	Aceptación o Publicación de los artículos en revistas indexadas de alto impacto según el nivel del programa
NA	El (la) estudiante es el primer autor(a)
NA	El (la) autor(a) de correspondencia es el Director (a) del Núcleo Académico
NA	En los artículos se ven reflejados los objetivos de la tesis, ya que son producto de este trabajo de investigación.
NA	Los artículos integran los capítulos de la tesis y se presentan en el idioma en que fueron publicados
<i>**En caso de Tesis por Patente</i>	
NA	Cuenta con la evidencia de solicitud de patente en el Departamento de Investigación (anexarla al presente formato)

Con base en estos criterios, se autoriza continuar con los trámites de titulación y programación del examen de grado: SI  X  
No

**FIRMAS**

**Elaboró:**

\*NOMBRE Y FIRMA DEL(LA) CONSEJERO(A) SEGÚN LA LGAC DE ADSCRIPCIÓN: Dra. María Eugenia Patiño López

\* En caso de conflicto de intereses, firmará un revisor miembro del NA de la LGAC correspondiente distinto al director o miembro del comité tutorial, asignado por el Decano

NOMBRE Y FIRMA DEL COORDINADOR DE POSGRADO: Dra. María Rebeca Padilla de la Torre

Revisó: Dra. Ma. de los Angeles Vacio Muro

Autorizó: Dr. Alejandro García Matías

**Nota: procede el trámite para el Depto. de Apoyo al Posgrado**

En cumplimiento con el Art. 24 Fracción V del Reglamento General de Posgrado, que a la letra señala entre las funciones del Consejo Académico: Proponer criterios y mecanismos de selección, permanencia, egreso y titulación de estudiantes para asegurar la eficiencia terminal y la titulación y el Art. 28 Fracción IX, atender, asesorar y dar el seguimiento del estudiantado desde su ingreso hasta su titulación.

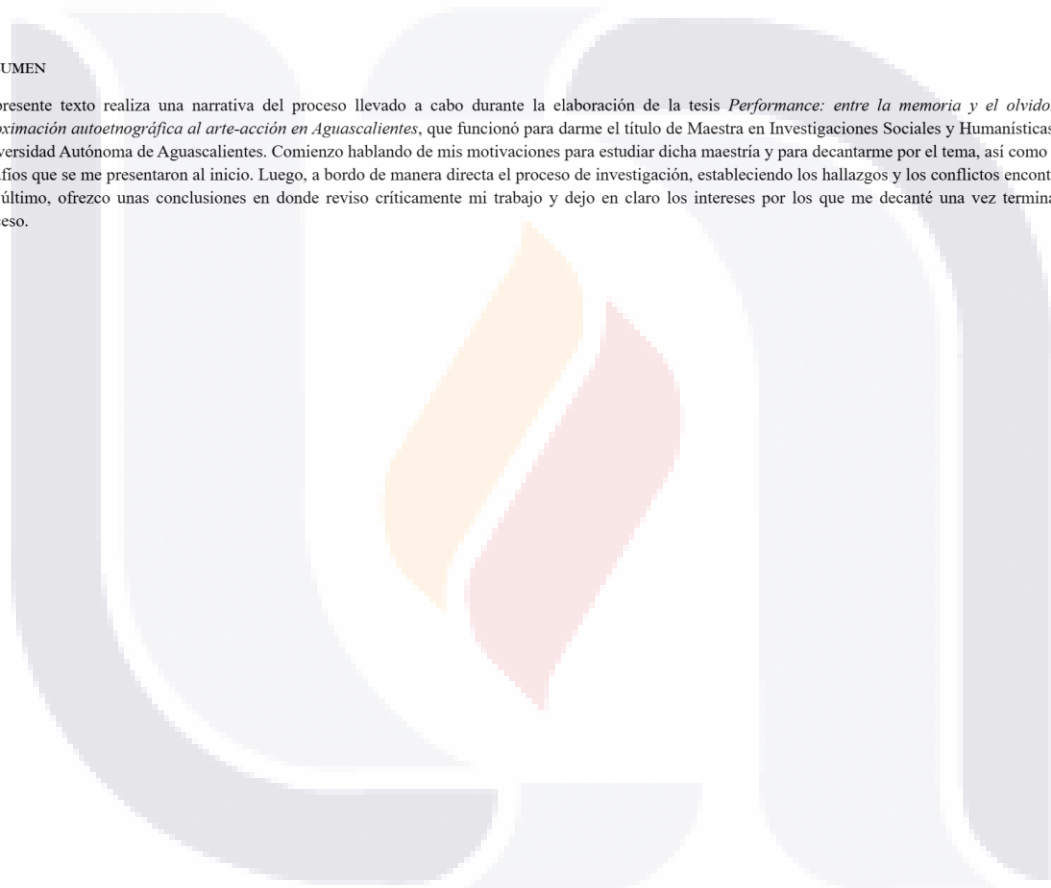
*Escribir sobre performance o el performance de escribir*

Writing about Performance or the Performance of writing

ARELY S. BECERRA POBLANO  
Universidad Autónoma de Aguascalientes, México

RESUMEN

El presente texto realiza una narrativa del proceso llevado a cabo durante la elaboración de la tesis *Performance: entre la memoria y el olvido. Una aproximación autoetnográfica al arte-acción en Aguascalientes*, que funcionó para darme el título de Maestra en Investigaciones Sociales y Humanísticas de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Comienzo hablando de mis motivaciones para estudiar dicha maestría y para decantarme por el tema, así como de los desafíos que se me presentaron al inicio. Luego, a bordo de manera directa el proceso de investigación, estableciendo los hallazgos y los conflictos encontrados. Por último, ofrezco unas conclusiones en donde reviso críticamente mi trabajo y dejo en claro los intereses por los que me decanté una vez terminado el proceso.



# Arte de mujeres: acciones, performance e intervenciones

*Sergio Raúl Recio Saucedo  
Rutilio García Pereyra  
María del Carmen Zetina*



Material protegido por derechos de autor

---

Sergio Raúl Recio Saucedo, Rutilio García Pereyra, María del Carmen Zetina Rodríguez

Arte de mujeres: acciones, performance e intervenciones. Primera Edición.

Ciudad de México: Casa Editorial Analéctica, 2024. 103 págs.

156 MB: 36,12 x 45,17 cm.

ISBN: 978-631-00-2595-7

DOI: 10.5281/zenodo.10472222

---

Primera edición: enero de 2024, Ciudad de México.

Casa Editorial Analéctica  
[www.analectica.org](http://www.analectica.org)

Edición: Juan Carlos Martínez Andrade  
Diagramación, maquetación y diseño de portada: Paola Lizeth Torres Mireles

Este libro ha sido dictaminado por pares académicos en un proceso doble ciego por lo que se ha garantizado y validado la calidad de su aportación científica.

Esta obra se apega a la iniciativa de acceso abierto del conocimiento por lo que puede ser descargada, consultada, distribuida e impresa de forma pública y gratuita siempre que se haga la referencia y se otorgue el crédito correspondiente a sus autoras y autores.



Hecho en México

<https://doi.org/10.5281/zenodo.10472222>

**ACCIÓN, EXPERIENCIA Y MEMORIA: LAS  
REIVINDICACIONES FEMINISTAS REALIZADAS POR  
ARTISTAS DE PERFORMANCE DE CIUDAD DE MÉXICO Y  
DE AGUASCALIENTES**

*Arely Becerra Poblano*

Voy a comenzar este texto, citando un fragmento de una nota periodística sobre lo ocurrido en Aguascalientes el pasado 8 de marzo:

¡A ver si ya te aplacas, perra!, le escupió una mujer policía a una joven manifestante en la conmemoración del Día de las Mujeres justo antes de golpearla con un palo de madera en el cuerpo, abatida, la arrastró de los cabellos, mientras la seguía golpeando, los policías varones festejaban la brutalidad policiaca. (Magallanes, 2021).

Me parece relevante hacer hincapié en que la violencia contra las mujeres se manifiesta en distintos sentidos, desde diversos ámbitos y escenarios. En todos estos ámbitos, sentidos y escenarios, la violencia es intolerable. Ya sea una violencia explícita como la del fragmento citado o como una violencia institucional, ejercida en el campo del arte, como las que mencionaré en este trabajo, tienen que ser rechazadas y denunciadas.

En este capítulo reflexiono sobre las obras de artistas que tratan temas relacionados con las violencias, las sexualidades y los géneros. Ellas son Maris Bustamante y Mónica Mayer, quienes iniciaron su práctica en el contexto de la década de los setenta en la Ciudad de México y sentaron las bases para el posterior desarrollo del performance en México. De igual manera, me interesa abordar el trabajo

## Agradecimientos

Agradezco a la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI) por la beca otorgada para la realización de este proyecto. Mi agradecimiento también a la coordinación y al grupo de profesoras y profesores del Doctorado en Estudios Socioculturales, cuyas enseñanzas contribuyeron de distintas maneras a mi formación académica y al desarrollo de esta investigación.

Quiero expresar un agradecimiento especial a mi tutor, el Dr. Enrique Luján Salazar, por su guía constante, por las conversaciones compartidas y las reflexiones que acompañaron el desarrollo de esta tesis. Agradezco al Dr. Rodrigo Alejandro de la O Torres por sus valiosas observaciones y su acompañamiento a lo largo del proceso de investigación. De igual manera, mi agradecimiento a la Dra. Sonia Yuruén Lerma Mayer por la orientación brindada durante estos años, por su generosidad, por la escucha atenta y la confianza depositada en este proyecto.

Agradezco también a Tania Reza, Cosa Rapozo y Yazmín Núñez por haber colaborado conmigo en este proyecto. Gracias por las conversaciones compartidas, por su disposición y por la confianza para hablar sobre su trabajo y sus procesos en el arte. Su participación fue una parte fundamental de esta investigación.

También agradezco a mi familia y a mis amigas por su comprensión y apoyo durante este proceso. Finalmente, gracias a Trino por acompañarme y por la paciencia a lo largo de este periodo.

**Índice**

Índice de imágenes ..... 1

Resumen ..... 3

Abstract..... 4

Introducción ..... 5

Capítulo 1. Erotismo femenino, cuerpo y representación en las artes visuales..... 21

    1.1 El cuerpo y su representación en las artes visuales ..... 26

        1.1.1 Conflictos en la representación ..... 31

    1.2 El erotismo..... 43

    1.3 Representación del erotismo ..... 53

    1.4 Erotismo femenino, cuerpo y emociones..... 71

Capítulo 2. Contexto de las obras de arte ..... 79

    2.1 Artes visuales en los años setenta, ochenta y noventa en México..... 81

    2.2 Arte feminista en el contexto mexicano..... 92

    2.3 Descentrar la historia..... 111

Capítulo 3. Proceso metodológico y análisis de las obras ..... 121

    3.1 La casa y la intimidad en la obra de Yazmín Núñez ..... 145

    3.2 Imagen y cuerpo en movimiento en la obra de Tania Reza ..... 161

    3.3 La herida y el señuelo: vergüenza y erotismo en la obra de Cosa Rapozo. .... 182

Conclusiones..... 199

Referencias ..... 207

## Índice de imágenes

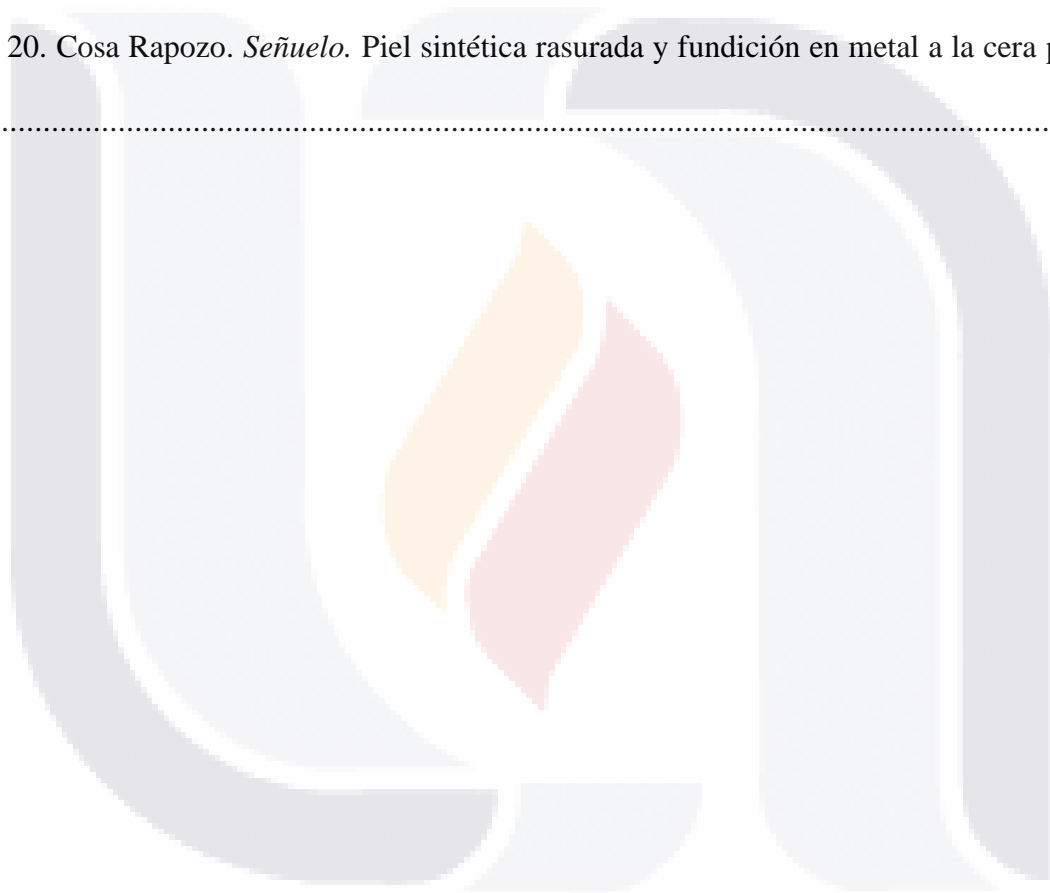
Imagen 1. Ana Mendieta. Maroya (Luna), intervención en Cuba, 1981 .....	36
Imagen 2. María Izquierdo. <i>La tragedia y la música</i> , temple sobre cemento, 1945.....	65
Imagen 3. Mónica Mayer. <i>Pareja</i> , fotografía y tela, 1977.....	99
Imagen 4. Mónica Mayer. <i>El tendadero</i> , instalación participativa en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, 1978.....	101
Imagen 5. Mónica Mayer. <i>Dolorosa</i> , fotocopia intervenida, políptico de 6 piezas, 1978-1979.....	103
Imagen 6. Lorena Wolffer. <i>Mientras dormíamos (el caso Juárez)</i> , performance, 2002.....	108
Imagen 7. Yazmín Núñez Alcázar. <i>Cocina/detalle de la serie Habitación</i> , monotipo, 2018.....	148
Imagen 8. Yazmín Núñez Alcázar. <i>Baño/detalle de la serie Habitación</i> , monotipo, 2018.....	148
Imagen 9. Yazmín Núñez Alcázar. <i>Recamara/detalle de la serie Habitación</i> , monotipo, 2018.....	149
Imagen 10. Yazmín Núñez Alcázar. <i>Espacios de vigilia/20:20</i> , filtros de café, café, tinta y pintura sobre madera, 2021. ....	149
Imagen 11. Yazmín Núñez. <i>Habitar el tiempo</i> , litografía casera, 2022.....	152
Imagen 12. Yazmín Núñez. <i>Mimetismo</i> , litografía, 2019. ....	155
Imagen 13. Yazmín Núñez. <i>Entro y ocupo el espacio, y el espacio entra y me ocupa</i> . Litografía casera, 2022. ....	158
Imagen 14. Tania Reza. <i>Personas haciendo cosas</i> , acción performática y audiovisual, 2018. ..	167
Imagen 15. Tania Reza y Elani Giannopoulou. <i>The meeting of the horse</i> , video instalación, 2020. ....	173
Imagen 16. Tania Reza y Elani Giannopoulou. <i>Harpía /'Αρπυία</i> , técnica mixta, 2022. ....	176

Imagen 17. Tania Reza. *Estudio sobre la espiral, mutación y permanencia*, acción performática y audiovisual, 2022. .... 178

Imagen 18. Cosa Rapozo. *POV (o>\_<o)*, vaciado en cemento, pigmento y grabado láser, 2021. .... 185

Imagen 19. Cosa Rapozo. *Papel historia*, instalación de 5 telas bordadas dispuestas a muro, 2021. .... 188

Imagen 20. Cosa Rapozo. *Señuelo*. Piel sintética rasurada y fundición en metal a la cera perdida, 2023. .... 196



## Resumen

Esta investigación analiza las (re)presentaciones del erotismo femenino en la obra de tres artistas mexicanas nacidas en las décadas de los ochenta y noventa: Yazmín Núñez Alcázar, Tania Reza y Cosa Rapozo. El estudio parte de la pregunta sobre cuáles son los posicionamientos que estas artistas construyen en relación con los erotismos femeninos dentro de las artes visuales contemporáneas. Desde una perspectiva hermenéutica y apoyada en aportes de los estudios feministas, de género y decoloniales, se examina cómo sus obras articulan cuerpo, afectividad y creatividad como formas de resistencia frente a representaciones hegemónicas del erotismo y la feminidad. La investigación se desarrolla a partir de tres ejes: cuerpo, erotismo y mujeres, entendidos como dimensiones interrelacionadas que permiten comprender la producción artística como un espacio de construcción simbólica y política. Asimismo, se contextualiza el surgimiento del arte feminista en México y las transformaciones de las artes visuales contemporáneas, prestando especial atención a las condiciones históricas y culturales del Bajío mexicano. El análisis de las obras seleccionadas revela distintas aproximaciones al erotismo: como experiencia de intimidad y habitar el espacio, como potencia vinculada al movimiento y la transformación, y como exploración de emociones como la vergüenza y el amor.

Se concluye que las artistas estudiadas proponen representaciones que desafían la mirada patriarcal y los discursos normativos sobre el cuerpo femenino. Sus obras conciben el erotismo como una fuerza vital, creativa que posibilita nuevas formas de conocimiento, de relación con el cuerpo y de construcción de subjetividades. De este modo, contribuyen a ampliar las discusiones sobre erotismo, arte y representación desde una mirada femenina situada en el contexto mexicano contemporáneo.

## **Abstract**

This dissertation analyzes representations of female eroticism in the work of three Mexican visual artists born in the eighties and nineties: Yazmín Núñez Alcázar, Tania Reza, and Cosa Rapozo. The study addresses the question of how these artists position themselves in relation to female eroticisms within contemporary visual arts. Drawing on a hermeneutic approach and informed by feminist, gender, and decolonial theories, the research examines how their works articulate body, affectivity, and creativity as forms of resistance to hegemonic representations of eroticism and femininity. The research is structured around three interconnected dimensions: body, eroticism, and women, which provide a framework for understanding artistic production as a symbolic and political practice. It also contextualizes the emergence of feminist art in Mexico and the development of contemporary visual arts, paying particular attention to the historical and cultural conditions of the Bajío region. The analysis of selected artworks reveals diverse approaches to eroticism: as an experience of intimacy and inhabiting space, as a force linked to movement and transformation, and as an exploration of emotions such as shame, desire, and vulnerability.

The study concludes that these artists challenge patriarchal perspectives and normative discourses surrounding the female body. Their works conceive eroticism as a vital, creative, and political force that enables new forms of knowledge, bodily experience, and subjectivity. In doing so, they contribute to expanding contemporary discussions on eroticism, art, and representation from a situated female perspective within the Mexican context.

## Introducción

Escribo y rescribo esta tesis desde un contexto cambiante donde en gran medida prevalece la incertidumbre, recién hay transiciones de nuevos gobiernos en México. En los estados surgen grupos neoconservadores, como el Frente Nacional por la Familia,<sup>1</sup> que se niega a reconocer tanto la diversidad de las identidades como el derecho de las personas de decidir sobre su propio cuerpo. Este mismo contexto es violento con las diferencias, con las personas disidentes, con cuerpos feminizados, con cuerpos no hegemónicos. Por otra parte, las demandas de la sociedad civil, de los movimientos sociales y feministas exigen justicia ante las desapariciones y la violencia feminicida. En este contexto se hacen presentes la lucha por el derecho al aborto, como un derecho sexual y reproductivo, considerándolo una cuestión de salud pública, asimismo el reconocimiento de la diversidad de género, como un derecho político, además como un derecho electoral.

En momentos de crisis y cambios sociales las prácticas artísticas tienen un lugar especial como cohesionador social: como espacios de encuentros, afinidades y conflictos, que tienen como centro temas de relevancia para sus realizadorxs y para el contexto en el que son presentadas. El trato sobre los temas de la sexualidad y el erotismo en el arte mexicano ha sido muy ambiguo en su recepción, especialmente el arte realizado por mujeres. Desde hace décadas el trabajo de las creadoras visuales ha sido estudiado y se ha avanzado de manera importante a partir de revisiones de archivos y testimonios. También existe un incremento de la producción académica sobre dichos

---

<sup>1</sup> El Frente Nacional por la Familia es una organización civil que surgió en el año 2016 en México. Es un grupo neoconservador que promueven los estereotipos y roles de género tradicionales, tales como el matrimonio entre varón y mujer, y condenan las relaciones homosexuales. Consideran el espectro de la sexualidad humana como una “ideología de género”, contra la que luchan e inciden en el ámbito jurídico y educativo. A pesar de que el movimiento tiene un trasfondo de valores y de fundamentos de la moral católica, en su discurso apelan a la ciencia natural bajo el argumento de una base biológica de la vida para justificar la imposición de la gestación en el caso de las mujeres.

temas. Sin embargo, prevalece la inequidad en el acceso de las mujeres y disidencias a espacios laborales, expositivos y a diversas plataformas en el circuito del arte. Al respecto, las investigadoras Karen Cordero e Inda Saénz<sup>2</sup> han señalado las repercusiones de los procesos de la llamada liberación femenina, por ejemplo, los cuestionamientos que se abrieron sobre la manera en que las estructuras de poder inciden en ámbitos sociales y educativos, revelando como en el campo prevalece un canon que refleja la postura patriarcal.

Es importante que, ante el avance de grupos neoconservadores con agendas enfocadas en coartar libertades y derechos previamente conquistados, la discusión sobre otros usos del cuerpo, la afectividad, la vivencia y el disfrute del cuerpo tenga lugar. Al respecto, se puede hablar de que la falta de acceso a información sobre la sexualidad y el erotismo se trata de una injusticia epistémica sobre el conocimiento de lo erótico y del arte realizado por mujeres.

La filósofa Miranda Fricker distingue dos tipos de injusticia epistémica: la injusticia testimonial y la injusticia hermenéutica, la primera se refiere cuando por prejuicios del oyente se considera poco creíble lo que dice el hablante; la injusticia hermenéutica se produce cuando una serie de diferencias en los recursos de interpretación sitúan a alguien en una situación de desventaja de comprensión respecto a sus propias experiencias.<sup>3</sup> Un ejemplo de injusticia testimonial puede ser cuando una obra artística por considerarse de buena calidad es atribuida a un varón por creer que tal acto creativo no puede provenir de una mujer. En el segundo caso, podría ser cuando las artistas exploran el erotismo en el arte y son etiquetadas por parte de la sociedad como

---

<sup>2</sup> Cordero, Karen y Saénz Inda. “Introducción”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana. México, 2001.

<sup>3</sup> Fricker, Miranda. *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento*. Herder, Barcelona, 2017.

“inapropiadas” sin recibir la misma valoración que sus colegas, esto por una brecha de recursos de interpretación colectivos, es decir, un desconocimiento de conceptos e informaciones.

La particularidad de las prácticas artísticas es que permiten mostrar aquello que normalmente no se dice en la sociedad, de crear nuevas imágenes y reconfigurar utopías. En este sentido, tratar el tema del erotismo presenta complejidad, para comenzar por la dificultad de su traducción al lenguaje escrito, pues se trata de sensaciones y emociones intensas en el cuerpo, asociadas al placer.

En el erotismo están presentes las dos caras de la moneda, por un lado, se relaciona con el bienestar, con el deleite y por el otro, con el dolor y la violencia. En ambos casos se trata de estados desequilibrados o caóticos donde surge una variedad de emociones que van desde el amor hasta la desolación. Tener en cuenta las implicaciones políticas del cuerpo erótico permite indagar sobre los mensajes y narrativas de las representaciones de las emociones y sensaciones, sobre los modos en que se construyen vínculos afectivos y cómo se expresan esas vivencias. Quiere decir que las emociones no están determinadas por “naturaleza” sino que su construcción se encuentra en relación con la sociedad y cultura.

Nuestra sociedad antierótica se basa en el despojo<sup>4</sup>; en el despojo de la fuerza vital y de la creatividad de los cuerpos feminizados, desde un discurso visual que recupere la experiencia de las mujeres se puede abrir un espacio de reflexión. En este sentido, las artes visuales constituyen un terreno fértil para explorar lo erótico como conocimiento sensible y político, pues permiten expresar aquello que en otros ámbitos resulta censurable o reducido al silencio. Como señala Ochy

---

<sup>4</sup> Lorde, Audre. “The Uses of the Erotic: The erotic as Power”, en Sister Outsider: Essays and Speeches, Audre Lorde, Estados Unidos, 1984.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Curiel <sup>5</sup> el régimen produce y naturaliza categorías binarias como “hombre/mujer” y “femenino/masculino”, las cuales establecen jerarquías y legitiman la subordinación de las mujeres. En las relaciones eróticas y sexuales occidentales, la heterosexualidad no puede comprenderse únicamente como una práctica sexual, sino como un régimen político e institucional que organiza la vida social y sostiene la nación moderna.

En esta perspectiva, la construcción de una mirada femenina sobre lo erótico implica tensionar esas categorías normativas. Mi interés en retomar “lo femenino” no se sitúa en el lugar subordinado e inferior al que históricamente ha sido relegado, sino en proponerlo como un espacio alternativo de resistencia frente a la heterosexualidad normativa. Así, Curiel denuncia que estas categorías son dispositivos de poder que regulan cuerpos, deseos y ciudadanías, lo cual se refleja también en los sistemas de clasificación dentro de los estudios del arte. Frente a esta normatividad, sostengo que la sexualidad y las identidades son flexibles y fluidas, alejadas de la camisa de fuerza del binarismo, y que el arte permite justamente visibilizar estas posibilidades. En suma, la crítica de Curiel al régimen heterosexual y la práctica artística en torno al erotismo convergen en un mismo horizonte: desnaturalizar las categorías binarias y abrir espacios de enunciación para una sexualidad y una mirada femenina que escapan del control normativo, situando lo erótico como potencia creativa y política, y no como subordinación.

Me interesa indagar sobre cómo pueden ser visibilizados el cuerpo y sus afectos de manera pública en las obras de arte, especialmente lo concerniente al erotismo y al cuerpo femenino, esto en un contexto de violencia como mencioné anteriormente. Trato de dar lugar a obras que presentan experiencias más allá del dolor, o, mejor dicho, a experiencias y prácticas que traducen

---

<sup>5</sup> Curiel, Ochy. *La nación heterosexual: Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Brecha Lésbica / En la Frontera, Bogotá, 2013.

la ira o el dolor en propuestas vitalistas. Comprendo el cuerpo como una fuente de sensaciones, como un sistema de acción, de práctica y entramado en las interacciones de la vida cotidiana<sup>6</sup>, como un lugar de inscripción y expresión. Al erotismo, como una fuerza vital y creativa que desafía la normatividad; y a las mujeres, como sujetas históricamente relegadas en la producción y en la interpretación del arte.

En este estudio me concentro en tres ejes principales: el erotismo, el cuerpo y las mujeres. No los abordo de manera aislada, sino como dimensiones interconectadas que me permiten comprender cómo la experiencia artística se vincula con lo afectivo y lo político. La articulación de estos tres ejes me abre un horizonte de análisis desde el cual problematizo tanto los modos en que se ha representado lo femenino como las formas en que se han regulado las representaciones de experiencias eróticas y corporales en la historia del arte.

Considero este trabajo una continuidad de la investigación que realicé en la Maestría en Investigaciones Sociales y Humanísticas (2020), donde desarrollé la tesis titulada *Performance: entre la memoria y el olvido. Autoetnografía del arte acción en Aguascalientes*. En aquella ocasión me concentré en la obra de Rolando López (realizada en colaboración con otros productores visuales de la región), con el propósito de indagar en las experiencias corporales que emergen en el performance. Los resultados me llevaron a comprender que es en el cuerpo donde se tejen las memorias y los relatos, configurándose como un lugar de encuentro entre el individuo y su contexto social. A partir de esa investigación surgió en mí la inquietud sobre las relaciones entre el cuerpo, el erotismo, la creatividad, como un recurso crítico para pensar las prácticas artísticas.

---

<sup>6</sup> Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad de yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Península, Barcelona, 1995.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

De este modo, me interesa destacar la mirada femenina sobre el erotismo, pues considero que constituye una ruptura con la historia oficial del arte. Lo erótico, en su mayoría, ha sido definido y representado desde un imaginario masculino, mientras que en el caso de las mujeres ha sido reprimido, reducido a un recurso superficial o desvinculado de su potencial reflexivo y político. Frente a esta tradición, apuesto por una mirada femenina que restituya la densidad simbólica de lo erótico, explorando el cuerpo y el sentir como fuentes de conocimiento y creatividad. Desde mi perspectiva, se trata de una propuesta que desafía los límites del canon artístico y revaloriza el erotismo no como simple adorno estético, sino como una fuerza que transforma la relación de las mujeres consigo mismas, con su cuerpo y con el entorno.

Esta investigación surge del interés por interpretar la producción artística de Yazmín Núñez, Tania Reza y Cosa Rapozo, artistas mexicanas nacidas en las décadas de los ochenta y noventa, cuya obra ha tenido presencia tanto en el ámbito nacional como en espacios internacionales. A través de sus propuestas visuales, ellas configuran distintas formas de comprender y representar el erotismo, la sexualidad y la feminidad, al tiempo que cuestionan el papel de la mujer en un contexto marcado por el capitalismo y el consumismo. Sus trabajos artísticos confrontan estereotipos de género, a partir de una reflexión crítica sobre la identidad y el cuerpo, despliegan lenguajes que desestabilizan los imaginarios hegemónicos y abren posibilidades para nuevas formas de representación y recepción.

Las artistas iniciaron su producción en el territorio del Bajío mexicano, una región marcada por el comercio industrial, la violencia del narcotráfico y por el conservadurismo de amplios sectores de la población. En este contexto, la manera de abordar el cuerpo en su trabajo cuestiona y tensiona representaciones objetualizadas de la corporalidad y de lo femenino. A través de sus

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

obras emergen nuevas formas de posicionar y significar el cuerpo que se alejan de imágenes cliché. Centran su producción en el ámbito de las artes visuales, trabajan con diversos materiales y soportes, desde litografías caseras, escultura y video-performance. Entre los temas que trabajan se encuentran las relaciones entre la sociedad, la feminidad, el cuerpo, la naturaleza y la tecnología. Los universos simbólicos que despliegan derivan en nuevos discursos sobre la construcción de la identidad femenina como creadora y creativa en el ámbito de las artes visuales. En este sentido, su práctica puede entenderse como la apertura de espacios de ruptura y confrontación, alternativo al discurso oficial sobre el erotismo y el arte.

El objetivo de esta investigación es interpretar un conjunto de obras de las tres artistas, Tania Reza, Yazmín Núñez Alcázar y Cosa Rapozo, con el propósito de analizar la manera en que elaboran espacios de creación y subversión mediante una concepción erótica del cuerpo. La selección de las obras se basó en el interés por las distintas formas de (re)presentar la corporalidad en sus propuestas artísticas, así como en la posibilidad de trazar un eje común en torno al erotismo femenino como fuerza vital y creativa.

En el caso de Tania Reza, retomó las obras *Estudio sobre la espiral, mutación y permanencia* (2022), *The Meeting of the Horse* (2020) y *Personas haciendo cosas* (2018). Estas piezas exploran el cuerpo a partir del movimiento y de su capacidad energética al llevar a cabo una acción, concibiéndolo como un espacio de creación. Mediante recursos visuales y performativos, Reza construye una reflexión en torno a la corporalidad como espacio de transformación y resistencia. En su obra, el erotismo se manifiesta como un impulso de movimiento, memoria y repetición que desestabiliza los límites entre cuerpo, máquina y tecnología.

Por su parte, Yazmín Núñez Alcázar desarrolla en *Entro y ocupo el espacio, y el espacio entra y me ocupa* (2022), *Mimetismo* (2019) y *Habitar el tiempo* (2022) una reflexión en torno al cuerpo femenino desde espacios íntimos. En estas obras aparecen siluetas femeninas sin rostro en entornos cotidianos, lo cual plantea interrogantes sobre la identidad, la presencia y la relación entre el cuerpo y el espacio. Núñez concibe el cuerpo como un territorio sensible que se expande y se repliega, generando un erotismo ligado a la percepción, la presencia/ausencia y la interacción con lo que habita.

En la obra de Cosa Rapozo analizo las piezas *Señuelo* (2023), *Papel historia* (2021) y *POV (o>\_<o)* (2021). En ellas identifiqué una exploración del erotismo a través de gestos y símbolos vinculados al amor y a la vergüenza. La artista se adentra en temas como lo doméstico, lo salvaje, así como en las sociedades donde se producen el despojo y la vergüenza. Observo que, mediante estrategias visuales que tensionan lo público y lo privado, Rapozo confronta los límites de la mirada y del deseo, revelando las estructuras normativas que regulan el cuerpo y la sexualidad. En su propuesta, interpreto el erotismo como una estrategia de confrontación de la mirada, capaz de problematizar el deseo, la vulnerabilidad y la intimidad.

En conjunto, considero que estas obras comparten un hilo conductor: la exploración del erotismo femenino como una fuerza vital vinculada a la creatividad, al disfrute y al reconocimiento del propio deseo. El erotismo no se limita a la experiencia de lo individual, sino que está entramado con lo político, lo social y lo espiritual. Cada artista aborda esta potencia desde perspectivas distintas. A pesar de sus diferencias, encuentro en sus propuestas una coincidencia fundamental: todas desafían los discursos imperantes que históricamente han reducido, censurado o estereotipado al erotismo, situándolo en cambio, como fuente de crítica y de creación.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Para responder a la pregunta ¿cuáles son los posicionamientos de las obras de las artistas en relación con los erotismos femeninos?, considero necesario describir primero los rasgos principales que deben tomarse en cuenta en las artes visuales, en particular en lo referente a la representación del cuerpo y del erotismo femenino. Esto me permitirá establecer una base común que sirva de punto de partida para el análisis posterior. De igual manera, entiendo que es fundamental contextualizar la producción de las artistas visuales ya que este ejercicio posibilita comprender desde dónde surge y dónde se sitúa su trabajo, para así esclarecer las relaciones entre sus propuestas artísticas y los elementos sociales, culturales y políticos que las atraviesan.

En el primer capítulo comencé hablando de cómo es que se reivindica el erotismo femenino como una fuerza creadora, afectiva y espiritual que va más allá de lo sexual. Esto me permitió reflexionar sobre cómo también es una herramienta de afirmación del cuerpo propio y de subversión frente a las representaciones dominantes que históricamente lo han regulado y estigmatizado. La representación del cuerpo femenino en el arte ha estado tradicionalmente mediada por una mirada masculina que ha reducido lo erótico a una visión objetualizada. Las artistas mujeres y disidentes proponen otras maneras de representar el cuerpo y el erotismo, desde la experiencia íntima, crítica y sensible.

Después abordé el problema del arte; el arte tiene una dimensión política, ya que puede perpetuar estereotipos o bien proponer representaciones subversivas que abran paso a otras identidades, corporalidades y narrativas. Como ejemplo, la obra de Ana Mendieta muestra cómo la imagen puede tanto oprimir como liberar. La representación artística no es solo un espejo de la realidad, sino una construcción activa entre la obra y el espectador. Desde una perspectiva

hermenéutica,<sup>7</sup> el acto de interpretar una obra implica transformación y diálogo con el contexto y las experiencias previas del espectador.

Enseguida trate la idea de que, a través de signos y símbolos, el arte permite hacer presente lo ausente, expresar lo intangible del cuerpo y del erotismo. Las imágenes movilizan significados, afectos y memorias. Las prácticas artísticas contemporáneas expanden las formas de representación del cuerpo mediante medios mixtos y formatos diversos. Estas nuevas formas permiten mayor libertad expresiva y crítica, sobre todo en contextos latinoamericanos donde el cuerpo ha sido históricamente regulado. Las imágenes impuestas por el canon occidental (masculino, blanco, heterosexual) son vistas como universales, borrando otras formas de ver y habitar el cuerpo. Es necesario abrir espacio a otras imágenes y sensibilidades que cuestionen el ideal de blanquitud y el ethos capitalista, para generar nuevas formas de habitar el cuerpo, el placer y lo erótico.

Después, hablo sobre el erotismo entendido como una experiencia sensorial, afectiva y simbólica, que constituye una dimensión fundamental del ser humano, más allá del acto sexual o de la lógica reproductiva. Es un territorio de tensión entre la vida y la muerte, entre el deseo y la censura, entre la creación y la destrucción, para Bataille<sup>8</sup> el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte. Desde una mirada femenina y decolonial, el erotismo funciona como una herramienta de conocimiento, resistencia y transformación, capaz de subvertir los discursos hegemónicos sobre el cuerpo y la sexualidad.<sup>9</sup> Frente a una tradición visual dominada por una

---

<sup>7</sup> Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método I*. Ediciones Sígueme, Salamaca, 2003.

<sup>8</sup> Bataille, Georges. *El erotismo*. Tusquets Editores, México, 2013.

<sup>9</sup> Véase Esteban, Mari. “Antropología y el poder de lo erótico”. AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana, 15-3, 557-581, 2020; Aguilar, Yolanda. *Femestizajes cuerpos y sexualidades racializadas de ladinas- mestizas*. F & G Editores, México, 2021; Lorde, Audre. “The Uses of the Erotic: The erotic as Power”, en *Sister Outsider: Ésas and Speeches*, Audre Lorde, Estados Unidos, 1984.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

mirada masculina, el erotismo recuperado desde lo femenino propone una reapropiación del disfrute y del placer, reivindicando la autonomía y la soberanía sobre el cuerpo. En este sentido, lo erótico se convierte en un espacio de posibilidad, de encuentro, y de creación, donde la imagen y la sensibilidad se entrelazan para cuestionar y resignificar las formas en que habitamos el mundo y nuestros cuerpos.

A lo largo de la historia del arte, el erotismo ha sido una constante fuente de exploración simbólica, política y estética. En el siglo XX, con el surgimiento de los estudios interdisciplinarios y los movimientos artísticos de vanguardia, el erotismo dejó de ser solo una temática estética para convertirse en un dispositivo de crítica. En el Bajío mexicano, el cuerpo, especialmente el cuerpo femenino, se transformó en un campo de disputa simbólica y política, donde numerosas artistas lo resignificaron desde su propia experiencia.

En México y América Latina, creadoras como María Izquierdo, Mónica Mayer, Maris Bustamante, Regina José Galindo o Lorena Wolffer han cuestionado los modelos de representación tradicionales, utilizando el erotismo como una vía para confrontar la mirada patriarcal, visibilizar los cuerpos disidentes y abrir nuevas posibilidades de expresión desde lo íntimo, lo político y lo poético. Así, el erotismo en las artes visuales no solo revela deseos y placeres, sino también resistencias, tensiones históricas y procesos de emancipación.

En el segundo capítulo titulado *Contexto de las obras de Arte* trazo un panorama del surgimiento de un discurso artístico feminista en México a partir de la década de 1970, enmarcado en un contexto social convulso marcado por los movimientos estudiantiles y feministas. Este escenario propició el cuestionamiento de las formas tradicionales de hacer arte y la emergencia de prácticas no objetuales y conceptuales. Las artistas empezaron a explorar temáticas como el cuerpo,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

el género, la sexualidad y el erotismo desde una perspectiva crítica, desafiando las normas sociales y los cánones del arte hegemónico. El arte feminista y conceptual de este periodo sentó las bases para una transformación profunda en el lenguaje visual y político de las creadoras. Este capítulo propone una mirada que conecta esas experiencias pioneras en la Ciudad de México con sus ecos y resonancias en el Bajío, mostrando la continuidad y adaptación de estos discursos en otros territorios del país. Así, se plantea una genealogía del arte feminista y conceptual en México que visibiliza su evolución, su potencial disruptivo y su vigencia en las prácticas artísticas contemporáneas.

El panorama del arte visual en México durante las décadas de los setenta, ochenta y noventa estuvo marcado por una ruptura con las tradiciones estéticas. A través del pensamiento de Juan Acha (1916 – 1995) y de prácticas como el arte no objetual, los artistas buscaron desdibujar las fronteras entre el arte y la vida, desafiando tanto a los medios de comunicación como a los cánones humanistas y patriarcales dominantes.

En este periodo surgieron nuevas formas de expresión como las Formas PIAS, término acuñado por la artista Maris Bustamante y los colectivos conocidos como “Los Grupos”, que desplazaron el arte del museo al espacio público como forma de resistencia. Estas transformaciones estuvieron profundamente ligadas al contexto social, político y económico, incluyendo la represión posterior al 68, la creación de espacios alternativos y el desarrollo de políticas culturales que desembocaron en la institucionalización del arte con la creación del FONCA y el CONACULTA.

Hacia los años noventa, el arte mexicano se orientó cada vez más hacia un escenario global, con espacios independientes que se articulaban con el mercado internacional sin perder del todo

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

su carácter crítico. Este periodo sentó las bases de las prácticas contemporáneas, incluyendo las vinculadas al feminismo, que desde entonces exploran el cuerpo, la identidad y el erotismo desde nuevas perspectivas.

Enseguida, me dediqué a investigar el arte feminista en México, el cual nació de la confluencia entre el auge del movimiento de liberación de las mujeres y la irrupción del arte conceptual en la Ciudad de México durante los años setenta y ochenta. Colectivos pioneros como Polvo de Gallina Negra, Tlacuilas y Retrateras, y Bio-arte adoptaron estrategias conceptuales como el performance, el video y el collage, para visibilizar temas tabúes: la sexualidad y el erotismo, la violencia, la maternidad y la feminidad. Aunque muchas creadoras evitaron asumir explícitamente la etiqueta “feminista”, sus obras desafiaron el heteropatriarcado y abrieron espacios de agencia política y poética. Frente a la marginalización sistemática reflejada en la escasa presencia femenina en museos e instituciones, artistas como Mónica Mayer y Maris Bustamante sí se posicionaron como feministas y desarrollaron su obra utilizando tácticas de humor, archivo y participación comunitaria para reclamar la voz de las mujeres en el arte.

A lo largo de las siguientes décadas, esta tradición de pensamiento crítico y práctica colectiva se diversificó, integrando nuevas demandas (aborto, derechos LGBTQIA+, justicia laboral) que siguen cuestionando las jerarquías y proponiendo modelos alternativos de representación. El arte feminista mexicano demuestra así su poder de transformación: reimagina el cuerpo erótico y redefine las relaciones de poder al situar lo personal como campo de batalla político y estético.

En el apartado *Descentrar la historia* me dediqué a evidenciar cómo el Bajío (con su herencia colonial, su transformación industrial y su posición de corredor entre la periferia y la

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Ciudad de México) ha forjado un territorio de producción artística propio, aunque tensionado por dinámicas centralistas. Las trayectorias de Yazmín Núñez, Tania Reza y Cosa Rapozo brotan de este entramado: son hijas de ciudades marcadas por legados de violencia y resistencia, de ferrocarriles y fábricas, de escuelas de arte surgidas en los setenta y noventa y de políticas culturales diseñadas desde el centro. En sus obras, el cuerpo y el erotismo femenino dialogan con esa memoria híbrida, permitiendo imaginar un relato plural que ya no parte únicamente de la capital, sino de múltiples geografías con voz propia.

El capítulo tres establece un marco para el análisis de la obra de las artistas seleccionadas, articulando tres ejes de interpretación: visual, simbólico y conceptual, que permiten desentrañar las múltiples capas de significado vinculadas al erotismo y al cuerpo en el contexto mexicano. Mediante una selección de piezas que dialogan con imaginarios sociales, la metodología combina la contextualización biográfica de cada creadora incluyendo sus estrategias formales y discursivas. Este enfoque (primer vistazo al referente contextual de la artista, análisis de la forma y materiales, y reflexión sobre los discursos y apropiaciones críticas) posibilita identificar tanto los elementos de denuncia y relectura como las apuestas de resignificación del cuerpo. En conjunto, este proceso metodológico hermenéutico ilumina las tensiones y convergencias que sostienen el hilo conductor de esta tesis: la capacidad de estas artistas para subvertir y resignificar, a través del arte visual, las representaciones del cuerpo erótico femenino en México.

La obra de Tania Reza expone con claridad cómo el performance puede resignificar la herencia disciplinaria de la danza clásica a través de la tecnología y el videoarte. Desde mi perspectiva en piezas como *Estudio sobre la espiral, mutación y permanencia* y *Personas haciendo cosas*, Reza desmonta los preceptos técnicos, estéticos y de género impuestos por la

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

tradición Graham<sup>10</sup> para reenfocar el cuerpo en su dimensión procesual, afectiva y política. Al capturar el movimiento en tiempo real, fragmentarlo y proyectarlo en bucle, la artista cuestiona la idea de obra-objeto y demuestra que el cuerpo en tensión es un espacio de indagación sobre los límites entre resistencia y la repetición, exponiendo el agotamiento, el gesto y la performatividad. Al incorporar *live coding* y estructuras modulares de proyección, sus instalaciones despliegan un cuerpo nómada y mutable, capaz de devenir máquina, resistencia y ficción a la vez. Obras como *The Meeting of the Horse* o *Harpías* amplían aún más este repertorio: mediante la metáfora del caballo y la máscara ritual, Reza confronta los símbolos de la opresión colonial y patriarcal, el semental poderoso, la “harpía” demonizada, para reactivar narrativas de invención erótica y de liberación corporal.

La siguiente artista que investigué es Yazmín Núñez Alcázar, su obra se configura como un viaje íntimo en el que el cuerpo femenino, la memoria y el espacio doméstico se entrelazan en una narrativa situada. A través de sus obras la artista resignifica técnicas gráficas tradicionales y las transgrede con materiales cotidianos (madera, cerámica, filtros de café), revelando su origen personal y colectivo en Aguascalientes y Durango. Su trayectoria muestra un tránsito metodológico que va de la angustia lacerante al encuentro háptico con la materia, pasando por el duelo y la celebración de la feminidad.

En cada pieza, Núñez convierte lo doméstico en cuerpo vivo, establece un diálogo entre presencia y ausencia, vida y muerte, y reivindica la casa como un territorio erótico de autoconocimiento. Su práctica, consciente de la escasa visibilidad femenina en el arte, aporta una

---

<sup>10</sup> Más adelante ahondaré en la técnica de danza Graham que Tania Reza estudió en la universidad, por ahora puedo mencionar que dicha técnica tiene parámetros muy estrictos en torno a la disciplina corporal. Véase: Díaz Margarita. Una mirada histórica crítica de la danza moderna/contemporánea en México. *Revista Brasileira de Estudos da Presença* [En línea], 12: 1, 2022. URL: <http://journals.openedition.org/rbep/780>

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

voz particular al panorama contemporáneo, también abre caminos para repensar la identidad de género, el proceso creativo y los vínculos entre lo íntimo y lo político en el arte.

Las obras seleccionadas de Cosa Rapozo delinear un cuerpo femenino múltiple, salvaje y ritualizado, que toma la piel, el textil y el cemento como soportes para investigar las relaciones entre erotismo, vergüenza y poder. En *Señuelo* (2023), la piel sintética rasurada en corazón y colgada con garras doradas evoca simultáneamente la crueldad de la caza y el fetiche de la joya. Con *Papel historia* (2021), la artista aborda la emoción de la vergüenza para narrar, a través del tejido, episodios de opresión colonial y culpa femenina. Finalmente, en *POV (o>\_<o)* (2021), la fusión de iconografía anime y escultura de cemento desafía los límites entre la cultura de masas y la monumentalidad, al mismo tiempo que la “vergüenza erótica” en un gesto de sonrojo petrificado, una crítica escultórica a los roles de género heredados y la mirada que se desvía para ocultar.

Esta investigación toma como apoyo el enfoque hermenéutico para el estudio de la obra artística. En los estudios de género y epistemologías feministas que se abocan al estudio del placer y del deseo no se han desarrollado tantos estudios desde la hermenéutica. Asimismo, el término mismo de erotismo hoy es poco utilizado en el ámbito académico respecto a numerosos estudios sociales y psicológicos dedicados a las afectividades, el deseo, el placer u otros conceptos similares. En este sentido, al realizar una nueva interpretación de las relaciones entre arte y erotismo se puede ayudar a pensar en dicho concepto como una herramienta más que coadyuvaría a ampliar el espectro con el que nos enfrentamos a las nuevas formas de expresión de la sexualidad humana. Ahora el camino a seguir es preguntarnos por lo que las representaciones del erotismo tienen que decir y sobre cómo se pueden construir a partir de la mirada femenina.

## Capítulo 1. Erotismo femenino, cuerpo y representación en las artes visuales

Lo erótico es una afirmación de la fuerza vital de las mujeres; de esa energía creativa y fortalecida, cuyo conocimiento y uso estamos reclamando ahora en nuestro lenguaje, nuestra historia, nuestra danza, nuestro amor, nuestro trabajo y nuestras vidas.

Audre Lorde

La sexualidad y el erotismo han sido motivo de sospecha en distintos contextos históricos y culturales. En el Bajío mexicano, en el siglo XXI, el cuerpo se convierte en objeto de constante cuestionamiento: algunos son señalados, estigmatizados y expuestos al escarnio público. Estamos en un entorno en el que todavía no se es lo suficientemente libre para hablar sobre erotismo y sexualidad.<sup>11</sup>

Concibo el erotismo como un valor social y, al mismo tiempo, como una forma de expresión de la libertad de cada individuo sobre su propio cuerpo.<sup>12</sup> Una de las principales complejidades al aproximarse al erotismo desde una perspectiva estética es que este no es del todo visible ni meramente epidérmico, sino que se manifiesta como sensación pura.<sup>13</sup> El erotismo es una construcción cultural, incorpora dimensiones de afectividad y emoción; se significa, se practica y se representa en distintos planos de la experiencia. Es a partir de todo ese ensamblaje cultural que reproducimos y creamos nuestro erotismo y sexualidad. Con frecuencia, lo erótico ha

---

<sup>11</sup> Piénsese en la resistencia para la aceptación de los nuevos libros de texto gratuitos por tratar temas de sexualidad desde un punto de vista diferente al prohibitivo. Véase: Salvador Camacho Sandoval y Yolanda Padilla Rangel, “Resistencia y oposición a contenidos de educación sexual en libros de texto gratuitos en México: 1974 y 2006”. *Revista Brasileña de Historia de la Educación* 21 (2021), <https://doi.org/10.4025/rbhe.v21.2021.e17>

<sup>12</sup> Rajagopalan, Vaidehi, “Understanding eroticism art forms: a critical analysis of Octave Tessaert’s Painting the cursed woman”. *International Journal and Humanities and Social Sciences Review*, 1, 2021.

<sup>13</sup> Serrano Barquín Héctor, Serrano Barquín Carolina; Ruiz Serrano Emilio, “El luminoso objeto del deseo: el cuerpo femenino y la escultura desde el género”. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 11(20), p. 70-82. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.3.a05>, 2016.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sido reducido a la idea de “amor sexual”; sin embargo, considero que esta concepción resulta limitada, pues abarca un espectro más amplio que tiene que ver con formas de representar(nos), narrar(nos) y habitar(nos).

Desde esta perspectiva, el erotismo constituye un lugar de creatividad, intimidad y espiritualidad. Es un espacio en el que expresamos nuestros deseos de crear y de afirmar nuestra fuerza vital. Una diferencia importante respecto al erotismo masculinizado o patriarcal radica en que, mientras este último suele estar marcado por la apropiación y el dominio, el erotismo femenino requiere presencia, atención y cuidado: un intercambio de fuerzas y energías en pos de la soberanía del cuerpo.

En Occidente los conceptos de lo femenino y lo masculino están redefiniéndose; con el regreso del neoconservadurismo y la espiritualidad *new age*, las concepciones de lo masculino y lo femenino están en debate. Se habla, por ejemplo, sobre “conectar con la energía femenina” para lograr diversos cometidos como tener una pareja. Para hacerlo, se propone volver a roles tradicionales: la mujer ubicada exclusivamente en el espacio doméstico donde no se involucra en el ámbito de las decisiones públicas.

En este análisis concibo la masculinidad y la feminidad como espacios simbólicos en disputa, contruidos históricamente y atravesados por relaciones de poder.<sup>14</sup> Frente a la camisa de fuerza que algunos pretenden introducir a los conceptos, lo femenino y lo masculino para mí son palabras ricas en la plasticidad de significados.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Scott, Joan. *Género e historia*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

<sup>15</sup> Preciado, Paul. *Manifiesto contrasexual*. Anagrama, Barcelona, 2011.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

El erotismo femenino, entonces, no se reduce a una sola forma: es polimorfo, diverso, atravesado por múltiples experiencias y sensibilidades. En esta pluralidad reside precisamente su potencia, pues nos invita a pensar el deseo y el cuerpo desde otras claves, más allá de las restricciones patriarcales y de los imaginarios hegemónicos que han buscado limitarlo y modelarlo.

Existe una variedad de términos alrededor del erotismo como el deseo, la sexualidad, el placer, la pornografía o la moral, que deben ser cuestionados críticamente porque, en la mayoría de los casos, han sido construidos desde visiones patriarcales y heteronormadas. Estas nociones han reducido el erotismo a un plano meramente sexual o genital, invisibilizando otras dimensiones de la experiencia afectiva. Por ello, considero necesario repensar el erotismo más allá de la sexualidad. Diversas miradas, como las planteadas desde los estudios de género, feminismo y los estudios decoloniales, lo reivindican como una fuerza vital que atraviesa la creatividad, la intimidad, el amor y el placer, desde el plano individual hasta el colectivo.<sup>16</sup>

Desde esta perspectiva, para mí el erotismo no se limita al goce físico, sino que se configura también como un campo de conocimiento y como una forma de espiritualidad (sensibilidad) que permite reconectar con el cuerpo, con el entorno y con otras personas. Esta amplitud de significados me interesa especialmente porque abre un horizonte interpretativo distinto para analizar la producción artística de mujeres, situando el erotismo como un lugar de resistencia.

---

<sup>16</sup> Véase Bataille, Georges. *El erotismo*. Tusquets Editores, México, 2013; Curiel, Ochy. *La nación heterosexual: Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Bogotá. Brecha Lésbica / En la Frontera, 2013; Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Traficantes de sueños*. 2020; Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Siglo XXI, 2010; Lorde, Audre. “The Uses of the Erotic: The erotic as Power”, en *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Audre Lorde, Estados Unidos, 1984.

En contraste con un erotismo femenino, lo que denomino un erotismo pornográfico suele carecer de los elementos: presencia, atención, cuidado, placer compartido, y se limita a reproducir narrativas en las que el placer femenino aparece subordinado al masculino.<sup>17</sup> ¿Por qué el erotismo femenino parece ausente en gran parte de la pornografía? La mayoría de estas producciones están plagadas de historias estereotipadas y relacionadas con la producción en serie, donde la experiencia femenina es representada como objeto del deseo ajeno. No obstante, la irrupción de mujeres directoras en la industria pornográfica ha abierto la posibilidad de cambiar esas narrativas y de generar miradas centradas en el placer femenino.

Esto nos vuelve a la reflexión sobre las imágenes del erotismo en las artes visuales y las miradas desde las cuales son captadas. En campo del arte John Berger ha señalado que el cuerpo femenino y el deseo ha sido mayormente representado desde la mirada masculina.<sup>18</sup> Esta mirada tiene raíces muy profundas en la cultura occidental, funciona como discurso, como producción histórica y como sistema de dominación.<sup>19</sup> En la historia del arte y de las imágenes la (re)presentación del erotismo femenino ha estado sujeto a discursos de cómo tiene que ser representada la mujer y su placer desde una visión masculina. Me parece relevante analizar cómo se representan los cuerpos y qué discursos se construyen en torno a ellos, así como cuestionar para quién o con qué fines se configuran esas imágenes. Además, en muchos casos las representaciones contemporáneas del cuerpo tienden a reducirlo al objeto de consumo o espectáculo. Frente a ello, las artistas con las que trabajo generan propuestas que buscan resignificar el cuerpo como lugar de

---

<sup>17</sup> Lorde, Audre. "The Uses of the Erotic: The erotic as Power", en *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Audre Lorde, Estados Unidos, 1984.

<sup>18</sup> Berger, John. *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gil, Barcelona, 2000.

<sup>19</sup> Mac Gregor, Helena Chávez. "Erotismo y sexualidad en el arte. Observatorio con Anel Pérez y Helena Chávez Mac Gregor," publicado el 17 de mayo de 2019, por TV UNAM, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=YNJui6a9q8g>

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

experiencia, de memoria, de juego y de erotismo. Es importante indagar en cómo se representa a lo femenino, pues se puede justificar o reproducir la violencia (reactualizada por los discursos neoconservadores).

En un contexto latinoamericano y nacional, destaco investigaciones de autoras como Karen Cordero, María Laura Rosas, Andrea Giunta, Araceli Barbosa y Julia Antivilo, quienes han estudiado las artes visuales desde las décadas de los setenta, ochenta y noventa hasta la actualidad. Sus trabajos se centran en los momentos en que el cuerpo femenino adquirió nuevas formas de comprensión, lo que se reflejó en representaciones que cuestionaron los estereotipos de género, raza y clase en países como Argentina, México, Uruguay, Chile, entre otros. Varias de estas investigadoras, además de ser especialistas en arte feminista, han desarrollado importantes proyectos curatoriales que han dado visibilidad a estas discusiones en distintos espacios. Este panorama resulta relevante para la investigación, ya que amplía la concepción del erotismo más allá de su definición reducida al “amor sexual”, estas aproximaciones permiten comprender cómo lo erótico se ha representado, practicado y resignificado en el arte latinoamericano, abriendo caminos para pensar el erotismo femenino como una fuerza crítica en el presente.

A continuación, describo los rasgos principales de la obra de arte, su dimensión como imagen y como representación, así como las relaciones que se establecen entre la imagen, el cuerpo, los individuos y las colectividades.

## 1.1 El cuerpo y su representación en las artes visuales

Todos los juegos sagrados del arte no son más que imitaciones lejanas del juego infinito del mundo, de la obra de arte que eternamente se está haciendo a sí misma.

Friedrich Schlegel

En la historia del arte y de las imágenes se muestra un interés profundo por la representación del cuerpo. Los artistas han expresado la condición corporal en sus diferentes estados, en el dolor, en el placer, en la angustia, en la vergüenza, en la ira, en la euforia, en la enfermedad, en la muerte. El ser humano se inventa imágenes para sí mismo, imágenes de sí mismo. Las imágenes han funcionado como modelos de representación en las sociedades, promoviendo ideales sobre el cuerpo, modelos de conducta, así como la imagen que la sociedad tiene de sí misma.<sup>20</sup> En la actualidad nos valemos en gran medida de las imágenes como un ejercicio de comunicación, pues reconocemos la potencialidad con la que transmiten mensajes. Miramos e interactuamos con miles de imágenes como parte de la cotidianidad, dentro de este abanico me interesan las imágenes del arte.

Aproximarse al arte es complejo desde su definición, pero puedo decir que las obras artísticas son un tipo de artefacto creado intencionalmente para ser presentado a un público dentro del mundo del arte.<sup>21</sup> El arte no es algo definible fuera de un campo histórico de desarrollo, es decir, tiene que ser contextualizado para ser comprendido, como cualquier práctica. En la época del arte que vivimos (Arthur Danto la llama arte posthistórico),<sup>22</sup> todo es posible en relación con lo artístico, cualquier objeto u acción puede ser leído como una obra artística. Esto lo pueden

---

<sup>20</sup> Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. Era. México, 2016.

<sup>21</sup> Dickie, George. *El círculo del arte. una teoría del arte*. Paidós, Barcelona, 2005.

<sup>22</sup> Danto, Arthur. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Barcelona, 1999.

constatar diversos ejemplos, como Marcel Duchamp y Andy Warhol. En este mismo sentido Mónica Mayer dice que “el arte es lo que nosotras necesitamos que sea”.<sup>23</sup>

Las artes visuales albergan múltiples expresiones que expanden continuamente sus definiciones, y es común que los artistas utilicen más de un medio en un mismo proyecto, práctica conocida como medios mixtos. En este campo convergen diversas manifestaciones como el video, la instalación, la escultura, el arte del cuerpo, el land art, el performance, la fotografía, el tejido, la pintura, la gráfica, el paste-up, así como distintas formas de intervenciones procesuales, urbanas, apropiaciones y artivismos. Esta diversidad convive con una tradición de larga data que se remonta a la consolidación del sistema del arte en Europa durante el siglo XVII, momento en que comenzaron a configurarse museos, galerías, un mercado del arte, escuelas de formación artística, público y artistas.<sup>24</sup>

Siguiendo esta línea, considero que la hermenéutica ofrece una base sólida para aproximarme a las ideas en torno a la obra de arte, en particular a la contextualización, la representación, la imagen y la interpretación. Entiendo que las obras adquieren su condición y su modo de ser en el juego, es decir, en la experiencia que generan al transformar a quien la vive: “[...] en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta”.<sup>25</sup> De este modo, la relevancia de la obra radica en lo que ocurre dentro de ese propio juego, delimitado por metas, reglas y dinámicas específicas que le otorgan sentido.

---

<sup>23</sup> Hurtado, Montaña, “Mónica Mayer: ‘El arte tiene que ser lo que nosotras necesitamos que sea’,” *Mujeres Mirando Mujeres*, consultado el 6 de mayo de 2026, <https://mujeresmirandomujeres.com/monica-mayer-montana-hurtado/>

<sup>24</sup> Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2010.

<sup>25</sup> Gadamer, Hans- Georg. *Verdad y método I*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003, p. 145.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Para llegar a una interpretación de la obra de arte se parte de conceptos previos que se van modificando por otros más adecuados. Como parte de este juego, está la precomprensión para lo cual es necesaria la receptividad, misma que no supone neutralidad ni autocancelación, sino la incorporación de opiniones previas, pues la hermenéutica reconoce el carácter prejuicioso de la comprensión. La tarea de la hermenéutica más que dar una serie de procedimientos, consiste en iluminar las condiciones bajo las cuales se comprende. Con esto, Gadamer<sup>26</sup> subraya un aspecto clave, la comprensión de una obra de arte no es neutral ni libre de prejuicios, los conceptos previos se ajustan, se amplían en el ejercicio de interpretación. Este enfoque muestra un diálogo entre el espectador y la obra donde el contexto es importante, así como las experiencias previas y las expectativas, se trata de un acto en el que el espectador está implicado y también se transforma. La obra puede ser un espejo en donde se produce un diálogo, un juego entre lo que somos, lo que proyectamos, lo que sentimos y lo que encontramos en la obra.

De esta forma, el concepto de juego cobra relevancia pues muestra el modo de ser de la obra de arte; entre la obra y el receptor hay un movimiento de vaivén, un ir y venir. Aquí el intérprete entra en un juego donde toma la posición de jugador, en este juego con sus implicaciones y movimientos hay una transformación, una construcción que otorga sentido al propio juego y al jugador. En un juego las tareas son representadas, es decir, al ejecutar un movimiento u objetivo, la particularidad de los movimientos, los gestos, y las actitudes, revelan el modo en el que propio jugador (se) representa. Jugar es (re)presentarse, en este sentido, jugar a algo, hacer una tarea tiene la característica de la autorrepresentación. El jugador como el intérprete de la obra artística consigue su propia autorrepresentación jugando, o sea, juega a auto representarse.

---

<sup>26</sup> Gadamer, Hans- Georg. *La actualidad de lo bello*. Paidós, 1991, p. 37.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

El argumento de Gadamer sobre la representación en el arte muestra un giro en la transformación que suscita el juego, hacia una construcción, hacia un sentido de reconocimiento: “Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo”.<sup>27</sup>

La representación adquiere una dimensión de correspondencia, el intérprete da a la obra un significado, lo construye, no se trata de un proceso pasivo, al contrario, es un proceso activo. El intérprete es partícipe del sentido que le otorga a la obra, realiza una construcción significativa. La obra, compuesta por signos y símbolos, proporciona material donde el espectador reconstruye un significado propio, no está desconectado de la estructura de la obra, o sea que la interpretación es un proceso de asociaciones “autónomo”, pero no todas las interpretaciones son correctas o igualmente válidas. Esto lo relaciono con lo que señala Gadamer, sobre el sentido óptico de la representación, la obra tiene una existencia concreta, no se trata de una abstracción, sino de una realidad que se puede percibir y que el intérprete capta. En el proceso de comprensión se da el reconocimiento, en que el espectador se encuentra en la obra; los componentes materiales y simbólicos guían, a la vez que limitan, un abanico de posibles significados.

De forma que, una aproximación hermenéutica a una obra de arte tiene que ver con el sentido que transmite, por ejemplo, al preguntarnos sobre qué (nos) representa, qué (nos) dice, cómo (nos) interpela, cómo (nos) afecta. En esta relación entre la representación y el espectador hay un intercambio, la experiencia implica una comprensión profunda y transformadora. La obra de arte abre un espacio y un tiempo que invita a quien la mira a detenerse en ella. Esta proximidad

---

<sup>27</sup> Gadamer, Hans- Georg. *Verdad y método*, p. 158.

posibilita una experiencia de reconocimiento, de los signos, de los símbolos, de lenguajes y comunicación propios.

Las obras están compuestas por imágenes que se conforman a partir de signos y símbolos. Éstos hacen referencia a algo que sustituyen, a algo que ya no está allí, no sólo es un objeto visual o una copia de la realidad, sino que trata de hacer visible y presente algún aspecto de la vida. La imagen también es un proceso de representación “[...]la imagen es un proceso óptico; en ella accede el ser a una manifestación visible y llena de sentido”.<sup>28</sup> La imagen, entonces, abre un espacio para que aquello que “no está” (lo intangible, lo invisible) encuentre una forma de presencia que comunica significados y emociones.

El signo tiene que mostrar un contenido referencial, busca atraer la atención. Por ejemplo, un signo puede ser el recuerdo, que muestra la presencia de lo pasado. Por otro lado, la representación del símbolo funciona para expresar y hacer visible a una comunidad, busca ser comprendido por la misma. El símbolo representa en cuanto que está en lugar de aquello a lo que remite, lo sustituye, esto muestra la aporía entre la ausencia y la presencia. En palabras de Régis Debray “[...] representar es hacer presente lo ausente [...] no es simplemente evocar, sino remplazar. Como si la imagen estuviera ahí para cubrir una carencia, aliviar una pena”.<sup>29</sup> Representar, entonces, tiene por interés la conciliación entre la presencia/ausencia.

A partir de lo anterior, puedo decir que en las obras de las artistas que abordo en esta tesis, se encuentra la idea de lo erótico y lo femenino con sus singularidades en el trabajo de cada una. En el caso de la producción de Yazmín Núñez, el cuerpo aparece/desaparece entre espacios y

---

<sup>28</sup> Ibid., p. 193.

<sup>29</sup> Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 2008, p. 34.

elementos domésticos, juega con gestos y movimientos que muestran la relación con dichos entornos y con el cuerpo. En la obra de Tania Reza, el cuerpo se encuentra ligado con el movimiento, la tecnología y la repetición. Por su parte, Cosa Rapozo propone un cuerpo inmerso en escenarios donde aborda gestos y actitudes como la vergüenza y el amor. Considero que las representaciones que ellas realizan sobre el cuerpo, el deseo, la piel y el movimiento, proponen nuevas maneras de comprender el erotismo.

### **1.1.1 Conflictos en la representación**

Las obras de arte que retoman formas de representación propias muestran un desafío para la visión común, gestan una nueva mirada con parámetros distintos a la visión androcéntrica que ha dominado las concepciones sobre el placer, el deseo, la feminidad y la masculinidad, dejando ver que las representaciones contribuyen a perpetuar o subvertir los modos de ser, pues a través del arte y de las representaciones se conforman sensibilidades y afectos. En este sentido, me interesan las obras que incluyo en la investigación porque muestran experiencias de lo femenino y del disfrute desde otros escenarios y narrativas, alejándose de una perspectiva androcéntrica.

Desde la visión androcéntrica se han creado imágenes idealizadas del hombre y la mujer, asentadas en una lógica binaria que reproduce roles y estereotipos de género, de raza y de clase.<sup>30</sup> Un ejemplo de esto puede observarse en la pintura de castas, género de pintura que surgió en el siglo XVIII en el México colonial y en otros territorios de América Latina como Perú. Este tipo de pintura funcionó como estrategia visual y política, orientada a representar y jerarquizar a la sociedad novohispana a partir de clasificaciones raciales desde la perspectiva de las elites españolas y criollas. A partir de un discurso visual y textual se hace una diferenciación entre

---

<sup>30</sup> Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. Ediciones Era. México, 2016, p. 59.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

personas categorizadas de manera taxonómica como “español con india, mestizo”, “mestizo con española, castizo”, “español con negra, mulato”, o denominaciones como “salta atrás”, “tente en el aire” y “no te entiendo”, mostrando un intento por ordenar y construir un relato visual que oculta la violencia de la conquista. Esta clasificación se realizaba a partir de las características de cada grupo social, como su posición económica, su origen étnico, las actividades y los roles de varones y mujeres. Esta forma de organización tuvo influencia en la construcción de un imaginario social y cultural, fue un intento de agencia de los criollos por normalizar la subordinación de otros grupos.<sup>31</sup>

Así vemos que, el arte y lo político se encuentran relacionados. Aquí me parece relevante retomar el conflicto de representaciones en la sociedad (por la reproducción de imágenes distorsionadas por los medios de comunicación) cuando se instauran imágenes universales, alejadas del reconocimiento del cuerpo propio. El filósofo Bolívar Echeverría argumenta que algunas imágenes son impuestas como modos de ser occidental que se ofrecen como paradigmáticas al resto de las poblaciones. Sugerir transformaciones en estas imágenes fijas provoca alteraciones entre los miembros de la sociedad. En esta relación entre la imagen y lo político hay una reproducción de identidad, las personas reproducen una imagen de la sociedad y de sí mismas, tanto de la apariencia del mundo como la corporal.

Para Echeverría, fue a partir del Renacimiento cuando el ser humano se creó una imagen moderna para sí, que incluye la sensualidad corporal, que no la rechaza, a diferencia del medievo, cuya imagen cristiana era pobre pues el cuerpo tenía connotaciones como la de prisión, pecado y

---

<sup>31</sup> Catelli, Laura. “Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío”. *Cuadernos del CILHA*, vol. 13, núm. 2, Universidad Nacional de Cuyo Mendoza, Argentina, 2012.

vergüenza. Estas imágenes que hemos heredado fueron impuestas como modelos y llegaron a ser vistas como imágenes paradigmáticas de un modo de ser.<sup>32</sup>

A partir de lo anterior, un ejemplo en el arte contemporáneo que ilustra el conflicto de las representaciones es el trabajo artístico de la cubanoamericana Ana Mendieta.<sup>33</sup> Sus experiencias de vida como migrante, como mujer racializada y proveniente de una de una cultura muy distinta a la que le tocó enfrentarse al ser enviada a Estados Unidos, marcaron un rumbo en su quehacer artístico, pues con su obra estableció un espacio de búsqueda y reafirmación identitaria.

A la edad de doce años, en 1961 ella y su hermana Raquelín fueron separadas de su familia y de su tierra natal debido a las situaciones por las que atravesaba Cuba. Formaron parte del programa católico Operación Peter Pan<sup>34</sup>, fueron enviadas a Estados Unidos, en donde vivieron en una serie de orfanatos y con diversas familias adoptivas, recibiendo maltratos por parte de sus tutores.

La obra de Ana Mendieta se muestra como un lugar de resistencia y reivindicación frente a discursos hegemónicos, indagando sobre su propia identidad, más allá de los estereotipos sobre la mujer latina y su capacidad como artista. Su obra se encuentra profundamente influenciada por la tradición afrocubana, dentro de la cual el cuerpo adquiere una relevancia central y una

---

<sup>32</sup> Entrevista a Bolívar Echeverría. “Imagen, historia y política”. Producido por TV UNAM, 2006.

<sup>33</sup> López- Cabrales, María. Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta. *Espéculo Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense: Madrid, 2006. URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>  
Moure, Gloria. Ana Mendieta. Barcelona. Polígrafa, 1996.

<sup>34</sup> Véase: López- Cabrales, María del Mar: Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta. *Espéculo Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense: Madrid, 2006. URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>. “Después de que Fidel Castro calificara a su revolución de socialista y después de que Cuba aumentara las alianzas con el mundo comunista, muchas personas católicas, incluso quienes apoyaron a Castro al principio, vieron que estas declaraciones ponían en peligro sus creencias políticas y religiosas. gracias a la ayuda monetaria de corporaciones estadounidenses, la caridad de personas y la iglesia católica, miles de cubanos comenzaron a enviar a sus hijos a Estados Unidos, país que había decidido otorgar visas a cubanos que llegasen como ‘estudiantes’”.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

concepción distinta a la planteada por la tradición occidental. Su producción artística abarca diversos medios y disciplinas, entre ellos el video, la fotografía, el performance, la escultura, las intervenciones, el grabado y el dibujo.

Ana Mendieta experimentó de manera profunda la condición del exilio, marcada por su experiencia como mujer latina en un contexto estadounidense atravesado por prejuicios raciales y de género. Tras salir de Cuba durante su infancia, tuvo que adaptarse a un entorno ajeno que transformó su percepción identitaria y sus referentes culturales. Tanto ella como su hermana enfrentaron actos de discriminación, insultos y rechazo social relacionados con su origen cubano.

A pesar de estas experiencias, Mendieta continuó su formación artística y en 1972 se graduó de la Universidad de Iowa, en un momento de transformación dentro del campo del arte contemporáneo. En ese contexto, muchos artistas comenzaron a cuestionar las funciones tradicionales del arte, así como su relación con las instituciones y los espacios oficiales de exhibición. Esto propició la exploración de prácticas artísticas alternativas y el surgimiento de nuevas formas de producción vinculadas al performance, la intervención y el uso del cuerpo como espacio de reflexión estética y política.

Durante los primeros años de su producción artística, Ana Mendieta comenzó a explorar problemáticas vinculadas con la transgresión social, particularmente aquellas relacionadas con el cuerpo femenino, la violencia y el sacrificio. En este periodo dirigió su atención hacia imágenes asociadas al crimen y la vulnerabilidad corporal. Una de las primeras obras donde abordó estos temas fue *Death of a Chicken*, pieza en la que utilizó sangre por primera vez como un elemento central dentro de su práctica artística. En este performance, Mendieta aparecía desnuda frente al público mientras sostenía una gallina recién degollada que se desangraba entre sus manos. La

acción confrontaba a los espectadores con una escena de violencia, sacrificio y vulnerabilidad, elementos que comenzaron a ocupar un lugar central dentro de su producción artística.

A partir de 1975 inició la *Serie Siluetas*, conjunto de obras en las que exploró la relación entre el cuerpo y el paisaje mediante acciones realizadas en distintos entornos naturales y urbanos, como playas, ríos, pantanos, montañas, calles y galerías en lugares como Iowa, Nueva York, Oaxaca y la Ciudad de México. Hasta 1980 desarrolló piezas donde utilizó materiales como fuego, pigmentos, barro, cenizas, flores, tierra, agua, velas, ramas y raíces para delinear la forma de su cuerpo sobre distintas superficies. En estas obras se vuelve particularmente evidente su interés por la huella corporal y por las tensiones entre presencia y ausencia.

Durante los últimos años de su producción, entre 1981 y 1985, Mendieta comenzó a desarrollar esculturas y dibujos, consolidando al mismo tiempo su reconocimiento dentro de la escena artística neoyorquina, pese al carácter efímero de muchas de sus piezas. En este periodo realizó también una serie de esculturas y dibujos elaborados con madera tallada y quemada con pólvora. En sus escritos personales, la artista señaló que desde su infancia en Cuba se sintió atraída por las culturas y expresiones artísticas consideradas primitivas, debido a la relación profunda que percibía entre estas prácticas y las fuerzas de la naturaleza, vínculo que consideraba fundamental para dotar de sentido y vitalidad a las imágenes.<sup>35</sup>

En 1981, Ana Mendieta realizó las *Esculturas Rupestres* en la Cueva del Águila, ubicada en Cuba. Este proyecto consistió en una serie de figuras femeninas talladas directamente sobre piedra caliza y delineadas con pigmentos naturales. Las esculturas retomaban nombres y símbolos pertenecientes a la mitología taína, cultura originaria del Caribe prácticamente exterminada tras la

---

<sup>35</sup> Mendieta, Ana. "Escritos personales". En Moure, Gloria, p. 183.

colonización europea. A través de estas figuras, Mendieta estableció una relación entre cuerpo, naturaleza y memoria cultural, vinculando el espacio de la cueva con una dimensión ritual y simbólica.

Entre estas obras destaca *Maroya* (Luna), figura asociada con la luna y con los ciclos naturales vinculados al cuerpo femenino, como las mareas, la fertilidad y la menstruación.<sup>36</sup> La representación de *Maroya* permite observar cómo Mendieta desplaza las formas occidentales de representar a las mujeres, alejándose de la imagen del cuerpo femenino como objeto pasivo de contemplación. En cambio, la artista propone una visión donde el cuerpo aparece conectado con la naturaleza, la espiritualidad y la memoria. De esta manera, al recuperar imaginarios y experiencias históricamente marginadas por la visión colonial occidental, problematiza las relaciones entre género, racialización y desarraigo, y propone otras formas de comprender el cuerpo y la identidad desde su perspectiva.



Imagen 1. Ana Mendieta. *Maroya* (Luna), intervención en Cuba, 1981.

---

<sup>36</sup> Merewether, Charles. “De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta”. En Moure, Gloria.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A través del cuerpo como el principal instrumento y tema de su obra así como de la incorporación de un repertorio de elementos culturales y naturales, Mendieta explora el cuerpo como espacio de poder y de resistencia en los que revitaliza su propia corporalidad, al ser definida por ella misma, controlando la forma en la que quería ser vista, cuestionando y enfrentando la mirada exterior.<sup>37</sup> Estas acciones de la artista dan cuenta de una práctica artística comprometida que buscaba subvertir los modos de representación a los que había estado sujeta, del mismo modo que introduce una nueva forma de representación de lo femenino, del erotismo y de la violencia en el arte.

Siguiendo con esto, las imágenes impuestas por el canon (masculino, heterosexual y blanco) ocupan un lugar privilegiado en distintas plataformas y medios de comunicación. De ahí la relevancia de abrir espacio a representaciones diversas, con distintos colores, sensibilidades y modos de mirar. En este sentido, un aporte de Bolívar Echeverría es su reflexión sobre las imágenes de la blanquitud, entendidas como aquellas que proyectan al hombre y a la mujer privilegiados (heterosexuales, blancos, europeos) asociados a la visibilidad de la ética capitalista. La blanquitud puede comprenderse como la interiorización del ethos capitalista, sostenida por un tipo de racismo identitario (diferente al racismo étnico) que impulsa la autorrepresión y el autosometimiento en favor de la productividad, la acumulación de capital y el cuidado de la propiedad, aunque paradójicamente sin el disfrute pleno de esta.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Becerra, Arely. "Ana Mendieta y el cuerpo ausente: huellas de una identidad". *Reflexión, arte y educación*. n. 3 (2017) p. 143-161.

<sup>38</sup> Cfr., Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era, México, 2013.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Ahora bien, desde una perspectiva interseccional, tal como lo propone Ochy Curiel,<sup>39</sup> estas imágenes no solo consolidan jerarquías raciales, sino que se articulan con desigualdades de género, clase y sexualidad. La representación del “sujeto privilegiado” funciona como modelo universal, pero excluye y marginaliza a los cuerpos femeninos, racializados, empobrecidos o disidentes sexuales, reduciéndolos a estereotipos o directamente invisibilizándolos. Curiel subraya que la heterosexualidad como régimen político organiza estas jerarquías. Al normar los cuerpos y las prácticas eróticas bajo una lógica binaria naturaliza la subordinación. El cuerpo femenino (erótico) ha sido históricamente regulado, censurado o despojado de agencia. Frente a ello, considero fundamental pensar cómo las artes visuales pueden disputar este régimen de representación y abrir posibilidades para resignificar el erotismo a partir de distintas miradas. Estas aproximaciones permiten visibilizar los sistemas de explotación y opresión que atraviesan los cuerpos (particularmente los femeninos, racializados, disidentes, empobrecidos) y que se extienden también a la esfera de lo íntimo, generando formas de colonización afectiva y subjetiva.

La cultura occidental ha favorecido el campo de la imagen, vivimos en un oculoctrismo (el privilegio de la mirada).<sup>40</sup> Aprendemos a percibir a través de nuestros sentidos, absorbemos el repertorio cultural del entorno y así se construye nuestra mirada y sensibilidad. La forma en que miramos, olemos, oímos, sentimos y degustamos no son neutrales, es decir, la manera como percibimos e interpretamos nuestro entorno está condicionado por una serie de factores tanto internos como externos, estructurales y psicológicos, desde enfermedades físicas y mentales, internalizaciones culturales, así como posiciones de status y jerarquía.

---

<sup>39</sup> Curiel, Ochy. *La nación heterosexual: Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Bogotá. Brecha Lésbica / En la Frontera, 2013.

<sup>40</sup> Rivera, Silvia. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón. Buenos Aires, 2016.

La mirada de quien investiga ha sido objeto de reflexión dentro de diversos estudios filosóficos, históricos y socioantropológicos. Desde el giro corporal, así como desde las perspectivas de género y decoloniales, se ha señalado que el conocimiento no se produce desde una posición neutral, sino desde experiencias corporales, afectivas e históricamente situadas.<sup>41</sup> La mirada sobre los otros y la mirada sobre sí mismo es importante porque dota de significado a las experiencias, a los modos de vivir la vida. Esto tiene que ver, de igual manera con el cuestionamiento sobre lo que se reproduce desde la academia. Discutir conceptos, prácticas y representaciones en nuestros ámbitos más cercanos puede ayudar a esclarecer y contribuir en el encuentro investigativo en contextos de violencia y desigualdad.

En una línea similar a la de Echeverría, la sociología boliviana Silvia Rivera Cusicanqui investiga las prácticas de representación, propone la sociología de la imagen como una aproximación a partir de una praxis de la mirada, donde es necesaria una descolonización de la mirada. Dicha descolonización consistiría en “[...] liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden sentidos mentales y corporales [...] Mirar es un modo de entender lo no dicho en la sociedad, la mirada es capaz de percibir más allá de enunciado, percibe gestos, sutilezas”.<sup>42</sup> La reflexión sobre la mirada, es una práctica en la que el observador se mira a sí mismo en su entorno. El trabajo con las imágenes y la reflexión sobre la mirada tienen relevancia en tanto permiten obtener herramientas para desmontar los mensajes que continuamente recibimos a través de las

---

<sup>41</sup> Véase: Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Cátedra, 1995; Citro, Silvia. “La antropología del cuerpo y los cuerpos en el mundo. Indicios para una pedagogía in(disciplinar)”, en *Cuerpos plurales. Antropologías de y desde los cuerpos*, comp. por Silvia Citro, Culturalia. Buenos Aires, 2010; Fricker, Miranda. *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento*. Herder, Barcelona, 2017.

<sup>42</sup> Rivera, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas chixi desde la historia andina*. Tinta Limón, Buenos Aires, 2016, p. 23.

imágenes. Este enfoque considera a fondo el tema de la estructura colonialista como inhibidora de un discurso propio. Por ello, la descolonización de la mirada tiene que ver con un volver al cuerpo, a la sensación que antecede al lenguaje.

La reflexión sobre la propia mirada resulta central en el campo de las artes visuales y en su estudio. Asumo esta reflexión como una práctica situada<sup>43</sup> al momento de acercarme a las obras artísticas; es allí donde emergen preguntas sobre la pieza como de mi propia subjetividad. La mirada esta atravesada por experiencias y memoria, en este sentido, la experiencia estética no se produce desde la neutralidad de quien mira, sino desde un lugar histórico, corporal y afectivo, tal como propone Silvia Rivera al problematizar la mirada como un acto que no es neutral. Así aquello que conmueve, incomoda o genera rechazo en una obra remite tanto a la potencia de la imagen como a las tramas de la experiencia y sensibilidad desde las cuales se aproxima a ella.

Este enfoque puede vincularse con la hermenéutica, pues ambas perspectivas entienden la experiencia estética como un proceso activo de interpretación en el que la obra no se limita a transmitir un significado cerrado. En este sentido, las piezas analizadas no sólo operan desde el ámbito de la visualidad, sino también desde la corporalidad, la afectividad, la espacialidad y la experiencia sensible que producen. Esto resulta particularmente relevante en obras vinculadas con el performance, el video y la instalación, donde la relación con la obra excede la noción tradicional de la mirada entendida únicamente como acto visual.

Así como la hermenéutica plantea que la obra adquiere sentido a partir del encuentro interpretativo, la descolonización de los sentidos propuesta por Silvia Rivera Cusicanqui invita a cuestionar los marcos coloniales desde los cuales se construyen las formas de percibir y representar

---

<sup>43</sup> Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Cátedra, Barcelona, 1995.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

los cuerpos. Desde esta perspectiva, la interpretación desarrollada en esta investigación parte también de mi propia experiencia situada como investigadora, reconociendo que el análisis de las obras implica un proceso de afectación, reflexión y posicionamiento crítico frente a los regímenes de representación que atraviesan el cuerpo, el género y el erotismo.

Desde las décadas de los setenta y ochenta hasta la actualidad, el cuerpo femenino ha sido objeto de nuevas comprensiones que se han reflejado en representaciones críticas frente a los estereotipos dominantes. Siguiendo a Andrea Giunta, la imagen del cuerpo femenino tiene una larga tradición en la historia del arte, también ha sido una de las más vigiladas y controladas por los poderes hegemónicos (la Iglesia, el Estado y sus instituciones), que se han encargado de normar los límites de las sexualidades y de definir qué formas de representación eran aceptables o censurables. Estas dinámicas de control han reducido al cuerpo a un terreno de regulación, imposición moral y disciplinamiento, limitando sus posibilidades expresivas.<sup>44</sup>

Dichas limitaciones han sido desafiadas por las artistas en diversas épocas y contextos, tocando puntos sensibles en la sociedad. Sus representaciones y autorrepresentaciones han hecho eco al transformar las maneras de entender el cuerpo, el arte, la feminidad, la naturaleza, la sexualidad, los roles, los estereotipos y las emociones. Asimismo, han funcionado como una herramienta para denunciar discriminaciones y abusos. En esta línea se encuentran las artistas elegidas en esta investigación, quienes producen imágenes que ponen en tensión las representaciones provenientes de los medios de comunicación reproductores de una imagen de la mujer y de la feminidad estereotipada, bajo unos cánones muy específicos, entonces surge la

---

<sup>44</sup> Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI, México, 2019.

pregunta ¿las obras artísticas de Núñez, Reza y Rapozo constituyen imágenes de subversión?, ¿Cuáles son sus posturas y expresiones sobre el erotismo femenino?

A modo de cierre, las obras artísticas seleccionadas en esta investigación me producen una experiencia afín a la que describe Silvia Rivera Cusicanqui al referirse al trabajo con imágenes que nos resuenan, aquellas que lejos de inmovilizarnos o de provocar únicamente sufrimiento, activan una potencia afectiva y política: imágenes que energizan e incitan a explorar horizontes de posibilidad. En este sentido, las imágenes creadas por Núñez, Reza y Rapozo no se presentan como dispositivos que interpelan al sujeto que las mira.

Estas imágenes operan mediante una lógica de revelación y ocultamiento simultáneos, abriendo espacio para un uso creativo y expresivo del cuerpo. En dicho espacio lo íntimo y lo político no se oponen, sino que se entrelazan poniendo en tensión los regímenes de representación que históricamente han normado el cuerpo femenino, sus deseos y sus formas de aparecer. La experiencia estética se configura, como un territorio donde se activa la mirada, el cuerpo y el afecto de manera conjunta.

La investigación sobre al arte y las imágenes permite reconocer un cruce productivo entre la hermeneútica y la erótica. La interpretación se concibe aquí como una dimensión constitutiva de la experiencia estética. Ambos comparten elementos fundamentales: el juego, la afectación y la capacidad de transformación, que implican un acercamiento activo a la obra, un dejarse interpelar por la obra y reconocer las consecuencias que esa experiencia provoca en las prácticas y en la manera de situarse en el mundo.

## 1.2 El erotismo

El erotismo es un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente.

Georges Bataille

En este apartado me enfoco en explorar los conceptos de erotismo y corporalidad desde una lectura que considera tanto los estudios de género con perspectiva decolonial, además de integrar una aproximación desde las emociones. Busco comprender cómo se construyen el erotismo, el cuerpo y su representación en las artes visuales desde la mirada femenina, por lo cual primero describo las características principales del erotismo y del cuerpo, mediante un diálogo intertextual con los autores, considerando las influencias históricas, filosóficas y socioculturales que han moldeado estas concepciones.

Las imágenes del erotismo y del cuerpo en las artes visuales ha sido moldeada por una mirada predominantemente masculina, reflejando así las estructuras de poder y dominación presentes en la cultura occidental. Esta mirada ha contribuido a la censura, al escarnio y la violencia en torno al cuerpo femenino, perpetuando estereotipos de género y limitando la autonomía de la mujer. Sin embargo, múltiples artistas han desafiado estas normas, explorando nuevas formas de entender y representar de manera subversiva al erotismo.

El erotismo es una experiencia que consiste en un cúmulo de sensaciones, percepciones y emociones. También es una experiencia vivida de manera individual y colectiva, conforma una creación del ser humano, por lo tanto, el erotismo se enmarca en lo social y lo cultural. Va más allá de la actividad sexual de la reproducción, sus fines son el disfrute y el placer. La sexualidad y el erotismo son distintos en tanto que el primero se refiere al estudio de la sexualidad humana en

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

términos científicos inscrita en relaciones de saber-poder, por otro lado, el erotismo se presenta como una práctica creativa y una forma de conocimiento.<sup>45</sup>

El erotismo puede entenderse como un impulso vital profundamente vinculado a la existencia. Es una cara de la vida, la otra es la muerte, así se presentan Eros y Tánatos. El cuerpo, con su condición de presencia y ausencia se encuentra ligado a la concepción vida-muerte, pues es precisamente a partir de la conciencia de la finitud donde emerge el erotismo. Georges Bataille lo formula de manera contundente al afirmar: “Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte [...]. Propiamente hablando, esta no es una definición, pero creo que esta fórmula da mejor que ninguna otra el sentido del erotismo”.<sup>46</sup>

Esta conciencia puede rastrearse desde las primeras sepulturas, como las del periodo auriñaciense, así como en las primeras representaciones simbólicas de la muerte, la caza, el cuerpo y la naturaleza. Un ejemplo lo constituyen las figuras sexuadas del cuerpo humano elaboradas hace más de treinta mil años: las estatuillas de las Venus, las pinturas rupestres de Lascaux o el llamado Camarín de las Vulvas. Estas manifestaciones revelan un interés por registrar los acontecimientos más significativos de la vida colectiva y las creencias más íntimas, que trascienden a través de la imagen y del símbolo.<sup>47</sup> De este modo, el erotismo aparece siempre ligado a la vida, pero también a la muerte.

El amor en pareja ha sido motivo de artistas y poetas, sin embargo, la manera de entenderlo y vivirlo se ha modificado a través del tiempo, es una creación del ser humano, es una construcción

---

<sup>45</sup> Véase: Bataille, Georges. *El erotismo*. Tusquets Editores, México, 2013; Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Siglo XXI, 2010; Lorde, Audre. “The Uses of the Erotic: The erotic as Power”, en *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Audre Lorde, Estados Unidos, 1984.

<sup>46</sup> Bataille, Georges. *Las lágrimas de eros*. Tusquets Editores, México, 1997.

<sup>47</sup> Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 2008.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cultural. En la mitología griega el dios del amor Eros es el encargado de unir a las parejas lanzándoles flechas, así provocaba la pasión, a través de una herida. En Occidente el amor y el erotismo se encuentran ligados a la moral y circunscritos dentro de pautas sociales que instauran la monogamia y la heterosexualidad como norma. Esto se puede rastrear desde la instauración de Iglesia en la Edad Media, cuando se producen nuevos códigos y discursos sobre la sexualidad, limitándola a la reproducción y al matrimonio. Se comenzó a considerar herejía cualquier práctica sexual que no tuviera fines reproductivos, otorgando un lugar de vergüenza a la sexualidad. La idea del amor romántico se asocia con la idea de una pareja heterosexual y monógama, tiene sus principios en el siglo XIX en Europa, con el surgimiento del amor cortesano-victoriano y predominó durante este siglo.<sup>48</sup>

Georges Bataille nos muestra que el estudio del erotismo no se puede entender sin la historia de las religiones y la historia del trabajo. Con el comienzo del cristianismo en Europa el erotismo pasó a un lugar distinto, se le colocó en el sitio de lo oculto, de lo prohibido y secreto. El cristianismo se oponía al erotismo y en ese periodo se introdujeron ideas de pureza e impureza, de lo sagrado y de lo profano, así el erotismo cayó en el terreno de lo profano y fue radicalmente condenado. Este nuevo orden en la sexualidad y la religión se estableció en contra de los cultos dionisiacos, en el que el erotismo tenía un papel preponderante en los rituales. La actividad sexual fuera del matrimonio estaba asociada al mal y al demonio, en este sentido, solo era una práctica “lícita” en el matrimonio. “En cierto sentido, el cristianismo fue favorable el mundo del trabajo, valoró el trabajo en detrimento del placer”.<sup>49</sup> El placer dependía de las clases, el estatus y la posesión de riquezas.

---

<sup>48</sup> Pimienta, Josefina. *Una antropología del amor. De Oriente a Occidente*. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2021.

<sup>49</sup> Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Tusquets, México, 2013, p. 97.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Ahora bien, el erotismo como objeto de estudio y análisis adquirió relevancia a lo largo del siglo XX. Desde campos como la antropología, el psicoanálisis, la filosofía y la sociología surgieron diversas líneas de investigación interesadas en explorar los aspectos subjetivos, afectivos, culturales y simbólicos de la sexualidad y la corporalidad. Autores como Sigmund Freud, Lou Andreas-Salomé, Herbert Marcuse, Georges Bataille, Michel Foucault y Audre Lorde<sup>50</sup> debatieron sobre las múltiples expresiones de la sexualidad y el erotismo en distintos contextos históricos y culturales. Estas discusiones marcaron un punto de inflexión en la comprensión del cuerpo y el deseo, al visibilizar dimensiones que habían permanecido subordinadas dentro de discursos científicos, morales y normativos sobre la sexualidad.

En este sentido, Michel Foucault<sup>51</sup> retoma el concepto de *scientia sexualis* para referirse al conjunto de saberes desarrollados principalmente desde el siglo XVIII con el fin de estudiar, clasificar y regular la sexualidad humana desde parámetros científicos y morales. A través de estos discursos se definieron categorías sobre lo normal y lo desviado, produciendo formas de control sobre los cuerpos y las prácticas sexuales. Frente a ello, Foucault propone volver hacia las *ars erotica*, entendidas como prácticas o saberes del placer que no se encuentran regidos por normas rígidas ni por una lógica clasificatoria. Esta perspectiva permite pensar el erotismo como una experiencia abierta y no limitada exclusivamente a categorías de género u orientación sexual.

---

<sup>50</sup> Véase Freud, Sigmund. *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Trad. por Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza Editorial, 2022; Lou Andreas-Salomé. *El erotismo*. Vera cartonera / Analía Gerbaudo, Tatakua, 2024; Marcuse, Herbert. *Eros y civilización: una investigación filosófica sobre Freud*. Trad. por Juan García Ponce. México: Joaquín Mortiz, 1968; Lo Duca, Giuseppe. *Historia del erotismo*. Buenos Aires: Siglo XXI; Bataille, Georges. *El erotismo*. Tusquets Editores, México, 2013; Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Siglo XXI, 2010; Lorde, Audre. “The Uses of the Erotic: The erotic as Power”, en *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Audre Lorde, Estados Unidos, 1984.

<sup>51</sup> Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Siglo XXI, México, 2010.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A partir de esta reflexión, Foucault recupera también el término griego *aphrodisia*, que traduce como “los actos de Afrodita”, para referirse a prácticas vinculadas con el placer y el uso del cuerpo que no se encontraban completamente fijadas por identidades sexuales estables. Más que responder a una moral represiva o a sistemas de clasificación cerrados, estas prácticas remitían a formas diversas de experimentar el deseo y la corporalidad. Retomar estas nociones resulta relevante para esta investigación, ya que permiten pensar el erotismo más allá de una visión reducida a la genitalidad o a las categorías normativas de la sexualidad, abriendo la posibilidad de comprenderlo como una experiencia corporal, afectiva y creativa presente también en las prácticas artísticas contemporáneas.

Las relaciones entre erotismo y pornografía han sido ampliamente debatidas dentro de los estudios feministas, filosóficos y artísticos. Aunque ambos conceptos suelen asociarse o incluso confundirse, distintas autoras han señalado que responden a formas diferentes de comprender y representar la sexualidad. Desde la perspectiva de la poeta y activista Audre Lorde,<sup>52</sup> erotismo y pornografía constituyen usos opuestos de lo sexual: mientras el erotismo implica una experiencia profunda vinculada con el placer, la sensibilidad, la creatividad y el conocimiento de sí, lo pornográfico se relaciona con la negación de esa dimensión afectiva y con la reducción del otro a objeto de consumo. En este sentido, Lorde plantea que la separación entre lo espiritual, lo político y lo erótico ha contribuido históricamente a empobrecer la experiencia corporal y afectiva.

Por otra parte, la filósofa Eli Bartra<sup>53</sup> han señalado que las distinciones entre erotismo y pornografía también dependen de convenciones culturales y visuales. A partir de las reflexiones

---

<sup>52</sup> Lorde, Audre. “The Uses of the Erotic: The erotic as Power”, en *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Audre Lorde, Estados Unidos, 1984.

<sup>53</sup> Bartra, Eli. *Desnudo y arte*. Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco. México, 2021.

de Cecilia Fiel, Bartra menciona que lo pornográfico suele buscar una representación explícita e inmediata de la sexualidad, mientras que lo erótico tiende a operar desde la insinuación, la imaginación y la sugerencia. Desde esta perspectiva, el erotismo ha sido asociado con formas de representación más abiertas simbólicamente, mientras que la pornografía se ha relacionado con imágenes directas y explícitas del acto sexual.

Sin embargo, estas distinciones han sido cuestionadas por corrientes contemporáneas como el posporno o el pornoterrorismo, las cuales buscan reapropiarse críticamente de la representación pornográfica desde perspectivas feministas, queer y disidentes. Desde las propuestas desarrolladas por Annie Sprinkle en la década de 1990 hasta diversas colectivas latinoamericanas contemporáneas, el posporno ha intentado desmontar los modelos normativos de la pornografía comercial y generar representaciones alternativas del cuerpo, el placer y la sexualidad. En México, por ejemplo, pueden encontrarse antecedentes en colectivos como La Ira del Silencio, cuyas prácticas artísticas y políticas exploran sexualidades no hegemónicas y formas de resistencia corporal.<sup>54</sup> En este sentido, más que establecer una oposición absoluta entre erotismo y pornografía, resulta necesario comprender ambos conceptos como campos de tensión y disputa atravesados por relaciones de poder, representación y agencia sobre el cuerpo.

Audre Lorde observa lo erótico como un camino para generar cambios, para conectar con la creatividad y como una manera de autoafirmación ante una sociedad racista, patriarcal y antierótica.<sup>55</sup> Reflexiona sobre la posición que se le ha asignado al erotismo en nuestra sociedad, señalando cómo ha sido sistemáticamente reprimido y vinculado con lo inferior. Se le ha

---

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Lorde, Audre. "The Uses of the Erotic: The erotic as Power", en *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Audre Lorde, 1984.

considerado un signo de debilidad femenina, producto de una mirada hegemónica (blanca, masculina y heterosexual) que ha impuesto su propia definición de lo erótico.<sup>56</sup> El erotismo es visto como una afirmación de la fuerza vital, es un poder, un recurso que reside en el interior del ser humano, enraizado en el poder de los sentimientos. El erotismo es una manera de poder y se puede aprender de ello, pues “las emociones y los sentimientos son también artefactos de conocimiento”.<sup>57</sup>

La historiadora del arte británica Griselda Pollock observa como lo pornográfico proviene del canon masculino: “[...] el canon está en lo masculino, así como culturalmente es de lo masculino”, frente a ello “[...] el feminismo encuentra el canon como una estructura de subordinación y dominio que margina”.<sup>58</sup> De ahí que una nueva reivindicación del erotismo desde visiones femeninas se vuelva necesario.

Lo erótico como un aspecto de la existencia y como una experiencia interior no está desligado de otro tipo de experiencias, mismas que son distintas de persona a persona y entre comunidades y épocas. El erotismo es una experiencia de intensidad sensorial, el placer y el bienestar lo acompañan. Dichas experiencias son expresadas a través de imágenes, de escritura, de formas creativas y artísticas, que muestran otros modos de ver las experiencias corporales.<sup>59</sup> Las artes visuales a través de formas poéticas muestran esas experiencias, sacan a la luz lo que en

---

<sup>56</sup> Lorde, Audre. “The Uses of the Erotic: The erotic as Power,” en *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Audre Lorde, 1984.

<sup>57</sup> Vergara, Abilio. “Emosignificaciones. Un ensayo antropológico sobre las emociones significadas”. En *Cultura y afectividad. Aproximaciones antropológicas y filosóficas al estudio de las emociones*, coord. por Edith Calderón y Antonio Zirión, Universidad Autónoma Metropolitana y Ediciones Lirio, México, 2018, p. 302.

<sup>58</sup> Pollock, Griselda. “Diferenciando: el encuentro feminista con el canon”. En K. Cordero, e I., Sáenz (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana, 2007, México, p. 141- 160.

<sup>59</sup> Bataille, Georges. *Las lágrimas de eros*. Tusquets Editores, México, 1997.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ocasiones es difícil de revelar en la sociedad: el cuerpo que sangra, que gotea, que huele, que se desborda, que grita, que gime, cuerpos en éxtasis, iracundos, alegres, en duelo.

En este recorrido, he abordado el erotismo como un territorio de experiencias, emociones y sensaciones que trascienden lo meramente tangible. Allí se entrelazan la imaginación, la creatividad, el amor y la pasión, configurando una experiencia estética que se vincula con la intimidad, el movimiento y el cuerpo. Las imágenes que retomo en esta investigación exploran momentos de intensidad y encuentro con la corporalidad (propia o ajena), situando al erotismo más allá de la sexualidad misma, ligado a la creación y al impulso vitalista. Aun frente a la muerte y la disolución, el erotismo abre un espacio para la potencia creadora: es vida y muerte, es el cuerpo en tensión entre el desfallecer y el desbordarse, entre la vulnerabilidad y la afirmación de la existencia.

En este sentido, el erotismo puede entenderse como una recuperación del sentir, como restitución del disfrute del cuerpo y como afirmación de la libre elección sobre su uso. Diversas autoras y autores coinciden en que lo erótico no se limita exclusivamente a la sexualidad genital o reproductiva, sino que constituye una experiencia afectiva, corporal, imaginativa y creativa atravesada por el deseo, el placer y la sensibilidad. Desde la perspectiva de Audre Lorde,<sup>60</sup> lo erótico representa una fuente de conocimiento y poder profundamente vinculada con la capacidad de sentir y de reconocer el propio cuerpo más allá de las formas de control patriarcal. Su propuesta resulta relevante porque desplaza el erotismo de una concepción reducida al acto sexual y lo sitúa

---

<sup>60</sup> Lorde, Audre. "The Uses of the Erotic: The erotic as Power", en *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Audre Lorde, 1984.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

como una energía vital relacionada con la creatividad, la intensidad emocional y la afirmación de la experiencia subjetiva.

De manera similar, Anthony Giddens<sup>61</sup> propone comprender el erotismo como una experiencia comunicativa y afectiva desligada de las necesidades reproductivas. A partir de su noción de “sexualidad plástica”, el autor señala que la sexualidad contemporánea puede construirse desde formas más abiertas de intimidad, placer y negociación entre los sujetos. En este marco, la relación erótica no depende únicamente de la satisfacción física, sino también de la posibilidad de establecer vínculos afectivos basados en el reconocimiento mutuo. Esta búsqueda de unión no implica una fusión que elimine las diferencias entre los sujetos, sino una relación donde la alteridad permanece. El erotismo no disuelve al individuo, sino que lo intensifica en el encuentro con el otro; supone una apertura hacia la afectación recíproca, hacia la posibilidad de tocar y ser tocado emocional, corporal y simbólicamente sin perder la propia singularidad.

Por otra parte, Michel Foucault,<sup>62</sup> a partir de la noción de *ars erotica*, propone comprender el erotismo como un conjunto de prácticas vinculadas con el placer y con formas posibles de libertad frente a los dispositivos modernos de control de la sexualidad. Frente a la *scientia sexualis*, encargada de clasificar y normar los cuerpos y los deseos, las *ars erotica* remiten a experiencias abiertas que no dependen necesariamente de categorías fijas de género o identidad sexual. Desde otra perspectiva, Georges Bataille<sup>63</sup> vincula el erotismo con la búsqueda de continuidad entre los seres humanos. Para el autor, el sujeto experimenta una condición de discontinuidad y separación que el erotismo intenta atravesar mediante experiencias de unión sensorial, afectiva y simbólica.

---

<sup>61</sup> Giddens, Anthony. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades moderna*. Cátedra, Barcelona, 2004.

<sup>62</sup> Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Siglo XXI, México, 2010.

<sup>63</sup> Bataille, Georges. *Las lágrimas de eros*. Tusquets Editores, México, 1997.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Sin embargo, esta experiencia también confronta al individuo con dimensiones de vulnerabilidad, pérdida y finitud, pues implica exponerse a aquello que desborda las formas racionales de control del cuerpo y del deseo.

Estas aproximaciones permiten pensar el erotismo como una experiencia compleja atravesada por dimensiones corporales, afectivas, políticas y culturales. En el caso de las artes visuales, esta complejidad resulta especialmente significativa, ya que muchas obras no representan únicamente cuerpos o actos sexuales, sino formas de sensibilidad, memoria, placer, dolor, intimidad y relación con el otro. Como señalan Héctor Serrano Barquín, Carolina Serrano Barquín y Emilio Ruiz Serrano, el erotismo “no es visible, no es epidérmico, es sensación pura”, lo cual permite comprenderlo más allá de la explicitud sexual. Desde esta perspectiva, las representaciones del erotismo realizadas por mujeres pueden entenderse también como formas de cuestionar los regímenes patriarcales de representación del cuerpo y de abrir otras maneras de imaginar la experiencia corporal y afectiva.

El erotismo es también una forma de poder, aunque no en términos de dominación, sino como potencia: potencia para sentir, imaginar, crear y vincularse con otros. Desde la perspectiva de Audre Lorde, lo erótico constituye una fuente profunda de conocimiento y energía vital que históricamente ha sido reprimida, especialmente en el caso de las mujeres. Recuperar lo erótico implica entonces reconocer el valor del sentir y del placer como dimensiones legítimas de la experiencia humana, pero también como formas de resistencia frente a las estructuras que han intentado controlar los cuerpos, los afectos y los deseos.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Pensar el erotismo desde esta perspectiva permite desplazarlo de los marcos que lo reducen únicamente a objeto de consumo, regulación o vigilancia moral. El erotismo puede entenderse como un espacio de agencia y de apertura sensible hacia el mundo, más que una práctica limitada al ámbito sexual. En este sentido, el cuerpo deja de ser únicamente un territorio disciplinado o intervenido para convertirse en un lugar de experiencia, memoria y enunciación. Lo erótico implica presencia, atención y cuidado hacia lo que se siente; supone una disposición a dejarse afectar y a reconocer la propia vulnerabilidad sin que ello implique perder la singularidad. Por ello, el erotismo confronta al sujeto con su discontinuidad y su finitud, pero al mismo tiempo abre la posibilidad de habitar el cuerpo desde el disfrute, la creatividad y la afirmación de la vida. En esa tensión entre vulnerabilidad y potencia, entre cercanía y diferencia, el erotismo se revela como una vía para imaginar otras formas de relación con el cuerpo, con los otros y con el mundo.

### 1.3 Representación del erotismo

Soy la advenediza  
la que llegó al banquete  
cuando los invitados comían  
los postres  
Se preguntaron  
quién osaba interrumpirlos  
de dónde era  
cómo me atrevía a emplear su lengua

Si era hombre o mujer  
qué atributos poseía  
se preguntaron  
por mi estirpe

"Vengo de un pasado ignoto -dije-  
de un futuro lejano todavía  
Pero en mis profecías hay verdad  
Elocuencia en mis palabras  
¿Iba a ser la elocuencia  
atributo de los hombres?"

Hablo la lengua de los conquistadores  
es verdad,  
aunque digo lo opuesto de lo que ellos dicen."

Soy la advenediza  
la perturbadora  
la desordenadora de los sexos  
la transgresora.

Cristina Peri-Rosi

El erotismo no solo ha sido entendido como placer, amor o fecundidad; también ha implicado tensiones, contradicciones y emociones complejas. A lo largo de la historia, las representaciones eróticas han mostrado tanto la vitalidad del cuerpo como sus vínculos con la muerte, la violencia o el conflicto. En este sentido, el erotismo puede ser leído no únicamente como celebración de la vida, sino también como un espacio donde emergen la rabia, la frustración o el dolor.

Este vínculo entre erotismo y emociones (como la vergüenza, el miedo, la ira o el placer) puede observarse también en diversas narrativas míticas y religiosas de la antigüedad. Las representaciones de lo erótico no estuvieron asociadas únicamente con la celebración del deseo o de la fecundidad, sino también con conflictos morales, relaciones de poder y formas de regulación sobre los cuerpos, particularmente sobre el cuerpo femenino. En la antigua Mesopotamia destaca la figura de Istar, diosa vinculada con el amor erótico, la fertilidad, el deseo y la guerra. La complejidad de esta deidad resulta significativa porque reúne atributos que dentro de las tradiciones patriarcales suelen aparecer separados o incluso en contradicción: sensualidad, poder, violencia y autonomía. Sus representaciones oscilan entre imágenes de desnudez asociadas con la fecundidad y figuras armadas relacionadas con el combate, lo cual muestra una concepción del poder femenino que desborda los modelos tradicionales de feminidad pasiva.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Sin embargo, estas representaciones coexistieron con discursos que buscaron controlar o desacreditar la sexualidad femenina. En la Epopeya de Gilgamesh, por ejemplo, Istar es rechazada e insultada por Gilgamesh, episodio que diversos estudios han interpretado como reflejo de una sociedad fuertemente jerarquizada y militarizada donde la autonomía sexual femenina generaba sospecha. Como señalan algunos autores, en la antigua Asiria existían códigos jurídicos que diferenciaban entre mujeres “respetables” y “no respetables” según sus vínculos sexuales y su pertenencia al orden patriarcal. De este modo, el erotismo femenino aparecía atravesado por tensiones entre deseo, control y poder.

Por otra parte, dentro de la tradición bíblica, el Cantar de los Cantares constituye uno de los textos más claramente vinculados con el deseo erótico y la intimidad corporal. A diferencia de otros pasajes religiosos centrados en normas morales o reproductivas, este poema se construye a partir de imágenes sensoriales relacionadas con el cuerpo, la belleza, el placer y el anhelo entre los amantes. El texto describe miradas, aromas, caricias y metáforas corporales que han influido profundamente en la tradición artística occidental. Aunque históricamente muchas interpretaciones religiosas buscaron traducirlo en términos alegóricos o espirituales, el Cantar de los Cantares conserva una dimensión erótica evidente que muestra cómo el deseo y la experiencia afectiva también han formado parte de las formas culturales y simbólicas de representar el cuerpo.

Asimismo, en la literatura hebrea se narran los orígenes de la humanidad con Adán, Eva y Lilith. La figura de Lilith, creada a la par de Adán a partir del barro y el viento, encarna la primera rebelión femenina: se niega a someterse a su compañero durante el acto sexual y abandona el Paraíso al exigir igualdad en el disfrute del erotismo. Posteriormente, su transgresión se acentúa al

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

pronunciar el nombre inefable de Dios, lo que le otorga poder de creación.<sup>64</sup> Aunque Lilith fue borrada de la versión canónica del relato bíblico, su huella permanece como la primera mujer que reclamó un lugar de autonomía y equidad. Estas imágenes y relatos antiguos han trascendido su tiempo y continúan nutriendo la imaginación artística contemporánea.

Dichos relatos muestran cómo desde los orígenes judeocristianos se han configurado imágenes del erotismo que funcionan al mismo tiempo como advertencia y regulación del deseo. Ya estaba presente la tensión entre libertad y control, entre placer y transgresión, que acompañará al erotismo a lo largo de la historia del arte. A partir de esto, resulta relevante observar cómo el erotismo fue representado en distintas épocas, evidenciando los modos en que cada contexto social, religioso y cultural estableció límites y posibilidades para su expresión.

En contraste con la tradición judeocristiana, en Mesoamérica y otras culturas amerindias el erotismo se encontraba inscrito en una lógica distinta, donde lo femenino ocupaba un lugar central en la cosmogonía. Las teogonías de estos pueblos se estructuraban a partir de principios duales y complementarios, lo masculino y lo femenino, presentes en figuras como la madre tierra y el padre cielo, o en deidades como Coatlicue y Quetzalcóatl. En este marco, la vida, la fertilidad y la sexualidad formaban parte de un mismo ciclo vital vinculado a la naturaleza, donde el erotismo no era concebido como pecado, sino como dimensión sagrada de la existencia. Si bien en el cristianismo el erotismo se configuró en relación con la culpa, en los mundos amerindios este se articulaba con lo sagrado, lo colectivo y lo ritual. Esto no implica idealizar dichas sociedades, ya que también existían formas de regulación, jerarquía y organización del vínculo erótico. La diferencia radica en que estas no estaban determinadas por una lógica de pecado, sino por

---

<sup>64</sup> Lorenzano, Sandra. *La huella de Lilith*. Univesitat de Valencia. <https://www.uv.es/~dones/temasinteres/historia/lilith.htm>

estructuras sociales, familiares y religiosas que integraban el erotismo dentro del orden del mundo.<sup>65</sup>

Sin embargo, con la llegada de los europeos, esta concepción se vio profundamente alterada. La conquista, además de que implicó una dominación territorial y económica, también se impuso sobre los cuerpos y sus formas de relación. La violencia sexual (como en el caso paradigmático de Hernán Cortés y La Malinche) evidencia cómo la erótica fue incorporada a una lógica de poder, donde el cuerpo femenino indígena se convirtió en territorio de apropiación. En este sentido, la sexualidad pasó a reproducir estructuras de dominación política y cultural, desplazando las formas previas de entender el vínculo entre cuerpo, erotismo y comunidad.

En la Edad Media, el erotismo aparece asociado casi exclusivamente al pecado. Su representación se daba en escenas esculpidas y pintadas del infierno, donde aparecían demonios y la figura de Satán. Desde esta perspectiva, lo erótico no era un terreno de libertad, sino de culpa y condena, en consonancia con la promesa cristiana de plenitud únicamente en la vida después de la muerte.<sup>66</sup>

La visión del sexo como deber y no como placer se evidencia en diversos documentos eclesiásticos de la Edad Media. En ella el ejercicio de la sexualidad es considerada como un *debitum*, o sea, como un deber o una deuda que cada conyugue tendría derecho de exigir del otro, siempre que fuera con fines procreativos y con el objetivo de apagar el deseo, y no de incendiarlo.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Dussel, Enrique. *Para una erótica latinoamericana*. El perro y la rana, Caracas, 2007.

<sup>66</sup> Citro, Silvia. “La antropología del cuerpo y los cuerpos en el mundo. Indicios para una pedagogía in(disciplinar)”, en *Cuerpos plurales. Antropologías de y desde los cuerpos*, comp. por Silvia Citro, Culturalia. Buenos Aires, 2010.

<sup>67</sup> Pimienta, Josefina. *Una antropología del amor. De Oriente a Occidente*. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2021.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Con el tiempo se fue ablandando esta idea sobre el matrimonio, aceptando la idea del placer en pareja. También se tomaba el amor romántico como antecedente al casamiento, este tipo de amor se asocia con la pareja heterosexual y monógama, este tipo de sentimiento tiene sus principios en el siglo XIX, con el surgimiento del amor cortesano-victoriano, y desde entonces ha funcionado como modelo dominante de relación afectiva.<sup>68</sup>

Lo erótico se ligaba a la moral y aparecía circunscrito dentro de pautas sociales que instauraron la monogamia y la heterosexualidad como norma. Esta regulación se relaciona con la tradición cristiana, que vio con desconfianza los placeres sensoriales. Desde esta perspectiva, el cuerpo se entendía como una dimensión que debía ser contenida y disciplinada para evitar que los placeres desviaran al sujeto de la vida espiritual. En consecuencia, el matrimonio funcionó como una institución reguladora de las relaciones eróticas, subordinando la sexualidad a la reproducción y limitando socialmente otras formas de deseo y placer.<sup>69</sup>

Con el Renacimiento, se produce una transformación significativa. Las imágenes eróticas entran en circulación como objetos que podían ser adquiridos por las élites. A pesar de esta apertura convivió con representaciones en las que lo erótico se vinculaba al sadismo y a la muerte, como muestran las obras de Durero y Baldung Grien. El eros, en este periodo, se pensaba como una fuerza natural que también contenía un lado oscuro relacionado con lo mágico y lo demoníaco, aquí el artista aparecía como mediador entre esas tensiones. Con el manierismo, ya en los albores de la modernidad, se observa un desplazamiento hacia una dimensión más seductora del erotismo.

---

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Ibidem.

Artistas como Tiziano, Tintoretto y El Greco produjeron imágenes que se alejaban de la violencia medieval, aunque estas rupturas con el clasicismo fueron inicialmente rechazadas.<sup>70</sup>

Durante el siglo XVIII y principios del XIX, Francisco de Goya desarrolló representaciones en las que lo erótico se entrelazó con tensiones políticas, morales y sociales propias de su época. Obras como *La maja desnuda* y *La maja vestida* resultaron transgresoras al mostrar el cuerpo femenino fuera de los marcos mitológicos o alegóricos que tradicionalmente legitimaban el desnudo dentro de la pintura occidental. A diferencia de las venus idealizadas del arte académico, Goya representó a una mujer reconocible, recostada y sosteniendo directamente la mirada del espectador, gesto que implicó una ruptura con las convenciones visuales y morales de su tiempo.

La controversia que rodeó a *La maja desnuda*, investigada incluso por la Inquisición española, evidencia cómo la representación del cuerpo femenino y del desnudo podía convertirse en un espacio de conflicto político y moral. Diversas lecturas contemporáneas han señalado que la obra reorganiza la relación tradicional entre espectador y cuerpo representado, desestabilizando parcialmente la lógica patriarcal de la mirada. La maja no evade la mirada ajena, sino que la devuelve; su presencia interpela al espectador y rompe con ciertas formas idealizadas de representación femenina. En este sentido, el erotismo en Goya no se limita a la sensualidad del desnudo, sino que pone en tensión los modos en que el cuerpo femenino había sido históricamente construido desde parámetros de control y subordinación.<sup>71</sup>

En este mismo periodo tomó fuerza en Francia el llamado erotismo libertino, corriente en la que convergieron literatura y artes visuales. Dentro de este contexto, Marqués de Sade radicalizó

---

<sup>70</sup> Bataille, Georges. *Las lágrimas de eros*. Tusquets Editores, México, 1997.

<sup>71</sup> Godoy, María. “Virtualidades feministas de la mirada de una Maja”. *Futhark*. Revista De Investigación Y Cultura, (2). 2021. URL: <https://revistascientificas.us.es/index.php/futhark/article/view/16125>

los discursos sobre el deseo y la sexualidad, cuestionando los límites morales impuestos por la sociedad de su tiempo. Así, hacia finales del siglo XVIII, lo erótico comenzó a configurarse también como una oposición a cualquier forma de imposición, donde se disputaban jerarquías y libertades.<sup>72</sup>

Durante el siglo XIX, el erotismo se reconfigura a partir de la consolidación de la moral burguesa y del ideal del amor romántico.<sup>73</sup> El deseo comienza a ser regulado con mayor fuerza a través de instituciones como la familia, el matrimonio y la medicina, estableciendo una división entre lo público y lo privado. La sexualidad se repliega al ámbito doméstico y se somete a normas que privilegian la monogamia y la heterosexualidad, mientras que el cuerpo femenino es colocado en un lugar de castidad, pasividad y contención del deseo.<sup>74</sup>

En este mismo contexto emergen tensiones. La literatura escrita por mujeres se convirtió en un espacio para cuestionar ciertas normas morales y explorar otras formas de pensar el cuerpo y la experiencia. En este sentido, *Frankenstein* de Mary Shelley resulta particularmente significativa. Shelley construye una historia donde la creación de vida ocurre a través de la ciencia y de la voluntad individual de un hombre que intenta sustituir los procesos naturales de reproducción. Víctor Frankenstein asume así el papel del sujeto moderno que busca dominar la naturaleza y producir vida sin mediación femenina ni vínculo comunitario. No obstante, aquello que crea aparece como una figura fragmentada, ensamblada a partir de restos de otros cuerpos y marcada por el rechazo. Aunque la criatura posee sensibilidad, razón y capacidad afectiva, su apariencia corporal la convierte en un ser monstruoso frente a los ojos de los demás. La novela

---

<sup>72</sup> Bataille, Georges. *Las lágrimas de eros*. Tusquets Editores, México, 1997.

<sup>73</sup> Pimienta, Josefina. *Una antropología del amor. De Oriente a Occidente*. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2021.

<sup>74</sup> Lagarde, Marcela. *Claves feministas para la negociación en el amor*. Siglo XXI, México, 2022

pone en tensión las fronteras entre vida y muerte, humano y no humano, naturaleza y artificio, creación y poder.<sup>75</sup>

A partir de lo anterior, puedo decir que, en las artes visuales, el erotismo oscila entre la reproducción de una mirada masculina que objetualiza el cuerpo femenino y la aparición de representaciones que comienzan a complejizar lo erótico. Así, se configura como un terreno de regulación, pero también de tensión, donde se gestan muchas de las problemáticas que serán cuestionadas en la modernidad.

En el siglo XX ocurrieron rupturas fundamentales en el ámbito artístico. La Primera y la Segunda Guerra Mundial dejaron secuelas devastadoras que generaron crisis profundas y transformaron la mentalidad y los valores de la época. En este contexto se gestaron las vanguardias artísticas, que abrieron una pluralidad de discursos en torno al cuerpo y la política. Movimientos como el dadaísmo, el cubismo, el futurismo y el surrealismo cuestionaron los límites del arte y replantearon su función en la sociedad.

El dadaísmo, constituido en Berlín por un grupo de artistas, tuvo como uno de sus ejes centrales la crítica a los modelos burgueses del arte. Su propuesta buscaba transformar la manera de concebir tanto los espacios expositivos como las obras mismas. A través de performances, declamaciones y montajes, los dadaístas cruzaron intereses políticos con el quehacer artístico, generando un arte irreverente, crítico y disruptivo.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Rodríguez, María. “Frankenstein y el monstruo del contrato social desde la crítica feminista”. *Revista de Economía Institucional*, 27(52), 357-379, 2024.

<sup>76</sup> Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós, Barcelona, 2010.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

En México, a principios del siglo XX también surgieron movimientos y grupos de vanguardia, entre ellos el Estridentismo, Los Contemporáneos, ¡Salud 30-30! y el Muralismo, los cuales marcaron profundamente el panorama artístico nacional. Sin embargo, en estos grupos la participación femenina no fue del todo visibilizada. Como en otras épocas, las condiciones laborales y educativas no favorecían a las mujeres, y persistía la expectativa de que se limitaran al ámbito doméstico. A pesar de ello, varias creadoras insistieron en abrirse paso en un escenario artístico hostil.

Tal es el caso de María Izquierdo, pintora nacida en San Juan de los Lagos, Jalisco, en el contexto de la Revolución Mexicana. Izquierdo enfrentó diversos obstáculos para insertarse en el medio artístico, aunque logró destacar de manera significativa: fue la primera mujer mexicana en exponer su obra en el Art Center de Nueva York y formó parte de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. En su producción muestra interés por las festividades mexicanas y por la representación de la figura femenina. En sus muchos de sus lienzos aparecen cuerpos femeninos llenos de vitalidad que se han relacionado con una observación y autopercepción del propio cuerpo de la artista.<sup>77</sup>

La historia de María Izquierdo permite comprender cómo la afectividad y lo erótico en las artes visuales puede entenderse más allá de la representación explícita de lo sensual, sino también desde las condiciones que determinan quién puede representar, quién puede exponer y ocupar determinados espacios de exhibición y qué cuerpos o sensibilidades logran circular dentro del campo artístico. Aunque Izquierdo realizó obra mural y participó activamente en discusiones

---

<sup>77</sup> Hernández, Gloria. “Tragedia y música: los avatares de la creación y la figura femenina en la obra de María Izquierdo”. *Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana*, En América, n. 15-16, 2015, p. 494. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50489>

cercanas al arte público posrevolucionario, no fue incorporada plenamente al muralismo oficial, un movimiento dominado por figuras masculinas y por una concepción nacionalista del arte profundamente jerarquizada.

En su obra, la representación del cuerpo femenino adquiere características distintas a las de muchos pintores varones de su época. Mientras que en gran parte de los desnudos realizados por artistas hombres el cuerpo femenino aparece dispuesto para ser observado desde una lógica de exhibición pasiva, en la pintura de Izquierdo las figuras femeninas poseen una presencia más autónoma y corporal. Sus mujeres no sólo son miradas: ocupan el espacio pictórico con densidad, fuerza y vitalidad.<sup>78</sup> Esto modifica la relación tradicional entre cuerpo y mirada, pues el desnudo deja de construirse únicamente como objeto de contemplación masculina y comienza a revelar otra sensibilidad sobre la experiencia femenina. En este sentido, sus imágenes pueden entenderse como parte de una disputa visual sobre quién mira, desde dónde se mira, cómo y para quién se representa el cuerpo de las mujeres.

El episodio ocurrido en 1945 evidencia con claridad estas tensiones. Ese año, María Izquierdo fue designada para realizar un mural en el Palacio del Gobierno de la Ciudad de México. La artista recibió un adelanto económico con el que adquirió materiales y contrató ayudantes para desarrollar el proyecto; sin embargo, el mural fue cancelado tras un boicot encabezado por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y otros pintores vinculados al muralismo oficial. Además de perder el encargo, Izquierdo tuvo que devolver el anticipo sin recibir indemnización alguna y enfrentó amenazas de embargo, situación que la obligó a vender varias de sus pertenencias personales.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Ibidem.

<sup>79</sup> Ibidem.

La relación de este episodio con el erotismo femenino se encuentra precisamente en esa disputa por la representación y por la legitimidad de una mirada femenina dentro del arte mexicano. La exclusión de María Izquierdo estuvo atravesada por tensiones que iban más allá de las diferencias estéticas o técnicas. El conflicto evidenciaba la incomodidad que generaba que una mujer reclamara un espacio históricamente ocupado y legitimado por los grandes muralistas hombres. De esta manera, la cancelación de su proyecto permite observar cómo el control sobre las imágenes y sobre los cuerpos representados forma parte de relaciones de poder más amplias dentro del campo artístico. La defensa que Izquierdo hizo de su mural constituye entonces un gesto de resistencia y de afirmación de una subjetividad femenina que insistía en representar otros cuerpos y otras sensibilidades, alejadas de las narrativas heroicas y masculinas legitimadas por el canon oficial.

A pesar de la cancelación del proyecto, la artista decidió realizar parcialmente el proyecto y produjo dos de los nueve murales planeados: *La tragedia* y *La música* (1945). Estas obras permanecen como testimonio de una disputa histórica por el derecho de las mujeres no únicamente a ser representadas, sino también a construir sus propias formas de representación dentro del arte.



Imagen 2. María Izquierdo. *La tragedia y la música*, temple sobre cemento, 1945.

Otro movimiento nacido de la ruptura de convencionalismos artísticos fue el surrealismo, que comenzó a desarrollarse en París alrededor de 1920. Sus integrantes se interesaron en explorar los sueños, los miedos y las fantasías. La relación entre el surrealismo y el psicoanálisis resultó especialmente significativa: en un primer momento, los artistas retomaron las ideas freudianas sobre el inconsciente como fuente de creación; más tarde, esas mismas ideas fueron discutidas y criticadas desde perspectivas teóricas y políticas, particularmente por el feminismo de las décadas de 1970 y 1980.<sup>80</sup>

El surrealismo recuperó lo erótico desde una perspectiva distinta: como acceso al inconsciente y a lo reprimido. Sus imágenes encarnaban deseos, temores y pasiones que iban más allá de la sensualidad inmediata. Se convirtió en un método que develaba lo oculto, lo no dicho, aquello que desbordaba al sujeto y se manifestaba en visiones oníricas y simbólicas. Este

<sup>80</sup> Foster Hal, Buchloh Benjamín, Krauss Rosalind y Bois Yve-Alain. Arte desde 1900. *Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Akal, 2006, p. 15.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

movimiento tuvo una influencia notable en las artistas que desarrollaron su obra en México, como Leonora Carrington, Frida Kahlo y Remedios Varo.<sup>81</sup>

Leonora y Remedios fueron artistas que compartieron experiencias de migración y exilio marcadas por el contexto europeo del siglo XX, situación que las llevó a encontrar refugio en México. Leonora Carrington llegó al país después de atravesar episodios traumáticos relacionados con la guerra, la persecución y su internamiento en un psiquiátrico. Por su parte, Remedios Varo huyó de la Guerra Civil Española y del clima de violencia que atravesaba Europa. El mundo onírico constituye una constante dentro de sus producciones artísticas. En sus obras aparecen sueños, visiones y fantasías. En el caso de estas artistas, los sueños incluso formaban parte de sus procesos creativos y de reflexión personal, pues acostumbraban a registrarlos y a dialogar sobre ellos desde el interés compartido por el psicoanálisis y el inconsciente. Asimismo, desarrollaron un interés por las civilizaciones antiguas y, especialmente, por las culturas prehispánicas, encontrando en ellas otras formas de entender la espiritualidad, la naturaleza y el cuerpo.<sup>82</sup>

Los movimientos sociales y de liberación impulsaron nuevas sensibilidades, mientras que las contraculturas (como el movimiento hippie y el rock) reivindicaban el cuerpo como fuente de placer y de conocimiento sensible.<sup>83</sup> En este periodo, los artistas manifestaron en sus obras preocupaciones en torno a la vida en un sistema-mundo capitalista, en medio del consumo masivo y la sociedad del espectáculo. En este contexto de efervescencia surgieron múltiples colectivos y movimientos artísticos en diversas latitudes, como Fluxus, el grupo Gutai o la Internacional

---

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Rivera, Luz y Sánchez, Gabriela. “Memoria, sueños e identidad en la literatura de tres mujeres surrealistas en México”. *Intersticios Sociales El Colegio de Jalisco*, septiembre 2025-febrero 2026 núm. 30 ISSN 2007-4964.

<sup>83</sup> Citro, Silvia. “La antropología del cuerpo y los cuerpos en el mundo. Indicios para una pedagogía in(disciplinar)”. En Citro S. (coord.) *Cuerpos plurales. Antropologías de y desde los cuerpos*. Culturalia, Buenos Aires, 2010, p. 42.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Situacionista, además de nuevas formas de representación como el body art, land art, performance, instalación, medios audiovisuales, pop art y arte conceptual. Estas prácticas respondían a la fragmentación de los grandes relatos modernos y a la conciencia de habitar un tiempo en el que ya no existía un discurso unificador. Esta conciencia histórica permitió “[...] definir una aguda diferencia entre el arte moderno y el arte contemporáneo, cuya conciencia comenzó a aparecer a mediados de los setenta”.<sup>84</sup>

El surgimiento del videoarte, las artes performáticas y las instalaciones marcó también una crisis de la pintura de caballete y de la escritura modernista sobre el arte, transformando no solo los medios de producción, sino también los modos de interpretación y de recepción estética.

En América Latina, las representaciones del cuerpo y de lo erótico se configuraron desde procesos históricos atravesados por la colonización, el mestizaje, la racialización y las jerarquías de género y clase. La representación del cuerpo en los contextos latinoamericanos también ha sido territorio de control político, religioso y social.<sup>85</sup>

Frente a estos procesos, diversas artistas latinoamericanas comenzaron a producir representaciones que cuestionaban las formas tradicionales de mirar el cuerpo femenino. Sus obras exploraron experiencias vinculadas con la memoria, la intimidad, la violencia, el deseo, la enfermedad, el placer y la identidad. En estas producciones, el erotismo dejó de limitarse a la sensualidad o a la representación sexual explícita y comenzó a manifestarse también como una experiencia afectiva, política y corporal. Esto resulta particularmente importante porque permite

---

<sup>84</sup> Danto, Arthur. *Después del fin del arte*. Paidós, 2010, p. 27.

<sup>85</sup> Dussel, Enrique. *Para una erótica latinoamericana*. El perro y la rana, Caracas, 2007.

comprenderlo como una construcción histórica situada, atravesada por contextos específicos y por relaciones de poder.

Desde esta perspectiva, el erotismo femenino en las artes visuales puede entenderse más allá de un tema iconográfico, como una forma de posicionamiento frente a los discursos que históricamente han regulado el cuerpo y el deseo de las mujeres. Las obras analizadas en esta investigación dialogan precisamente con estas tensiones: cuestionan ciertas formas tradicionales de representación, desplazan la mirada patriarcal y construyen otras maneras de aproximarse al cuerpo, al erotismo y a la experiencia desde contextos contemporáneos y latinoamericanos.

El crecimiento de la presencia femenina y disidente en el campo artístico se vinculó directamente con el auge del movimiento feminista, que abrió espacios de participación y visibilidad. Como señala la investigadora María López Cabrales, “[...] el número de mujeres creadoras también aumentó debido en parte al auge del movimiento feminista. Los grupos anteriormente excluidos de la esfera artística comenzaron a luchar por su representación”.<sup>86</sup> Numerosas artistas apostaron por un arte de la transgresión<sup>87</sup> al poner en escena aquello que se pretendía mantener en el ámbito de lo privado y lo silenciado. Asimismo, como ha planteado Andrea Giunta,<sup>88</sup> con ello se abrió un nuevo horizonte de comprensión del cuerpo femenino en las artes visuales en tanto que el cuerpo comenzó a asumirse como un espacio desde donde expresar alteridades frente a los lugares socialmente normalizados.

---

<sup>86</sup> López- Cabrales, María del Mar. “Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta”. *Espéculo Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense: Madrid, 2006.

<sup>87</sup> Barbosa, Araceli. “El arte de la transgresión en la plástica femenina: el legado de los 70s y 80s”. *Artelogie*, [En línea] 8, 2016. <http://journals.openedition.org/artelogie/441>; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.441>

<sup>88</sup> Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI, México, 2019.

Así, diversas artistas latinoamericanas comenzaron a producir obras que cuestionaban las formas tradicionales de representar el cuerpo femenino y el erotismo. Artistas como Ana Mendieta, Lygia Pape, Lourdes Grobet, así como las mexicanas María Izquierdo, Flor Garduño, Yolanda López, Magali Lara, Mónica Mayer y Maris Bustamante desarrollaron propuestas centradas en el cuerpo, la experiencia femenina, la sexualidad, la memoria y la crítica a los discursos patriarcales.

En las décadas de los setenta y ochenta en México surgieron también colectivos feministas que utilizaron el arte como una estrategia de cuestionamiento frente a los discursos imperantes sobre el rol de las mujeres. Uno de los más importantes fue Polvo de Gallina Negra, fundado en 1983 por Mónica Mayer y Maris Bustamante. A través de performances, acciones, intervenciones públicas y recursos como el humor, la ironía y la parodia, el colectivo cuestionó los estereotipos de género, la maternidad, la sexualidad y la violencia, de igual manera, en sus propuestas artísticas estuvo presente una reflexión sobre la relación entre cuerpo, afectos y colectividad.<sup>89</sup> Ese mismo año también se conformó el colectivo Tlacuilas y Retrateras y el colectivo Bioarte, aunque este último tuvo una existencia breve. Algunas de estas artistas y proyectos serán retomados en capítulos posteriores de esta investigación, especialmente en relación con las prácticas del arte feminista que retoman el erotismo y la representación corporal.

En los años noventa y dos mil, diversas artistas latinoamericanas retomaron estas discusiones y profundizaron en la relación entre cuerpo, erotismo, violencia, memoria y representación. La artista guatemalteca Regina José Galindo, por ejemplo, desarrolló performances donde su propio cuerpo funciona como evidencia y denuncia de las violencias políticas y de género

---

<sup>89</sup> Lerma, Yurúen y Noriega Cecilia. “Arte feminista en México: más de 50 años desdibujando las fronteras entre arte, activismo y teoría (1970-2023)”. En *Historia de las mujeres en México panorámicas, abordajes y aproximaciones. Mujeres de cara al siglo XXI, entre la historia reciente y los desafíos*. Instituto Nacional de Estudios Históricos, 2025.

en América Latina. En piezas como *Himenoplastia* (2004) o *Perra* (2005), confrontó directamente las imposiciones patriarcales sobre el cuerpo femenino, la sexualidad y la violencia ejercida contra las mujeres.<sup>90</sup>

La artista mexicana Lorena Wolffer ha desarrollado una práctica artística y activista centrada en el cuerpo, el género y las violencias estructurales. A través de performances, instalaciones y acciones públicas, ha cuestionado la normalización de la violencia y las formas en que los cuerpos femeninos son representados. Obras como *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* (2002-2004) o proyectos posteriores vinculados con la memoria y el espacio público articulan el cuerpo como un territorio atravesado por relaciones de poder y resistencia.

De igual manera, la artista y escritora mexicana Elizabeth Romero desarrolló su trabajo alrededor de temáticas sobre la sexualidad femenina, los afectos y la religión. En sus obras aparece su propio cuerpo como un espacio de enunciación desde el cual reflexiona sobre la autorrepresentación y la subjetividad femenina.<sup>91</sup>

En conjunto, estas artistas desplazaron la representación tradicional del cuerpo femenino como objeto pasivo de contemplación y lo transformaron en un espacio de cuestionamiento desde el cual se articulan experiencias relacionadas con el placer, la violencia, la memoria, la identidad y la reapropiación. De este modo, sus prácticas permiten comprender el erotismo no sólo como sensualidad o deseo, sino también como una dimensión atravesada por afectos y tensiones políticas. Estas obras permiten una comprensión más amplia de lo erótico y lo femenino en el arte, donde se

---

<sup>90</sup> Véase Galindo, Regina. <https://www.reginajosegalindo.com/perra/>

<sup>91</sup> Barbosa, Araceli. "El arte de la transgresión en la plástica femenina: el legado de los 70s y 80s". *Artelogie*, [En línea] 8, 2016. <http://journals.openedition.org/artelogie/441>; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.441>

denuncian las formas de opresión y se propone nuevas sensibilidades y formas de habitar el propio cuerpo.

El recorrido evidencia que el erotismo en el arte no puede reducirse a una dimensión de placer o sensualidad, sino que constituye un campo complejo atravesado por tensiones entre deseo, poder y transgresión. Desde las narrativas míticas hasta las prácticas contemporáneas, lo erótico ha funcionado como un espacio donde se disputan significados en torno al cuerpo, particularmente el femenino, revelando tanto mecanismos de control social como posibilidades de resistencia. En este sentido, las representaciones eróticas reflejan, cuestionan y reconfiguran los valores de cada época, permitiendo que el cuerpo deje de ser un objeto pasivo para convertirse en un territorio de enunciación política, simbólica y afectiva dentro de las artes visuales.

#### **1.4 Erotismo femenino, cuerpo y emociones**

En un contexto de movimientos emancipatorios de las mujeres y de diversos grupos sociales, lo femenino se encuentra en constante tensión, mientras distintas perspectivas buscan redefinirlo y ampliar sus marcos de comprensión, aún persisten discursos que lo colocan en un lugar de subordinación. En este sentido, aproximarse al estudio del erotismo, el cuerpo, el género y las emociones desde una perspectiva hermenéutica<sup>92</sup> y feminista decolonial<sup>93</sup> permite cuestionar las formas de representar el cuerpo y lo femenino desde parámetros patriarcales.

---

<sup>92</sup> Véase Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método I*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003.

<sup>93</sup> Véase Aguilar, Yolanda. *Femestizajes cuerpos y sexualidades racializadas de ladinas- mestizas*. F & G Editores, México, 2021; Curiel, Ochy. *La nación heterosexual: Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Brecha Lésbica / En la Frontera, Bogotá, 2013; Lorde, Audre. “The Uses of the Erotic: The erotic as Power”, en *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Audre Lorde, Estados Unidos, 1984; Rivera,

Desde la hermenéutica, la obra artística no se entiende como un objeto cerrado o portador de un significado fijo, sino como un acontecimiento de sentido que se actualiza en la experiencia interpretativa. Interpretar implica reconocer la relación entre descripción, contextualización histórica, tradición visual y experiencia del intérprete, así como la posibilidad de que las obras tensionen, desplacen o confronten sentidos previamente establecidos.<sup>94</sup> Por otra parte, las perspectivas feministas decoloniales han mostrado que la producción de conocimiento se encuentra atravesada por relaciones de poder vinculadas con el género, la raza y la clase social; Audre Lorde, Silvia Rivera Cusicanqui, Ochy Curiel, Sayak Valencia y Yolanda Aguilar han problematizado qué experiencias y saberes han sido históricamente excluidos o deslegitimados. Así, las obras analizadas son entendidas como lugares donde se articulan afectos, tensiones y posicionamientos en torno al cuerpo y al erotismo. El desarrollo metodológico de estas perspectivas será profundizado más adelante; sin embargo, resulta importante señalar desde ahora que esta investigación parte del reconocimiento del carácter situado de toda interpretación y de la necesidad de construir lecturas críticas sobre las imágenes y representaciones del erotismo femenino en las artes visuales contemporáneas.

La construcción del erotismo femenino se vislumbra a partir de una genealogía de obras artísticas que abordan temas como el deseo, lo público, lo privado y lo indomesticable. Las autorrepresentaciones, el interés por la sexualidad y el género, el uso de la desnudez en la obra para mostrar heridas y dolor, también alegría, humor y picardía. La corporalidad en el arte erótico de las mujeres marca un desplazamiento en la mirada y en la manera de representar lo erótico.

---

Silvia. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón. Buenos Aires, 2016; Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*. Melusina, España, 2010.

<sup>94</sup> Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método I*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003.

La irrupción del giro afectivo y los estudios socioantropológicos de las emociones ha puesto el acento en aquello que se siente.<sup>95</sup> En este sentido, considero que en el ámbito artístico las emociones y la afectividad se sitúan en un plano colectivo, donde podemos pensar en un intercambio de afectos, fuerzas y relaciones que van y vienen, que movilizan el entorno. Como señala Sabido Ramos al retomar la sociología relacional de Simmel, es necesario atender a las emociones no sólo como resultados emergentes de la interacción, sino también como formas de ser con otros que trascienden un presente inmediato.<sup>96</sup>

Desde esta perspectiva, observo que las creadoras visuales contemporáneas han encontrado en el arte un terreno fértil para explorar las posibilidades de la sexualidad, la identidad y el erotismo desde claves afectivas. A partir de la década de los noventa se hicieron visibles estéticas heterodoxas que expresan inconformidad y disonancia, con el fin de motivar el tránsito hacia nuevos paradigmas. El legado del arte de la transgresión planteado por Araceli Barbosa<sup>97</sup>, junto con las prácticas no objetuales desarrolladas en América Latina durante las décadas de los ochenta y noventa, ofreció a las artistas herramientas para pensar el arte más allá de la representación, privilegiando la experiencia, el proceso y la vivencia como ejes centrales de la creación.

La producción artística de Cosa Rapozo, Tania Reza y Yazmín Núñez se desarrolla en el contexto del arte contemporáneo del siglo XXI, atravesado por una estética heterodoxa y por la apertura de múltiples formas de representación del cuerpo y la intimidad. Como parte de una generación de artistas mexicanas nacidas en las décadas de los ochenta y noventa, sus propuestas

---

<sup>95</sup> Véase Lara Alí y Domínguez Giazú. “El giro afectivo”. En *Athenea Digital* 13, núm. 3, noviembre, 2013, p.101-119.

<sup>96</sup> Sabido, Olga. “La vergüenza desde una perspectiva relacional. La propuesta de Georg Simmel y sus rendimientos teórico-metodológicos”. En Marina Ariza (coord.). *Las emociones en la vida social: miradas sociológicas*. México: UNAM, 2020, p. 298.

<sup>97</sup> Barbosa, Araceli. “El arte de la transgresión en la plástica femenina: el legado de los 70s y 80s”. *Artelogie*, [En línea] 8, 2016, 15.

participan en la configuración de un lenguaje visual donde el cuerpo ocupa un lugar central. En sus obras el cuerpo aparece como un espacio desde el cual exploran experiencias de intimidad, deseo, afectividad, así como distintas formas de construir y representar lo femenino.<sup>98</sup>

Recuperar el sentir del cuerpo, de aquello que a muchas de nosotras en un contexto sumamente conservador y católico se nos enseñó que “está mal”; disfrutar del propio cuerpo, compartir el placer más allá de la sexualidad o genitalidad. Así, se construyen erotismos femeninos que en el terreno del arte se afirman y se afianzan desde diversas narrativas visuales en el contexto de una sociedad racista, patriarcal y antierótica.<sup>99</sup>

Estas construcciones culturales del erotismo y de la feminidad se encuentran atravesadas por sistemas que regulan los cuerpos y los deseos de las mujeres. La represión de lo erótico, como señala Audre Lorde, responde a una lógica patriarcal que niega su potencia y lo reduce a una dimensión inferior o peligrosa. Esta misma lógica opera en las representaciones visuales y literarias, donde la mujer aparece como la bruja, la tentación, la mártir o el sacrificio. De esta manera, se construyen imaginarios que vinculan lo femenino con aquello que debe vigilarse, dominarse o castigarse.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Resulta necesario contextualizar la producción artística de las artistas seleccionadas, desarrollada en regiones como el Bajío y el Centro-Occidente de México, donde se han configurado procesos, redes y problemáticas particulares vinculadas con sus propias condiciones sociales. Esta investigación parte de la necesidad de atender esas producciones situadas, reconociendo que las formas de representación del cuerpo, del erotismo y de lo femenino también se construyen desde contextos regionales específicos que tienen relación con los circuitos artísticos legitimados de la capital del país. En diálogo con Andrea Giunta y Silvia Rivera Cusicanqui, esta postura busca atender las tensiones entre centro y periferia, así como la importancia de producir lecturas situadas sobre las prácticas artísticas contemporáneas.

<sup>99</sup> Véase Aguilar, Yolanda. *Femestizajes cuerpos y sexualidades racializadas de ladinas- mestizas*. F & G Editores, México, 2021.

<sup>100</sup> Luque, Laura. “Erotismo y sensualidad, pervivencias visuales desde una perspectiva de género”, Calle 14: *Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 15, n. 28, 2020.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

En esta tesis, la conceptualización de lo femenino trata de escapar del análisis binario, pensarlo más allá de una identidad sexual cerrada, sino en términos afines a la contrasexualidad planteada por Preciado, misma que “tiene por objeto de estudio las transformaciones tecnológicas de los cuerpos sexuados y generizados”.<sup>101</sup> El género ha sido definido como “[...] la construcción sociocultural de la diferencia sexual, inscrita fundamentalmente en el cuerpo, y las identidades de género (feminidades/masculinidades) como el sentido de ser mujer u hombre en ámbitos históricos y culturales delimitados”.<sup>102</sup> Así, vemos el género como orden social que establece jerarquías infravalorando lo que se considera femenino.

Lo femenino ha sido definido como “lo otro”, como aquello incomprendible, lo oscuro, relacionado con la naturaleza, la pasividad, la maldad y lo exótico este imaginario ha acompañado mitos, relatos que han permeado en el desarrollo de estereotipos y roles de género. Los estudios de género permiten estudiar las relaciones de poder y de dominio, la contextualización histórica y cultural de las representaciones de la mujer y del erotismo, la agencia femenina y la deconstrucción de los estereotipos de género.<sup>103</sup> Ser mujer no es lo mismo en las distintas latitudes, por esto, pensar desde lo local resulta estratégico. Así que me interesa pensar en lo femenino de una manera que se asocia con la postura de Uzín:

Lo femenino, entonces, no es una cuestión de sexo ni de género, sino de creación de un espacio diferente en las ideas y en las prácticas. No es la descripción de una apariencia de mujer o en travestismo: es una manera en que surgen y emergen situaciones, circunstancias, narrativas que

---

<sup>101</sup> Preciado, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*. Anagrama, Barcelona, 2011, p. 16.

<sup>102</sup> Ramírez, María. *Mujeres en círculo, espiritualidad y corporalidad femenina*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2019, p. 194.

<sup>103</sup> Véase: Butler, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. por María Antonia Muñoz. Barcelona, Paidós, 2007.

Preciado, Paul. *Manifiesto contrasexual*. Anagrama, Barcelona, 2011.

irrumpen en los escenarios anquilosados de la filosofía y su lenguaje con el propósito de mover estructuras, cimientos, soportes que mantienen a las diferencias en la superficie y no permiten sostener o sujetar a quienes tienen voz, escritura-huella en los paisajes filosóficos y científicos en la actualidad.<sup>104</sup>

Una perspectiva decolonial permite indagar otras concepciones en torno al cuerpo, el género y la sexualidad. En este sentido, la antropóloga Yolanda Aguilar propone tres premisas conceptuales para explicar las relaciones entre corporalidad, sexualidad y opresión: la asignación de sexo, la asignación de género y la asignación de lo racializado. Desde esta mirada, el nacimiento con determinada genitalidad clasifica a los sujetos dentro de categorías binarias (hombre o mujer) a las que posteriormente se les adjudican mandatos, comportamientos y roles específicos asociados con lo masculino y lo femenino.

Por su parte, la feminista afrodominicana Ochy Curiel utiliza el concepto de racialización para “[...] denotar la intención ideológica política de clasificar a grupos humanos en torno a la idea de raza, y los efectos del racismo sobre (todos los ámbitos de la vida) de esos grupos, demostrando así que es una categoría de poder”.<sup>105</sup> El modelo patriarcal de la sociedad se cimienta sobre el despojo, el sometimiento y la crueldad. La dominación tiene distintas caras, una de ellas es la de los mandatos de la heteronormatividad y el de la aspiración a la blanquitud.

Así, en el contexto del Bajío mexicano en el que habito hay una crisis de representación que produce mensajes contradictorios, por un lado, hay una hipersexualización de los cuerpos por parte de los medios de comunicación. El cuerpo es visto como objeto de consumo, como mercancía,

---

<sup>104</sup> Uzín, Angelina. “Lo femenino por fuera del sexo y lo genérico”, en *Lenguaje y género: un abordaje teórico desde una perspectiva feminista*, Stisman, Andrés ed., Colección Dia-logos, 2024, p. 323.

<sup>105</sup> Aguilar, Yolanda. *Femestizajes cuerpos y sexualidades racializadas de ladinas- mestizas*. F & G Editores, México, 2021, p. 39.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

donde se erotiza la violencia. Por el otro, se fomentan sentimientos de culpa y vergüenza alrededor de la sexualidad, volviendo a relegarlo al lugar de lo oculto y lo innombrable.

Podemos pensar en las imágenes reproducidas por los medios de comunicación masiva como mecanismos de soportabilidad y dispositivos de regulación de las sensaciones que tienen que ver con la visión de una imposibilidad de hacer las cosas de otro modo:

[...] se constituyen como procesos de selección y clasificación que van elaborando las “percepciones socialmente determinadas y distribuidas que organizan las maneras de ‘apreciarse en el mundo’ que detentan los sujetos en contextos enclausados” (Scribano y Cervio, 2010: 4). De este modo, se van construyendo ciertas “formas de sentir” que estructuran a su alrededor un conjunto de sensibilidades sociales que van armando visiones y di-visiones del mundo que hacen que éste se aprehenda y narre desde el lugar de la expropiación. [...] Estos mecanismos contribuyen a la consumación del éxito del carácter depredatorio y expropiatorio del capital.<sup>106</sup>

En las piezas de Yazmín Núñez, Tania Reza y Cosa Rapozo encontramos un ejercicio de imaginación del erotismo, los arquetipos de lo salvaje, lo femenino, el amor sexual, la vergüenza, el orgullo. Desafiando el tratamiento que en épocas pasadas se le había dado, como el lugar de lo femenino maldito, el cuerpo femenino como objeto, la mujer maligna, la mujer como madre o como prostituta, en todo caso el lugar del erotismo de las mujeres estaba confinado a la pasividad. A partir de la construcción de sus propias imágenes el cuerpo femenino muestra sus diversos matices, que puede ir desde el lugar de lo oculto, de la vergüenza que se trata de ocultar, (pero el cuerpo muestra la evidencia de la emoción), hasta la imagen de lo salvaje, por ejemplo, en la escena

---

<sup>106</sup> Dettano, Andrea. “Consumo, cuerpo y emociones en la teoría”. En *Las tramas del sentir: ensayos desde una sociología de los cuerpos y las emociones* / compilado por Ana Lucía Cervio. Estudios Sociológicos Editora, Buenos Aires, 2011, p 191.

performática de la mujer montada en el caballo de Tania Reza. Las obras que elegí expresan el deseo, un deseo de hacer pronunciable las experiencias que habían permanecido en la oscuridad y en el silencio: *Estudio sobre la espiral, mutación y permanencia* (2022), *The Meeting of the Horse*, (2020), *Personas haciendo cosas* (2018) de Tania Reza. *Entro y ocupo el espacio, y el espacio entra y me ocupa* (2022), *Mimetismo* (2019) y *Habitar el tiempo* (2022), de Yazmín Núñez Alcázar. *Señuelo* (2023), *Papel historia* (2021) y *POV (o>\_<o)* (2021), de Cosa Rapozo.

La obra artística, en general, causa diversos niveles de impacto en las personas, provocan diferentes emociones, por ejemplo: ira, indiferencia, alegría, entusiasmo, risa, enojo, interés, indignación. Las creadoras visuales utilizan sus vivencias, sus emociones, sus recuerdos para transmitir un mensaje al público. Las emociones en el erotismo son múltiples, varían en grado e intensidad y se pueden presentar de forma simultánea. En el caso de las artistas seleccionadas, la vergüenza y el amor son emociones representadas en relación con lo erótico.

El tipo de amor que exponen las artistas trata de alejarse de la idea de amor romántico y deconstruir sus concepciones, cuestionando nociones tradicionales ligadas a la domesticidad, los espacios íntimos y los intercambios afectivos. Desde una perspectiva crítica y feminista, estas propuestas visibilizan cómo el ideal romántico (heredero del modelo cortesano-victoriano y reforzado por discursos neoconservadores) ha servido para normar los vínculos, restringiendo el deseo y legitimando formas de control sobre los cuerpos, en especial el de las mujeres. Al recuperar lo erótico como potencia vital, y al rechazar las narrativas que asocian lo femenino con la sumisión estas obras abren la posibilidad de imaginar otras formas de relacionarnos, más libres, igualitarias y diversas.

Me interesa explorar, a partir de las expresiones visuales de las tres artistas seleccionadas, las maneras en que el erotismo femenino se construye y se resignifica desde la experiencia corporal, la intimidad y la afectividad. En sus obras, lo erótico aparece como una forma de relación con el propio cuerpo, con la sensibilidad y con la experiencia de habitar lo femenino. La recuperación de la sensación, la escucha del cuerpo, la exploración de la intimidad y la posibilidad de pensarse fuera de los mandatos normativos pueden entenderse como gestos y actos que subvierten estados expropiatorios. Estas obras artísticas permiten imaginar formas de habitar lo femenino más allá de los discursos normativos, donde el erotismo deja de ser una construcción ajena o negada, para convertirse en una herramienta de agencia, placer y reconfiguración identitaria.

## **Capítulo 2. Contexto de las obras de arte**

A finales de la década de los setenta, en el panorama de la plástica de mujeres, emergió un incipiente discurso visual que evidenció una nueva conciencia femenina manifestada en la realización de obras con temáticas que habían resultado tabú como la sexualidad y el erotismo femeninos.

Araceli Barbosa Sánchez

En la década de 1970, los movimientos feministas y los movimientos estudiantiles derivados de la masacre ocurrida en Tlatelolco en 1968 irrumpieron el escenario de la Ciudad de México. Fue una época de revoluciones culturales marcadas por las demandas por la justicia, la memoria y la

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

equidad. Las feministas y los grupos estudiantiles llevaron a cabo estrategias y tácticas dentro de su repertorio que incluyeron manifestaciones públicas, publicaciones, reuniones privadas, presencia en discusiones públicas y en medios de comunicación. Estas discusiones tuvieron repercusiones en el ámbito artístico, dando paso a experiencias cercanas a luchas populares, a la denuncia, a un contenido político en las obras.<sup>107</sup>

En este contexto comenzó a configurarse un nuevo discurso visual en las obras realizadas por mujeres artistas, como señala Araceli Barbosa,<sup>108</sup> desarrollaron su producción en torno a temas como el cuerpo, la autobiografía, el género, la sexualidad y el erotismo. Esto ocurrió además en un ambiente hostil hacia las juventudes, la protesta social y las formas de disidencia política y cultural. Diversos grupos artísticos se interesaron por el arte conceptual y los no objetualismos que enfatiza el proceso de elaboración y la experiencia más allá del objeto final.<sup>109</sup> Esto derivó en propuestas polifónicas que reflexionaban sobre los significados del arte, sobre las y los artistas, sobre sus experiencias y sus límites (estas prácticas serán retomadas más adelante a partir de casos específicos).

Me interesa mostrar un panorama en el cual observo un traslado de las prácticas artísticas con preceptos conceptualistas y feministas entre la Ciudad de México y el Bajío, a partir de presencias claves que fueron difusoras de obras de arte que desafiaban los parámetros establecidos. Para realizar esto, comenzaré acercándome al contexto artístico de la Ciudad de México, sus múltiples facetas, características y personas implicadas. Así, el arte conceptual (no objetual) y el

---

<sup>107</sup> Mayer, Mónica. *Rosa Chillante, mujeres y performance en México*. México: Avg Ediciones, 2004.

<sup>108</sup> Barbosa, Araceli. *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. Casa San Pablos y Universidad Autónoma de Estado de Morelos, México, 2008.

<sup>109</sup> Acha, Juan. *Teoría y práctica de las artes no objetualistas en América Latina. First Latin American Conference about Arte no objetual*. Museo de Arte Moderno de Medellín, 1981.

arte feminista surge en nuestro país en la década de 1970 cuando emergieron prácticas que se interesaron en la diversidad de corporalidades, de experiencias, de afectos y deseos, desde un lugar de cuestionamiento que puso en tensión a una hegemonía heteropatriarcal y, por otra parte, a los parámetros del arte convencional.

Después de esta contextualización propongo casos paradigmáticos de obras artísticas específicas que considero que pueden dar cuenta de un horizonte en el que las artistas exploran y analizan las nociones de género, por ejemplo, obras de las artistas mexicanas Mónica Mayer y Maris Bustamante. Las artes no objetuales tuvieron resonancias en el contexto del Bajío mexicano, este punto se visibiliza a partir de la localización de artistas que trabajan a partir del arte obras procesuales, instalaciones, performances, videos, etc. en la actualidad.

## **2.1 Artes visuales en los años setenta, ochenta y noventa en México**

Juan Acha<sup>110</sup> aportó el concepto del arte no objetual que daría nombre a una nueva práctica artística. Uno de los preceptos de los no objetualismos es fusionar el arte y la vida, el interés por tratar de desdibujar los límites del arte y la vida tiene que ver con transformaciones en los espacios públicos y privados que eran tratados por las y los artistas, en estos cambios ambos espacios están entreverados.

Además, a partir de las obras realizadas los artistas manifestaron una inquietud por confrontar a los medios de comunicación masiva y a una estética renacentista porque no se sentían herederos de los cánones humanistas. Es cuando

---

<sup>110</sup> Acha, Juan. *Teoría y práctica de las artes no objetualistas en América Latina. First Latin American Conference about Arte no objetual*. Museo de Arte Moderno de Medellín, 1981.

[...]el arte deja de ser un fin en sí mismo y se instaura como un medio, sea de las preocupaciones políticas como de las contraculturales. Es cuando brotan los no-objetualismos con sus anticosas, cuyo camino fue paradójicamente abierto por un objeto: el ready made duchampiano.<sup>111</sup>

El arte no objetual no tiene que ser evaluado como la mera sucesión de objetos de calidad de sus autores, como lo considera la historia occidental del arte, sino que Acha observa a los conceptualismos como

[...] un proceso que nos involucra a todos, dado que es un fenómeno sociocultural que, como tal, consta de la sucesión, mezcla y coexistencia de los tres sistemas de producción artística que existen: las artesanías, las artes y los diseños.<sup>112</sup>

A los no objetualismos, entonces, no les interesa pertenecer a la cultura de consumo masiva y pertenecen más bien a lo que Acha designa como anti-entretenimiento, que, aunque no lo define, podemos inferir que se trata de un arte que intenta hablar de otros temas, temas que no pertenecen a la cultura de masas y a los medios tradicionales de comunicación. Me parece que sus análisis de la obra de arte involucran también a sus formas de producción y de recepción, a las condiciones sociales, de clase, culturales y económicas que dan origen a la obra misma.

En países de América Latina estos no objetualismos tienen un mayor acercamiento al binomio teoría-práctica: a través de los conceptualismos se adaptan denuncias políticas y contraculturales en países de mayor represión. La observación de Acha sobre la singularidad de los contextos latinoamericanos frente a los europeos y norteamericanos, así como su involucramiento con los artistas fue lo que lo llevó a emprender su trayectoria en el arte

---

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> Ibidem.

contemporáneo como orientador de prácticas artísticas. Con esto pienso en la práctica del arte feminista, con experiencias como la de Mónica Mayer.

En su libro *Rosa Chillante*, Mónica Mayer<sup>113</sup> pionera del arte feminista en Latinoamérica, reconstruye su formación en la Academia de San Carlos y en Woman's Building. A partir de esas experiencias, la artista reflexiona sobre las dificultades institucionales y otras formas de deslegitimación de la producción artística femenina. El libro permite comprender cómo el arte feminista en México no surgió de manera aislada, sino en diálogo con discusiones con múltiples voces del feminismo. Mayer relata cómo, durante un taller impartido por un artista invitado en la Academia, varios estudiantes afirmaron que las mujeres no podían alcanzar el mismo nivel artístico que los hombres porque su creatividad “se diluía” en la maternidad. Menciona

[...] esa discusión me hizo comprender que como artista tendría que enfrentar criterios misóginos y que a mí me correspondía tomar cartas en el asunto para cambiar esta situación. Comprendí que de nada serviría hacer el mejor trabajo artístico del mundo si por el hecho de ser producido por una mujer no sería tomado en serio.<sup>114</sup>

A continuación, reviso lo que la artista e investigadora Maris Bustamante<sup>115</sup> nombra “Formas PIAS”. La genealogía que ella realiza parte de casos concretos que creo que definen la especificidad de esta práctica en el país. Bustamante publicó un texto titulado “Árbol Genealógico de las Formas PIAS” en 1998, para pensar en performances, instalaciones y ambientaciones que han desarrollado los artistas mexicanos de su época.

---

<sup>113</sup> Mayer, Mónica. *Rosa Chillante, mujeres y performance en México*. México: Avg Ediciones, 2004.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 16-17.

<sup>115</sup> Bustamante, Maris. “Árbol Genealógico de las formas PIAS”. *Revista Generación*. 1998, En <https://marismariamagalena.wordpress.com/2012/09/04/arbore-genealogico-de-lasformas-pias-2/>

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Para Bustamante, es importante definir lo que se está haciendo en el presente, como una especie de genealogía de la actualidad. En este sentido, recupera al estridentismo como uno de los momentos clave para comprender las prácticas contemporáneas. Señala que el lanzamiento del manifiesto estridentista de Manuel Maples Arce en 1921 fue relevante porque se proponía como un movimiento de rebeldía frente a los esquemas tradicionales de pensamiento y de forma de hacer arte. El movimiento confrontaba también ciertos símbolos y figuras canónicas de la historia nacional. Bustamante reivindica estas prácticas de ruptura como antecedentes de una forma de arte que pretende confrontar directamente el paradigma del presente.

Dentro de esta genealogía, Bustamante recupera las participaciones de Conchita Jurado, como antecedentes de las Formas PIAS. En su performance, Jurado se hizo pasar por cinco años y tres meses por un hombre: el apoderado Don Carlos Balmori, un don juan millonario de ascendencia española. Más que entender esta acción como un crimen o una estafa, Bustamante propone leerla como un juego que evidenciaba las dinámicas de género y los privilegios masculinos dentro de la sociedad mexicana de la época.

En este sentido, Maris Bustamante interpreta estas acciones como una forma de performance, en donde no solamente hay un caso de travestismo, sino que se cambia la identidad de ella por la de él y denomina estas acciones como protoperformance. Asimismo, como un antecedente del arte conceptual y del performance se encuentran las intervenciones de Alejandro Jodorowsky o de Felipe Ehrenberg, cuyas prácticas comenzaron a desplazar la atención de un objeto artístico para la contemplación hacia el gesto, la experiencia y la acción.

El artista chileno Jodorowsky junto con el dramaturgo Fernando Arrabal y el dibujante Roland Topor fundaron el Movimiento Pánico en el que crearon obras enfocadas en descolocar las

reglas entre las artes visuales y el teatro, creando *happenings* caóticos, catárticos y violentos. Se basaban el humor, el terror y la simultaneidad para crear puestas en escena de obras escritas y cinematográficas.

En el año de 1962, Alejandro Jodorowsky realizó el primer *Efímero pánico* en México y en 1963 presentó *Canto al océano*, basado en *Los Cantos de Mardor*, de Lautrémont, en el que se inauguró un mural de Manuel Felguérez acompañado de la presentación del poema. La idea era que el artista descendiera de un helicóptero hacia una barca para posteriormente recitar la poesía frente al mural. El hecho fue que, en medio de la inauguración el helicóptero cayó en la alberca que era el escenario y así permaneció a lo largo del evento.<sup>116</sup>

Por su parte, Felipe Ehrenberg realizó acciones que podrían considerarse anticonferencias e intervenciones en espacios poco convencionales. Un ejemplo es *Por qué pinto como pinto*, presentada en 1967 en la Galería de la Ciudad de México. En esta acción, el artista explicó su pintura desde lo alto de una escalera, desplazando la conferencia tradicional hacia una puesta en escena performática, además de desplazar la importancia del objeto pictórico. Estos forman parte de especies de proto-performances, pues el término aún no estaba presente en el circuito del arte, pero con el tiempo se adoptó para nombrar formas de expresión artística.<sup>117</sup>

En las décadas setenta y ochenta en la Ciudad de México surgen la generación de *Los Grupos*, artistas influenciados por el movimiento estudiantil del 68, interesados en una nueva estética. Fue un fenómeno sumamente interesante en el arte mexicano, los artistas de los Grupos centraron su atención en el proceso de producción, asimismo cuestionaron los preceptos de la

---

<sup>116</sup> Alcázar, Josefina y Fuentes, Fernando. “Arte de los resquicios”. En *Performance y arte acción en America Latina. México*, Ediciones sin nombre, 2005.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 151.

generación de la Ruptura, se posicionaron como una propuesta alternativa respecto a esa generación anterior [...] se proclamaban como la antítesis de la Ruptura, cuyo arte consideraban elitista, apolítico y mercantilista. Entre otras de sus intenciones, los grupos propugnaban crear un arte combativo.<sup>118</sup>

Llama la atención que fue una generación que abandonó los museos y que optó por la apropiación de espacios públicos, calles, plazas, campos.<sup>119</sup> En ese momento los artistas operaban en grupo como estrategia de supervivencia. En un taller de arte de performance que tomé con el artista Víctor Lerma en el 2019, nos comentó que esto tenía que ver en parte con la represión y criminalización que sufrían los jóvenes.<sup>120</sup> Estos colectivos formados por artistas urbanos, intelectuales y activistas luchaban por la libertad de expresión, estaban interesados en las comunidades que los circundan por lo que buscaban tener una interacción más directa con el público. En sus propuestas la idea del buen gusto era problematizada a partir de una hibridación con los objetos simbólicos de su propia cultura, retomando materiales no convencionales como fotocopias, historietas, carteles, lo más importante incluyendo su cuerpo como soporte artístico. Los artistas ya no buscaban únicamente exponer sus obras en museos y galerías oficiales, dado que sus piezas eran de carácter experimental o fuera de los parámetros establecidos, por lo que decidieron crear sus propios espacios alternativos.

Así, se formaron alrededor de 15 colectivos interdisciplinarios conformados por escritores, fotógrafos, pintores, escultores, activistas, etc., algunos de estos grupos son: Suma, La Perra Brava, El Colectivo, Mira, Grupo Marco, Fotógrafos Independientes, Poesía Visual, Tetraedro,

---

<sup>118</sup> Villegas, Gladys. *Los grupos de arte feminista en México*, 5.

<sup>119</sup> Alcázar, Josefina. *Performance, un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. Siglo XXI, 2014.

<sup>120</sup> En general, esto ocurría en las intervenciones o performances en donde tenían que huir de la policía y era más fácil salir de esto si estaban acompañados.

H20/Haltos Olmos, Los pijamas a go go, Tepito Arte Acá, Peyote y la Compañía, Proceso Pentágono, Taller de Arte e Ideología, Taller de Integración plástica, No-Grupo, Grupo Germinal. En este contexto surgen tres grupos de arte feminista: Polvo de Gallina Negra, Tlacuilas y Retrateras y Bio-arte.<sup>121</sup>

De cierta manera, a finales de los setenta los grupos ya se encontraban consolidados y esta forma de trabajo se incentivó debido a las convocatorias y apoyos que comenzaron a otorgarse a algunos colectivos. El historiador del arte Álvaro Vázquez<sup>122</sup> relata como ejemplos de ello la convocatoria lanzada por el Museo de Ciencias y Arte (MUCA) a cargo de Helen Escobedo de la que se desprendió la participación de colectivos para la X Bienal de Jóvenes en París de 1977, Escobedo decidió invitar a cuatro grupos: Suma, Proceso Pentágono, Taller de Arte e Ideología y Tetraedro. Hubo una diversidad en las propuestas presentadas por cada equipo, mismas que llamaron la atención por la calidad presentada como por la forma de trabajo colectivo. Esto implicó el arranque de los grupos como movimiento. Los trabajos colectivos de Proceso Pentágono y TAI incluyeron instalaciones centradas en problemáticas políticas, Suma presentó obra vinculada con sus intervenciones y experiencias en las calles de la Ciudad de México. Por su parte, Tetraedro exhibió una propuesta escultórica geométrica.

Cada grupo tenía objetivos, estéticas, estrategias y opiniones muy diversas.<sup>123</sup> Había quienes estuvieron más comprometidos políticamente, como *Germinal* que estuvo activo de 1977

---

<sup>121</sup> Villegas, Gladys. *Los grupos de arte feminista en México*, 45.

<sup>122</sup> Vázquez, Álvaro. "Los grupos: una reconsideración", en *La Era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968- 1997*. MUAC, p. 196- 198.

<sup>123</sup> Algunos de estos grupos desarrollaron propuestas vinculadas con los movimientos sociales y políticos de la época. *Mira* y *El Colectivo* concibieron sus obras como parte de estrategias de comunicación y acción política dirigidas a sindicatos y movimientos populares. *Germinal* realizó mantas y piezas cercanas al mural que acompañaban manifestaciones y protestas. Por su parte, *Suma* trabajó a partir de una profunda atención a las condiciones sociales y económicas presentes en las calles de la Ciudad de México. *Fotógrafos Independientes* y *Peyote* y *La Compañía*, problematizaron la relación entre tradición popular e influencia cultural estadounidense. El *No Grupo* asumió una

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

a 1984, conformado por Mauricio Ponce, Yolanda Hernández, Carlos Ocegüera, Silvia Ponce y Orlando Guzmán. Los menciono porque más adelante hablaré de las relaciones de este grupo con el Bajío.

Hasta los años ochenta los artistas de los grupos que buscaron romper los límites impuestos en el arte, que como se vio operaban en grupo como estrategia de supervivencia, centrando su atención en el proceso de producción, circulación y consumo, así como en cuestionar el ser del arte, en fusionar el arte con la vida y permanecer con cierto margen respecto a las instituciones.

En la misma década, se crearon espacios expositivos como la galería El Archivero fundado en 1984 por los artistas Yani Pecanins, Gabriel Macotela y Armando Sáenz; La Quiñonera, realizada en 1986 por Ruben Bautista y los gemelos Héctor y Néstor Quiñone; Salón Dés Aztecas fundada por Aldo Flores en 1988; y Pinto mi Raya creada en 1989 por Víctor Lerma y Mónica Mayer.

El proyecto Pinto Mi Raya inició siendo una galería de autor independiente donde trataban de mostrar algo diferente a las exposiciones de ese momento. Con el tiempo, se dedicaron a rescatar, a clasificar notas y opiniones sobre el acontecer artístico en México, actividad que sostuvieron por décadas hasta 2016. Los artistas relatan que, ante la carencia tanto de crítica de arte como de archivos decidieron realizar esta labor, en parte por un gran interés de documentar el arte contemporáneo.

---

postura crítica e irónica frente a las prácticas artísticas tradicionales y frente a las propias alternativas que emergían en ese momento para transformar el arte mexicano. Véase Vázquez, Álvaro. "Los grupos: una reconsideración", en *La Era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968- 1997*. MUAC, p. 196- 198.

La creación de galerías, así como los concursos y apoyos gubernamentales generó un contexto propicio para que diversos artistas retomaran la pintura como eje central de su producción. Este fenómeno fue conocido como *neomexicanismo*, término que se popularizó a partir de un texto publicado por Teresa del Conde en 1987, donde señalaba el retorno a símbolos nacionalistas y advertía sobre el riesgo de que estas propuestas derivaran en una forma más de folklorismo.<sup>124</sup>

Entre los artistas vinculados con esta tendencia se encuentran Enrique Guzmán, Julio Galán, Magali Lara, Nahum B. Zenil, Carla Rippey, Adolfo Patiño, Esteban Azamar, Javier de la Garza y Rubén Ortiz Torres. En sus propuestas destacan los intereses sobre la búsqueda de la identidad personal, la experimentación sexual, la idea del malestar y la descomposición económica y política, así como el tratamiento irónico de los símbolos nacionalistas. También aparecen con frecuencia cuerpos fragmentados, espacio pictórico inestables y el uso de discursos contradictorios en la imagen.<sup>125</sup>

Menciono esto porque varios de estos artistas, premios e instituciones mantienen una relación importante con el Bajío mexicano. Un ejemplo de ello es la creación en 1981 del Encuentro Nacional de Arte Joven en Aguascalientes (antes Concurso Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas, iniciado en 1966), certamen que contribuyó a la consolidación de trayectorias como la de Enrique Guzmán y que permitió la circulación de lenguajes asociados al neomexicanismo.<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> Cfr. Del Conde, Teresa, *Nuevos mexicanismos*, La Jornada, 25 de abril de 1987.

<sup>125</sup> Debroise, Olivier. “Me quiero morir” en *La Era de la discrepancia*, p. 278.

<sup>126</sup> Me interesa señalar cómo este tipo de plataformas ayudaron a configurar circuitos de formación, legitimación y producción artística que continúan teniendo resonancia en el contexto del Bajío.

La década de los ochenta y noventa fue relevante en el ámbito artístico mexicano ya que gracias a la firma del Tratado de Libre comercio en 1989 y su entrada en vigor en 1994 hizo que el país generara un nuevo tipo de institución de apoyo a la cultura para preparar a los artistas, gestores culturales y coleccionistas para el mercado internacional. Así se crea Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en 1989, cuya estrategia para apoyar a los artistas fue la creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Sobre ello Daniel Montero dice que, en primera instancia, este consejo tuvo un papel preponderante en un nivel local e interno:

Es claro que en un principio el CONACULTA fue creado como una entidad que articulara una serie de instancias haciendo que las políticas culturales del gobierno central tuvieran una eficacia mucho mayor que la que tenían anteriormente para modernizar la cultura. Sin embargo, el Consejo fue creado en primera medida para promocionar, difundir y educar localmente. En primera instancia no se consideraba la promoción al exterior del país de ninguna de las artes. Mientras duró la supuesta modernización de México -por lo menos había algo de dinero (dinero ficticio por lo demás)- el organismo operó de una manera más o menos eficiente. Pero cuando se acabó en dinero y la crisis volvió a ser muy evidente, esta vez con la entrada del EZLN en la escena, el CONACULTA se retrajo y se promovieron, sobre todo, las políticas culturales que hacían énfasis en la reconciliación civil como eje fundamental.<sup>127</sup>

En este sentido se puede decir que el CONACULTA funcionó para preparar la posterior globalización del país, pues Montero rastrea algunos de sus nuevas formas de gestión cultural en los años posteriores:

Ahora bien, cuando llega el “Gobierno del Cambio” y el EZLN deja de tener un papel protagónico en la vida política, la política cultural da un claro giro hacia la promoción de exposiciones al exterior, por lo menos de las artes plásticas, por fuera del país. Es como si el FONCA les hubiera dado el dinero a los artistas en los 90 para que trabajaran y luego el CONACULTA capitalizó ese dinero

---

<sup>127</sup> Montero, Daniel. *El cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90*. RM, 2012, 231-232.

promocionándolos por fuera del país en diferentes exposiciones, todo eso en mancuerna con la nueva figura del curador internacional.<sup>128</sup>

De esta forma el arte contemporáneo y las nuevas instituciones creadas en los años noventa funcionarán como eje para la globalización de México y su entrada al mercado internacional. Es en esta época cuando nacen las artistas que aquí estudio y quienes trabajaran en este contexto de apoyo institucional al arte y a la cultura.

La década de los noventa se caracterizó por una serie de espacios alternativos que afloraron en el país, principalmente en la Ciudad de México gracias a las políticas culturales antes mencionados. Eran espacios que se mantenían como alternativos a los oficiales, pero que de alguna manera interactuaban con un contexto globalizado que se nutría de apoyos institucionales. Muchos de estos espacios nacieron por la inconformidad de los jóvenes ante la educación del arte de esta época, es decir, ante la inconformidad de lo que veían en las escuelas no es lo que se estaba exponiendo en los museos internacionales de arte.

En un contexto donde se podía acceder fácilmente a la información por medios de comunicación a los artistas, las obras y las bienales internacionales. Algunos de estos espacios fueron La panadería, fundada en 1994 por Yoshua Okón y Miguel Calderón, el Museo Salinas de Vicente Razo en activo de 1995 a 1998, o colectivos como la SEMEFO que operó de 1990 a 1999 compuesto por Arturo Angulo, Carlos López, Mónica Salcido y Teresa Margolles.<sup>129</sup>

Asimismo, otros espacios alternativos fueron el Taller de los viernes en operación de 1987 a 1992 y Temístocles 44 fundado en 1993, culminaron en la Galería Kurimanzutto en 1999, la cual

---

<sup>128</sup> Ibidem.

<sup>129</sup> Debrouse, Olivier, Cuauhtémoc Medina, Pilar García, y Álvaro Vázquez Mantecón, eds. *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Turner, UNAM, México, 2006.

sigue siendo una galería de arte contemporáneo muy importante hasta la actualidad. Estos grupos fueron coordinados por Gabriel Orozco y en ellos han estado personas como Francis Alys, Gabriel Curi, Laureana Toledo, Abraham Cruz Villegas, Damián Ortega, Jerónimo López (Dr. Lakra), Melanie Smith, entre otros.<sup>130</sup>

Esto funciona para mostrar un panorama de la práctica artística en la Ciudad de México. A continuación, relataré los inicios del arte feminista en México, con la intención de mostrar un antecedente sobre las maneras en que las artistas trataron los temas del cuerpo, del erotismo y de las emociones. El contexto del Bajío mexicano ha sido menos explorado, por lo que lo abordaré a partir de los casos concretos de las obras una vez que llegue a su análisis.

## **2.2 Arte feminista en el contexto mexicano**

En México, el movimiento de liberación femenina y sus distintas influencias propiciaron el desarrollo de un discurso visual enfocado en las problemáticas de género, hecho que representó un momento significativo en la producción artística realizada por mujeres en el país. Las artistas desarrollaron propuestas que cuestionaban las representaciones tradicionales de la mujer y abordaban temas como la violencia, la maternidad, la sexualidad y las desigualdades de género. A través de estas obras se visualizaron las estructuras patriarcales que atraviesan la vida social y que inciden en la construcción de los cuerpos, los afectos y las relaciones entre sujetos.

De este modo, se gestó un arte feminista que tiene que ver con diversas condiciones y agentes. Hay, entre otros, tres factores determinantes: el movimiento de liberación, la celebración

---

<sup>130</sup> Ibidem.

del Año Internacional de la Mujer en 1975 y la creación de talleres de arte feminista impartidos por Mónica Mayer en la Academia de San Carlos.<sup>131</sup>

En los años setenta surge el feminismo en el país a partir de una renovada mentalidad ciudadana sobre el rol de las mujeres. En este primer momento, uno de sus principales intereses fue visibilizar y problematizar lo que se denominaba “la condición de la mujer”, es decir, las distintas formas de subordinación social que atravesaban su vida cotidiana. El feminismo de esta década se caracterizó por militancias fragmentarias y agrupamientos diversos, entre los que destacan Mujeres en Acción, el Movimiento Nacional de Mujeres (1973) y el Movimiento de Liberación de la Mujer (1975), que emergieron en distintos momentos y con formas de incidencia particulares.<sup>132</sup>

En 1975 se celebró la primera conferencia mundial en el marco del Año Internacional de la Mujer, donde se llevaron a cabo exposiciones en torno a la mujer como tema.<sup>133</sup> Carla Stellweg, directora fundadora de la revista de Artes Visuales, coordinó desde el Museo de Arte Moderno (MAM), un taller donde se discutió el papel de las mujeres en el arte y la cultura de México, en las publicaciones se dieron a conocer programas de formación feminista, hecho que incidió en el futuro del arte feminista en el país, pues varias artistas entre ellas Mónica Mayer tomaron programas de feminismo y arte en Estados Unidos.

---

<sup>131</sup> Barbosa, Araceli, *op.cit.* p. 29.

<sup>132</sup> Bartra, Eli. “El movimiento feminista en México y su vínculo con la academia”. *La ventana*, 10 (1999)

<sup>133</sup> La primera conferencia mundial del Año Internacional de la Mujer fue un acontecimiento vinculado con el gobierno de Luis Echeverría que buscaba limpiar la imagen internacional del país después de los hechos de la masacre de Tlatelolco. (Véase Giunta, Andrea, *Diversidad y arte latinoamericano, historias de artistas que rompieron el techo de cristal*. Siglo XXI Editores, 2024. p. 157.)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Mónica Mayer cursó estudios de posgrado en sociología del arte en Estados Unidos, en una época fundamental donde tuvo contacto con el performance y el arte feminista. En *The Woman's Building* Mayer observaba que se realizaban acciones específicas de artistas feministas que buscaban darse visibilidad, relata la intensidad de aquellos años:

Era un momento espectacular en el performance y en el arte feminista. Cuando no íbamos a ver a Alan Kaprow o a Chirs Burden, Rachel Rosenthal o Linda Montano venían a platicarnos de su trabajo. (...) A las artistas feministas nos gustaba mucho el performance porque era un género artístico que no estaba viciado por los cánones estéticos impuestos por la cultura patriarcal y porque, aunque uno no lo quisiera, en esta forma artística el género siempre es un tema implícito.<sup>134</sup>

En su regreso a la Ciudad de México, impartió talleres de arte feminista en la escuela San Carlos. Desde entonces la artista ha difundido el arte feminista, ha escrito en periódicos y ha impartido conferencias sobre su práctica artística. De igual modo, destaca que, a través de diversas estrategias y herramientas en su obra, propicia la participación de la comunidad.

En los primeros años de la década, el Movimiento de liberación no estaba estructurado y tenía un carácter autónomo frente a partidos políticos y otro tipo de organizaciones. A través de las publicaciones de las revistas *Fem*, *La Revuelta* y *Cihuat. Voz de la Coalición de Mujeres* difundieron reflexiones en torno al movimiento. La filósofa Eli Bartra<sup>135</sup> señala que algunas de estas revistas, en especial *Fem* salió de mujeres que estaban dentro de la academia, con esto resalta los vínculos del feminismo con la academia, ubica la gestación del movimiento en la clase media, ilustrada, así como por estar influido por el anarquismo y el marxismo.

---

<sup>134</sup> Mayer, Mónica. *Rosa Chillante, mujeres y performance en México*. Avg Ediciones, 2004, p. 25.

<sup>135</sup> Bartra, Eli. "El movimiento feminista en México y su vínculo con la academia". *La ventana*, 10 (1999) p. 215.

Las discusiones en torno a las discriminaciones y violencias hacia las mujeres tuvieron un fuerte impacto en la vida pública y cultural. Se pusieron sobre la mesa cuestiones relacionadas con la sexualidad (particularmente la de las mujeres), la despenalización del aborto, las violencias sexuales y la imagen cosificada de las mujeres en los medios de comunicación. Expresiones como “romper el silencio” y “lo personal es político” circularon como consignas dentro de distintos espacios feministas. Estas conversaciones tuvieron resonancias en la creación artística contemporánea, donde en numerosas ocasiones el propio cuerpo de lxs artistas comenzó a convertirse en eje de las obras. La corporalidad, junto con sus dimensiones políticas, afectivas y semióticas, adquirió centralidad dentro de prácticas como el performance y otras propuestas no objetuales, en las que el género atravesaba de manera implícita y en ocasiones explícita las formas de representación.<sup>136</sup>

Esto permitió sacar a la luz temas que durante mucho tiempo habían permanecido como tabú, entre ellos la sexualidad y el erotismo femeninos. Artistas como Mónica Mayer, Maris Bustamante, Ana Victoria Jiménez, Magali Lara y Elizabeth Romero exploraron estas problemáticas a través de performances, collages, fotografía, dibujo y video. Si bien Mayer, Bustamante y Jiménez asumieron explícitamente un posicionamiento feminista, las cinco artistas contribuyeron a la aparición de nuevas representaciones del cuerpo femenino, la sexualidad y el erotismo desde perspectivas diversas.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> Véase Mayer, Mónica. *Rosa Chillante, mujeres y performance en México*. México: Avg Ediciones, 2004; Giunta, Andrea. *Diversidad y arte latinoamericano, historias de artistas que rompieron el techo de cristal*. Siglo XXI Editores, México, 2024; Pollock, Griselda. “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”. En K. Cordero, e I. Sáenz (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, 2007.

<sup>137</sup> Barbosa, Araceli. “El arte de la transgresión en la plástica femenina: el legado de los 70s y 80s”. *Artelogie*, [En línea] 8, 2016. <http://journals.openedition.org/artelogie/441>; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.441>

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Para esa época, ya entrados los años ochenta, el feminismo atravesó una etapa compleja caracterizada por la diversificación de grupos y objetivos del movimiento. Entonces, existió un mayor interés en trabajar con mujeres pertenecientes a diversos sectores socialmente excluidos, mediante capacitaciones y el establecimiento de relaciones estratégicas con grupos que no necesariamente partían de una conciencia explícita sobre la subordinación de género. Asimismo, se establecieron relaciones con partidos políticos, las mujeres comenzaron a tener lugar en la administración pública y surgió el Movimiento Amplio de Mujeres, además de incrementarse la presencia del feminismo en las universidades. A pesar de las transformaciones, las principales demandas se mantuvieron, entre ellas la despenalización del aborto y el posicionamiento contra la violencia hacia las mujeres.<sup>138</sup>

En esos años, muchas artistas latinoamericanas evitaron ser etiquetadas dentro de categorías específicas, ya fuera como “artistas feministas” o incluso como “artistas mujeres”. Las razones han sido diversas: desde el temor a una recepción hostil hasta el rechazo a que sus obras fueran interpretadas desde marcos considerados limitantes, así como la persistencia de estigmas en torno al feminismo. Estas diferencias resultan significativas porque responden a contextos, trayectorias y subjetividades particulares. Andrea Giunta<sup>139</sup> reflexiona sobre este panorama y distingue distintas maneras en que las creadoras se relacionan con el feminismo y con las categorías de género dentro del campo artístico. Algunas asumen explícitamente una postura feminista y producen obra desde esa perspectiva. Otras se distancian del feminismo artístico, aunque se reconocen como mujeres artistas y exploran inquietudes vinculadas con lo femenino.

---

<sup>138</sup> Serret, Estela. “El feminismo mexicano de cara al siglo XXI”. *El cotidiano*, vol. 14, núm. 100, marzo-abril, 2000, México, p. 49.

<sup>139</sup> Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI, 2019.

Finalmente, existen creadoras cuyas representaciones resultan transgresoras, pero que prefieren desvincularse tanto de la categoría de feministas como de la de mujeres artistas, buscando ser reconocidas simplemente como artistas.

Distinguir las distintas posiciones de las creadoras permite localizarlas dentro de un contexto de producción específico en el que se establecen relaciones en términos de formación, de investigación y de relaciones de poder. Además, esto permite la comprensión de la agencia de las artistas, su posibilidad de representación política y sus rasgos identitarios.

Mónica Mayer ha señalado que tuvo que enfrentarse a prejuicios tanto en su vida cotidiana como profesional por ser identificada como “artista mujer”, categoría que frecuentemente implicaba una desvalorización de su trabajo. Asimismo, expone que, aunque muchas mujeres participaron en los grupos artísticos de los años setenta, rara vez eran reconocidas dentro de las genealogías oficiales y, en la mayoría de los casos, los planteamientos de estos colectivos no incorporaban problemáticas de género. No obstante, ya comenzaba a conformarse un pequeño grupo de mujeres dentro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) interesadas en discutir estas cuestiones, impulsadas también por la aparición de inquietudes relacionadas con el género en sus propios trabajos.<sup>140</sup>

En este contexto nace el arte feminista en México, impulsado por la pionera Mónica Mayer. La primera exposición de arte feminista llevó por título *Collage íntimo*, fue en Casa de Lago en la Ciudad de México en 1977, participaron Rosalba Huerta, Lucy Santiago y Mónica Mayer. Las obras de Mayer consistieron en cuadros con fotografías de genitales. Uno de estos fue seleccionado después en el Concurso Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas (en 1981 se convirtió en el

---

<sup>140</sup> Mayer, Mónica. *Rosa Chillante, mujeres y performance en México*. Avg Ediciones, 2004, p. 17.

Encuentro Nacional de Arte Joven). La obra en cuestión se titula *Pareja*, obtuvo el tercer lugar y forma parte del acervo del Museo de Arte Contemporáneo N. 8. Este premio permitió a la artista emprender sus estudios en el Woman's Building, en Estados Unidos. Otra obra que formó parte de esta exhibición fue la pieza *Paloma*, la artista relata que ambas piezas tuvieron buena recepción y buenas reseñas.<sup>141</sup>

El trato de lo erótico en estas obras se desarrolla desde otro lugar; es decir, existe un desplazamiento hacia una forma distinta de erotismo. En el caso de la obra *Pareja* (1977), Mónica Mayer lo aborda desde un espacio vinculado con la intimidad. Por un lado, muestra el sexo con naturalidad, sin embargo, los genitales aparecen cubiertos por un velo semitransparente donde entra en juego el ocultamiento y el desocultamiento erótico.

La obra revela apenas una pequeña porción de piel y, de alguna manera, el manto transparente parece indicar que en realidad no busca cubrir por completo. En este desplazamiento hacia otra forma de erotismo observo la presencia de una mirada femenina frente a las representaciones tradicionales construidas desde la mirada masculina. La pieza muestra abiertamente la desnudez, pero sin una intención fetichista o mercantilista; más bien, lo hace de manera lúdica y sugerente, a partir de elementos compositivos como las viñetas, los colores y el juego entre ocultamiento y revelación de aquellas partes del cuerpo que socialmente se considera deben permanecer cubiertas, salvo en determinados contextos.

---

<sup>141</sup> Véase Mayer, Mónica. Collage íntimo, *Pinto mi raya*, 2016. <https://www.pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion/item/23-collage-intimo>

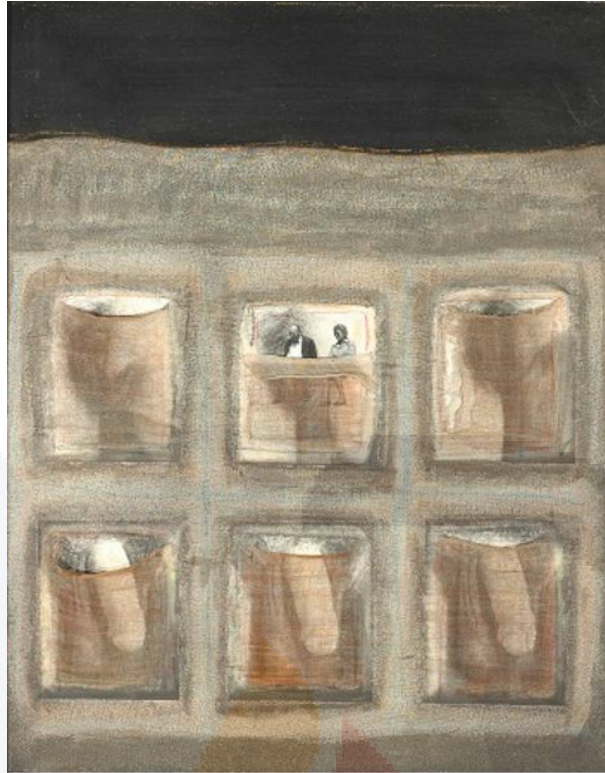


Imagen 3. Mónica Mayer, *Pareja*, fotografía y tela, 1977.

Por otro parte, *El tendedero*, fue una de las primeras obras de Mónica Mayer que articuló la participación colectiva con la relación entre contexto sociopolítico y práctica artística, esta obra fue presentada en el Museo de Arte Moderno en 1978. En esta pieza, Mayer proponía un diálogo con distintas mujeres en torno a su experiencia cotidiana en la ciudad. A través de una instalación que retomaba la forma de un tendedero doméstico con paneles pintados de rosa, la artista colocó una serie de papeles sujetos con pinzas, donde las participantes respondían a la frase: “Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es...”. En la instalación-performance, el público podía leer testimonios de mujeres de distintas edades y contextos sociales, muchos de ellos relacionados con experiencias de violencia sexual y acoso en el espacio público.<sup>142</sup>

<sup>142</sup> Giunta, Andrea. Op. cit. Siglo XXI, 2019, p. 37.

La obra se relaciona con la frase “la ropa sucia se lava en casa”, un dicho muy común en México que hace alusión a silenciar los problemas familiares o de pareja. En la obra, problematiza esto al revelar una relación entre lo doméstico y lo político pues la obra se presenta en el espacio público y está diseñado para que las personas compartan las experiencias que han vivido, de las cuales la gran mayoría tienen que ver con la violencia de género. A su vez, los papeles funcionan como un material de archivo que nos muestra diferentes rasgos de la vida cotidiana de las mujeres.

En esta investigación *El tendedero* resulta relevante porque muestra la relación entre cuerpo, género y espacio público. Es significativo que gran parte de los testimonios estuvieran relacionados con el acoso, el miedo y la violencia sexual, pues esto deja ver que la experiencia cotidiana de muchas mujeres en la ciudad se encuentra marcada por dinámicas de vigilancia y violencia. En este sentido, la pieza permite observar cómo el cuerpo de las mujeres es constantemente observado y regulado por una mirada externa. Aunque la obra no aborda el erotismo de manera explícita, sí permite reflexionar sobre las condiciones sociales y afectivas que atraviesan la experiencia corporal femenina. La pieza sugiere que la sexualidad y el erotismo no pueden entenderse al margen de las formas de violencia y control que inciden en la manera en que las mujeres habitan y experimentan su propio cuerpo.

Además de su presentación original en el MAM, la pieza ha sido reactivada en distintos momentos y lugares en Latinoamérica y en el mundo, lo que evidencia la vigencia de las problemáticas que aborda. En diversas ciudades de México, colectivos han utilizado el dispositivo del tendedero para visibilizar experiencias relacionadas con el acoso sexual, la violencia de género, y otras formas de violencia. En lugares como Aguascalientes, por ejemplo, suelen realizarse

versiones de la obra durante las actividades del 8 de marzo, manteniendo el gesto de compartir la experiencia personal en la colectividad.



Imagen 4. Mónica Mayer, *El tendedero*, instalación participativa en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, 1978.

En el arte los temas sobre la sexualidad y el erotismo han sido especialmente problemáticos, aun cuando algunas obras presentadas han tenido buena recepción. Esto no ha sido así en todos los lugares y momentos en los que obras de arte eróticas han sido expuestas, especialmente las realizadas por mujeres y por la diversidad sexual. Aquellas creadoras que realizan representaciones eróticas han tenido posiciones marginadas, han sido excluidas de exposiciones de las artistas más reconocidas. Estas “ovejas negras” han enfrentado una censura constante desde los años sesenta que continua hasta el día de hoy.<sup>143</sup> A pesar de su potencial para ampliar los límites de la

---

<sup>143</sup> Giunta, Andrea. *Op. cit.*, 44.

representación femenina en el arte, algunas obras son rechazadas, quedando al margen de los discursos oficiales.

En 1980, Mónica Mayer realizó la exposición *Silencios, vírgenes y otros temas feministas*, en el Instituto Angloamericano de Cultura. Algunas de las obras fueron censuradas. La muestra consistió en una serie de obras de técnicas mixtas en las que aparece la figura de la Virgen. *La Dolorosa* fue una de las piezas que más causaron controversia. Compuesta por fotocopias y dibujos que se doblan, consta de seis partes en donde se muestra una fotocopia de la virgen, a partir de una fotografía hecha por Mayer en una iglesia de Oaxaca. Sobre la imagen sufriente de la virgen está una cruz color rojo acompañados de la palabra *rape*. El uso de estos símbolos superpuestos fue lo que causó la censura, Mayer expone que ante un aviso que recibió sobre el desmonte de la pieza, pidió hablar con quienes se habían quejado: “La señora que se molestó aceptó hablar conmigo y cuando le expuse mis ideas, me dijo que no cuestionaba mis ideas, pero no debía usar “la imagen”.<sup>144</sup>

Al respecto, Araceli Barbosa<sup>145</sup> reflexiona sobre el mito de la concepción de la Virgen como un símbolo de negación del erotismo, en especial del erotismo femenino. Se trata de una figura que históricamente ha servido para normar el cuerpo femenino desde ideales de castidad, pureza y maternidad. Encuentro pertinente esta lectura, particularmente por haber crecido en el Bajío dentro de un contexto católico, donde la imagen de la Virgen se presenta como ejemplo de mujer abnegada y de madre sufriente, cualidades asociadas con la virtud femenina. Por lo tanto, las imágenes creadas por Mayer me parecen subversivas, pues tensionan y revierten esas

---

<sup>144</sup> Mayer, Mónica. “Las Vírgenes”. *Pinto mi Raya*, 2016. <https://www.pintomiraya.com/>

<sup>145</sup> Barbosa, Araceli. “El arte de la transgresión en la plástica femenina: el legado de los 70s y 80s”. *Artelogie*, [En línea] 8, 2016. <http://journals.openedition.org/artelogie/441>; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.441>

representaciones tradicionales, sugiriendo otras narrativas posibles en torno al cuerpo femenino, el erotismo y la sexualidad.

Sin embargo, es necesario mencionar que no en todos los casos el símbolo de la Virgen implica una negación del erotismo. En algunas representaciones religiosas, sobre todo dentro del misticismo cristiano, encontramos una forma de erotismo sublimado, una fusión entre deseo y espiritualidad. Figuras como Santa Teresa de Ávila, cuya experiencia de éxtasis ha sido interpretada tanto como una unión divina como una forma de goce corporal, nos permiten pensar en otras dimensiones del erotismo. Este erotismo místico revela que el deseo no ha sido eliminado completamente del imaginario religioso, sino desplazado y transformado. En ese sentido, las imágenes subversivas de Mayer no sólo contradicen los relatos tradicionales, sino que también nos invitan a pensar en la potencia simbólica del erotismo incluso dentro de los lenguajes de lo sagrado.



Imagen 5. Mónica Mayer. *Dolorosa*, fotocopia intervenida, políptico de 6 piezas, 1978-1979.

En la exposición *Rayando: dibujos, un ensayo a tres voces*,<sup>146</sup> de Mayer se incluyó la obra *La Dolorosa*, además de otras piezas que abordan temas como la maternidad, la violencia, lo doméstico, la vida cotidiana y el erotismo. A través de esta producción es posible aproximarse a la manera en que explora dichas problemáticas desde una perspectiva íntima y crítica. Para tratar el erotismo, la artista recurre de manera reiterativa a la representación de serpientes y a su propia imagen. Las serpientes aparecen enfatizadas mediante colores cercanos al op art y acompañadas de frases como “rojo” y “arde”, elementos que sugieren asociaciones con el deseo, la sensualidad y la intensidad afectiva.

En este contexto surgieron colectivos de arte feminista como Polvo de Gallina Negra, Tlacuilas y Retrateras y Bio-Arte, conformados a principios de los años ochenta. Estas agrupaciones incorporaron nuevos temas y cuestionamientos en torno al cuerpo, la sexualidad, la maternidad y la representación de las mujeres, encontrando en las estrategias del arte conceptual (como el performance, la instalación y las prácticas no objetuales) un medio propicio para confrontar las estructuras tradicionales del arte y los discursos patriarcales.<sup>147</sup>

Tlacuilas y Retrateras se conformó en 1983 a partir del taller de arte feminista impartido por Mónica Mayer en la Academia de San Carlos. En el grupo participaron Ana Victoria Jiménez, Karen Cordero, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Nicola Coleby, Consuelo Almeda, Marcela Ramírez y Mónica Mayer. El nombre de la colectiva proviene de la palabra náhuatl *tlacuilos*, utilizada para referirse a quienes interpretaban y preservaban las creencias de los pueblos. Las integrantes reflexionaron sobre la presencia de las artistas mexicanas

---

<sup>146</sup> Llevado a cabo en el Museo de Mujeres Artistas. Véase: <https://museodemujeres.com/exposicion/rayando-dibujos-de-monica-mayer/>

<sup>147</sup> Villegas, Gladys. “Los grupos de arte feminista en México”. Revista La Palabra y el Hombre. Universidad Veracruzana. Enero-marzo 2006, 45-57.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

dentro del ámbito artístico, las condiciones en las que desarrollaban su trabajo y diversas problemáticas relacionadas con la feminidad y las desigualdades de género. En Bio-arte se agruparon Nuik Sauret, Roselle Faure, Rose Van Lengen, Guadalupe García y Laita. Aunque el grupo tuvo una duración breve, sus integrantes se interesaron por el arte político y por cambios biológicos de la mujer.<sup>148</sup>

El trabajo de Polvo de Gallina Negra estuvo centrado en la producción de arte a partir de postulados feministas, además intentó llegar a públicos diferentes. La colectiva se conformó por Maris Bustamante y Mónica Mayer, quienes integraron el primer grupo de arte feminista. Las artistas propusieron a otras colegas formar parte, pero a la mayoría les parecía algo radical. Sus objetivos eran fortalecer la participación femenina en el ámbito artístico, así como investigar la imagen de la mujer en el arte. El grupo trabajó por más de diez años realizando actividades como intervenciones, performances y charlas en el espacio urbano, en medios de comunicación y en diversas instituciones.<sup>149</sup>

Entre las principales características de la producción del grupo, destacan el uso de herramientas como el humor y la ironía, del mismo modo que la incorporación de elementos de la cultura popular. Además, desarrollaron estrategias muy específicas tales como dirigirse a un público más allá del círculo del arte, recurriendo a medios de comunicación masiva como la televisión y a otras formas de difusión, entre ellas el chisme. Sus objetivos eran claros: transformar

---

<sup>148</sup> Lerma, Yurúen y Noriega Cecilia. “Arte feminista en México: más de 50 años desdibujando las fronteras entre arte, activismo y teoría (1970-2023)”. En *Historia de las mujeres en México panorámicas, abordajes y aproximaciones. Mujeres de cara al siglo XXI, entre la historia reciente y los desafíos*. Instituto Nacional de Estudios Históricos, México, 2025.

<sup>149</sup> Mayer, Mónica. *Rosa Chillante, mujeres y performance en México*. México: Avg Ediciones, 2004.

la imagen de las mujeres en el arte y en los medios de comunicación, propiciar la participación femenina en el ámbito artístico y crear imágenes a partir de sus experiencias sobre ser mujer.

La idea de llamar Polvo de Gallina Negra al colectivo tenía que ver con aspectos de la cultura popular y con el uso del humor como estrategia. El polvo de gallina negra es un remedio esotérico para protegerse del mal de ojo o en su defecto, para provocarlo. Con esta idea de fórmulas y pócimas, las integrantes intentaban protegerse del mal de ojo que les pudieran hacer a ellas como mujeres y feministas, y extender esta protección para hacerle mal de ojo a distintas formas de violencia ejercida contra las mujeres.

En seguida, retomo dos proyectos relacionados con la sexualidad y la violencia. Uno de ellos es el performance titulado *Mal de ojo a los violadores o el respeto al cuerpo ajeno es la paz*, realizado en el marco de una manifestación feminista en 1983. En este performance, las artistas arrojaron a una olla los ingredientes que sirven para hacer la pócima de “mal de ojo” a partir de una receta elaborada por ellas mismas, misma que repartieron entre cerca de mil espectadores. Estas acciones funcionaban como una especie de ritual que remitía a la tradición de las curanderas, hierberas, brujas, todas ellas figuras femeninas que se apoyan entre sí, generando comunidad entre ellas. A través de la comedia y el humor, la acción se convirtió en una estrategia para realizar una crítica para confrontar la violencia.

Uno de los proyectos más relevantes fue *¡MADRES!*, una propuesta artística que reunió charlas, exposiciones y performances. Maris Bustamante y Mónica Mayer abordaron críticamente el tema de la maternidad, reflexionando tanto sobre sus experiencias personales (en relación con sus propias madres) y sobre el arquetipo de la madre en diversos contextos socioculturales. Incluso llevaron el proyecto a televisión nacional. En 1987, ambas artistas fueron invitadas al programa

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Nuestro Mundo, conducido por Guillermo Ochoa, donde realizaron el performance *Madre por un día*. Durante el performance colocaron al conductor una panza de embarazo, un delantal y una corona, buscando que experimentara, desde el humor y la ironía, una aproximación a las experiencias y expectativas sociales asociadas con la maternidad.<sup>150</sup>

Por su parte, Mónica Mayer a mantenido a lo largo de su trayectoria un compromiso con la preservación del trabajo de mujeres artistas. Este interés puede observarse en proyectos como *Archiva: obras maestras del arte feminista en México*,<sup>151</sup> concebido en 2013 como un archivo portátil que reúne fichas de 76 obras seleccionadas como representativas del arte feminista en el país. A partir de la selección de obras y documentos, Mayer cuestiona las formas en que se ha construido la historia del arte, así como los mecanismos de legitimación y los cánones que históricamente han dejado fuera numerosas prácticas realizadas por mujeres. Además, *Archiva* ha sido activado en distintos contextos mediante performances y conferencias performáticas, funcionando como una herramienta de memoria, reflexión y diálogo en torno a la presencia y el reconocimiento de las artistas feministas en el arte contemporáneo.

Entre las artistas incluidas en este proyecto se encuentra Lorena Wolffer, cuya producción ha sido relevante en la denuncia de la violencia de género. Su incorporación, al igual que la de otras creadoras, reconoce la necesidad de construir genealogías del arte feminista en México. En este sentido, el proyecto de Mayer dialoga con los objetivos de esta investigación, que busca contribuir a la documentación, análisis y visibilización de prácticas artísticas en contextos diversos.

---

<sup>150</sup> Mónica Mayer y Maris Bustamante. *Madre por un día*, transmitido en el programa Nuestro Mundo, conducido por Guillermo Ochoa, 1987. Video: <https://www.youtube.com/watch?v=oPu9-XWFzCk>

<sup>151</sup> Mayer, Mónica. *Archiva: obras maestras del arte feminista en México*, Pinto mi raya, 2013. <http://www.pintomiraya.com/>

El trabajo de Lorena Wolffer no se limita a la producción de obras performáticas en contextos artísticos, sino que se extiende hacia acciones de carácter activista. Ha curado proyectos, impartido talleres y conferencias, y ha ocupado cargos institucionales.<sup>152</sup> Su práctica aborda problemáticas vinculadas con la violencia hacia las mujeres, la comunidad LGBTQIA+ y las identidades no normativas. Una de sus obras más significativas es *Mientras dormíamos*, pieza en la que Wolffer marcó con plumón distintas zonas de su cuerpo mientras una grabación reproducía notas policíacas sobre feminicidios en Ciudad Juárez. A través de esta acción, el cuerpo se convierte en un soporte simbólico donde se evidencian las violencias ejercidas sobre los cuerpos de las mujeres, planteando así al cuerpo como un territorio político.



Imagen 6. Lorena Wolffer. *Mientras dormíamos (El caso Juárez)*, performance, 2002.

---

<sup>152</sup> Ejerció la dirección de Ex Teresa Arte Actual del Instituto Nacional de Bellas Artes, y como la Coordinación académica del programa Arte, Cultura y Justicia: representaciones y performatividades alternas en la Universidad Nacional Autónoma de México.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

De acuerdo con Eli Bartra,<sup>153</sup> a principios de los años noventa se hicieron más evidentes problemáticas relacionadas con la salud pública de las mujeres, así como las problemáticas presentes en el ámbito laboral, entre ellas la diferencia salarial y el hostigamiento sexual. Asimismo, señala que, conforme comenzó a consolidarse en el espacio público un lenguaje vinculado con la perspectiva de género, varias de las demandas tendieron hacia una cierta neutralización política, desprendiéndose gradualmente de su origen feminista como parte de un complejo proceso de adaptación.

En la década de los dos mil, el feminismo en México fue identificado como un movimiento cercano a posturas de izquierda, que continuaba impulsando demandas históricas como la despenalización del aborto. A partir de entonces, surgieron diversas instituciones orientadas a diagnosticar las problemáticas que atraviesan las mujeres, así como a desarrollar marcos conceptuales en torno a la identidad femenina y feminista, los espacios públicos y privados, y múltiples dimensiones de lo político.<sup>154</sup>

Así, en este contexto, distintas artistas y colectivas desarrollaron diversas estrategias para enfrentar formas de exclusión. Estas problemáticas pueden observarse tanto en el ámbito internacional como en el contexto mexicano. Andrea Giunta<sup>155</sup> señala que, en el año 2000, el Guggenheim Museum de Nueva York no había realizado ninguna exposición individual dedicada a mujeres artistas y que, para 2014, éstas representaban apenas el 14% de su programación. De

---

<sup>153</sup> Bartra, Eli. “El movimiento feminista en México y su vínculo con la academia”. *La ventana*, 10, 1999.

<sup>154</sup> Serret, Estela. “El feminismo mexicano de cara al siglo XXI”. *El cotidiano*, vol. 14, núm. 100, marzo-abril, 2000, México, p. 49.51.

<sup>155</sup> Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI, México, 2019.

manera similar, la participación femenina en museos de Estados Unidos y Europa rara vez superaba el 20%.

El contexto mexicano no dista demasiado. En una investigación de Marta Ferreyra Beltrán sobre los museos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se observa que, aunque la presencia de mujeres en la educación artística ha incrementado considerablemente, esto no se refleja en la representación de sus obras dentro de las principales instituciones de arte. Museos como el MUAC, El Chopo y el MUCA continúan mostrando una participación significativamente menor de mujeres artistas, lo que evidencia una problemática sistémica tanto a nivel local como global.<sup>156</sup>

Frente a estas situaciones, diversas creadoras desarrollaron múltiples estrategias para confrontar las condiciones de exclusión e invisibilización que atravesaban a las mujeres dentro del campo artístico en México. En conjunto, estos procesos permiten observar cómo, desde la década de los setenta, las artistas feministas en México comenzaron a construir espacios de reflexión, producción y acción frente a las estructuras que habían limitado su participación dentro del campo artístico. A partir de estrategias vinculadas con el arte conceptual, el performance, el archivo y el trabajo colectivo, cuestionaron tanto las representaciones tradicionales de las mujeres como las formas de legitimación del arte. Estas prácticas además de transformar los lenguajes artísticos de su momento abrieron también un horizonte para pensar el cuerpo, la sexualidad, la experiencia cotidiana y las relaciones de género desde posicionamientos políticos que posteriormente tuvieron resonancias en distintos contextos del país.

---

<sup>156</sup> Cfr. Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, p. 37.

En el siguiente apartado me concentro en las tensiones que atraviesan la dinámica centro–periferia y en las formas en que ciertos relatos de la historia del arte han privilegiado determinados espacios, discursos y producciones artísticas. A partir de ello, propongo una aproximación a prácticas desarrolladas en el Bajío con el interés de pensar otras genealogías y formas de producción artística.

### **2.3 Descentrar la historia**

Los trabajos de las artistas visuales Yazmín Núñez, Tania Reza y Cosa Rapozo han sido producidos en distintas ciudades, marcando tránsitos y encuentros entre el Bajío y el centro del país. Entre estos territorios se tienden puentes que articulan sus trayectorias, dando lugar a un entramado de relatos visuales creados por mujeres desde contextos diversos. Estos vínculos se configuran a partir de los espacios de producción, formación y circulación de las obras analizadas en esta investigación.

Las artistas pertenecen a una misma generación y comparten un interés por el cuerpo, el erotismo y el deseo como ejes de su producción. Sus trayectorias se sitúan entre Dolores Hidalgo, Guanajuato, Aguascalientes y la Ciudad de México, espacios que, más que delimitar sus prácticas, funcionan como puntos de cruce y desplazamiento. A partir de estas coordenadas, sus obras permiten explorar distintas formas de construir y enunciar el erotismo femenino desde una perspectiva situada.

Para comprender las expresiones y significados que adquieren el cuerpo y el erotismo en cada una de sus propuestas, resulta necesario analizar el contexto sociocultural en el que se

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

formaron y en el que producen su obra, localizado en la región del Bajío. En este sentido, examino el impacto de las artes visuales y performáticas en esta zona desde las décadas de los setenta y ochenta, particularmente en la redefinición de la representación de los cuerpos, los géneros y los roles.

El Bajío mexicano es una región cuyas particularidades históricas, económicas y culturales han incidido de manera significativa en la configuración de sus prácticas culturales. El Bajío se ubica en el centro-occidente del país y comprende los estados de Aguascalientes, Guanajuato, Querétaro, el oriente de Jalisco, el norte de Michoacán y San Luis Potosí. Se trata de una región que actualmente se configura como un importante corredor industrial, debido al establecimiento de industrias manufactureras tanto nacionales como multinacionales. No obstante, también ha sido definida históricamente como una zona agrícola, caracterizada por la presencia de ríos, lagos y valles rodeados de cerros y montañas. El clima es predominantemente árido en el norte y transita hacia condiciones más húmedas en el sur.

Los antecedentes del Bajío como nodo de conexiones comerciales pueden rastrearse desde el periodo virreinal. El territorio estaba atravesado por la ruta del Camino Real de Tierra Adentro (también conocida como la ruta de la plata), que conectaba los centros mineros de Guanajuato, Zacatecas, San Luis Potosí y Querétaro con otras regiones como Chihuahua, Durango, Hidalgo y la Ciudad de México. En este contexto, la Villa de Aguascalientes se constituyó como una zona de conflicto, ya que su fundación coincidió con la Guerra Chichimeca (1550–1600), un enfrentamiento prolongado en el que participaron diversas poblaciones nómadas de la región.

A este conflicto se suma la Guerra del Mixtón (1541–1542), encabezada por la comunidad caxcana en la región de Nochistlán, lo que provocó una rápida movilización del gobierno virreinal.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Siguiendo a Phillip Powell,<sup>157</sup> la pacificación de estos territorios no se logró mediante grandes campañas militares, sino a través del establecimiento de pequeños ranchos criollos que negociaban o entraban en conflicto con los pueblos originarios. Este proceso derivó en el exterminio casi total de estas poblaciones, a quienes, a diferencia de otros grupos del centro del país, no se les reconocieron títulos ni señoríos.

De este modo, se conformaron comunidades híbridas, resultado de la superposición de diversas herencias culturales. Estas condiciones históricas marcaron la configuración de las ciudades actuales, muchas de las cuales conservan una traza colonial y continúan operando como espacios de producción de riqueza que, en gran medida, es administrada desde el centro del país. Así, la dinámica centralista que atraviesa tanto la cultura como la economía puede rastrearse desde la época colonial, donde se consolida una lógica de centro-periferia que sigue vigente y que será fundamental para comprender las condiciones de producción artística en la región.

Durante el proceso de colonización en México, lo ocurrido en la región fue uno de los hechos más cruentos, provocando un exterminio casi total de la población originaria. La fundación de Guanajuato como pueblo novohispano se establece en 1546, mientras que la historia de Aguascalientes comienza con la de su fundación en 1575, dan cuenta de una herencia colonial inscrita en el territorio. Ante ello, resulta pertinente preguntarse: ¿qué permanece de esa violencia fundante en las configuraciones actuales del espacio y de la cultura?

En el caso de Aguascalientes, los antecedentes de su creciente proceso industrial pueden rastrearse hacia finales del siglo XIX, particularmente a partir de 1884 con la llegada del ferrocarril la capital hidrocálida. La traza de las vías resultó estratégica: siguió una ruta que cruza el territorio

---

<sup>157</sup> Powell, Philp. *La guerra chichimeca (1550 -1600)*. Fondo de Cultura Económica, México, 2022.

de San Luis Potosí, Zacatecas, Guanajuato, Aguascalientes, Querétaro, Ciudad de México y Chihuahua, es decir, retomaba la ruta de la plata. La instalación del ferrocarril atrajo inversión nacional y principalmente extranjera.

En este sentido, resulta significativa la instalación en Aguascalientes de la Gran Fundación Central Mexicana de la American Smelting and Refining Co. (ASARCO), a finales del año 1894, empresa vinculada con Solomon Guggenheim. La familia Guggenheim se extendió a lo largo del territorio mexicano, (Aguascalientes, Monterey, San Luis Potosí, Chihuahua), consolidando una fortuna basada en la explotación de recursos materiales y de la fuerza de trabajo. Este capital se vio reflejado en la inversión de campos como el científico y el arte, consolidando a Guggenheim como uno de los coleccionistas más grandes de arte moderno y contemporáneo.<sup>158</sup>

Solomon Guggenheim comenzó su colección de arte, compró obras de: Kandinsky, Matisse, Chagall, Klee, Miró, Picasso y Dalí. Posteriormente, fundó la Solomon Guggenheim Foundation y el Museo Guggenheim, instituciones clave en la legitimación del arte moderno a nivel internacional. Este vínculo entre extracción de recursos en territorios periféricos y acumulación de capital cultural en centros hegemónicos permite visibilizar cómo las dinámicas de desigualdad y centralización no solo operan en el ámbito económico, sino también en la configuración del sistema artístico global.

Mientras este proceso de industrialización ocurría en el Bajío mexicano (el cual como mencioné antes fue sumamente importante para el impulso del arte moderno de los Guggenheim) se estaban desarrollando una serie de artistas sumamente interesantes que estuvieron marcados

---

<sup>158</sup> Serrano, Jesús. Aguascalientes: *Imperio de los Guggenheim (estudio sobre la minería y metalurgia en Aguascalientes, 1890-1930: el caso Guggenheim-ASARCO)*. Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

también por la dinámica centro-periferia. Quiero poner como ejemplo a dos artistas: José Guadalupe Posada y Hermenegildo Bustos. Ambos fueron artistas del Bajío, el primero nacido en Aguascalientes y el segundo en Guanajuato, ambos tuvieron una formación semiautodidacta en Guanajuato y solamente Posada llegó a desarrollarse en la Ciudad de México, sus vidas fueron humildes y nunca representaron el canon del arte mexicano hasta que en la época postrevolucionaria fueron retomados por los muralistas como ejemplos del arte mexicano opuesto a los cánones afrancesados del porfirismo.

De esta manera, el Bajío se constituyó como un sitio de paso (ruta de la plata, ruta de ferrocarril y luego corredor industrial automotriz), su industrialización ha permeado en la cultura de los estados que lo conforman, pero manteniéndose en la misma dinámica centralista. A mediados del siglo XX Aguascalientes y Guanajuato emergieron como capitales culturales de esta zona al consolidar espacios educativos sumamente importantes y que permearían en la escena de todo el país.

Por ejemplo, la Escuela de Artes Plásticas fue fundada en 1959 en la Universidad de Guanajuato, generando así una opción educativa de profesionalización en el arte que no había en el Bajío. Igualmente, en Aguascalientes se fundó la Casa de la Cultura en 1966 dando un espacio para el aprendizaje del arte de una manera más formal.

En 1969 llegó un momento muy importante para la danza en Aguascalientes, nos dice Salvador Camacho<sup>159</sup> que el bailarín y coreógrafo Georges Berard fue traído por Víctor Sandoval para comenzar con una nueva etapa de formación dancística en la Casa de la Cultura de

---

<sup>159</sup> Camacho, Salvador. *Buganvillas: 100 años de arte y cultura en Aguascalientes 1900-2000*. Consejo de Ciencia y Tecnología. Universidad Autónoma de Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, México, 2010.

AGUASCALIENTES. Georges Berard (1927-2017) fue un bailarín franco canadiense con mucha experiencia en danza clásica. Trabajó en Canadá, Francia, Estados Unidos, Guatemala y finalmente en México. Una de sus primeras acciones al llegar a Aguascalientes fue fundar el grupo de ballet de la ciudad, que a lo largo de toda su trayectoria integró ciento cinco coreografías de las cuales cincuenta y dos fueron creaciones de Berard, treinta y cuatro de otros coreógrafos, pero puestos por Berard y diez y nueve de coreógrafos invitados.

El Ballet de Aguascalientes estuvo activo por 25 años (hasta marzo de 1996) y Berard junto con sus alumnos pasaron de generar un grupo de ballet a una escuela de danza en 1988, lo que terminó siendo la Escuela de Danza George Berard en 2007 parte de la Universidad de las Artes y en cuyo programa estudio Tania Reza. De ahí la importancia que las técnicas de danza clásicas han tenido en la ciudad, pues sus iniciadores fueron formados fuertemente por estas.

Casi una década después, en el año 1977 se crea el Centro de Artes Visuales en Aguascalientes a cargo de Juan Castañeda. Este espacio, que formaba parte del Instituto Aguascalentense para las Bellas Artes, liderado por Víctor Sandoval, generó muchas gestiones culturales para el apoyo al arte, se generaron por ejemplo dos concursos que continúan hasta la actualidad, el Premio Bellas Artes de Poesía (que inició en 1968) y el Concurso Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas (1966) que en 1981 cambió de nombre a Encuentro Nacional de Arte Joven.<sup>160</sup> Este último concurso, que continua hasta la actualidad, ha visto pasar a numerosos artistas de todo el país que se han beneficiado con él, entre sus ganadoras se encuentra por ejemplo Mónica Mayer o Pilar Ramos, pero también fue fundamental para el desarrollo del arte neomexicanista, cuyos representantes fueron Enrique Guzmán (artista de Aguascalientes), quien

---

<sup>160</sup> Camacho, Salvador. *Bugambilias. 100 años de arte y cultura en Aguascalientes 1900-2000*.

ganó el concurso en 1967, así como los hermanos Castro Leñero (artistas de Guanajuato) quienes lo ganaron varias veces en los ochenta y noventa.

Este proceso de desarrollo cultural tiene un correlato con el desarrollo industrial de estos espacios. El Festival Internacional Cervantino, iniciado en 1972, y el desarrollo de la Feria Nacional de San Marcos (celebrada por primera vez en 1828, pero que su infraestructura y modernización también es de la época de los setenta) ha generado que la industria privada participe junto con la pública para generar espacios culturales.

Así, la industrialización del Bajío durante los años ochenta y noventa fue un proceso clave del crecimiento urbano. Este crecimiento conectó los espacios rurales con las urbes mediante el desarrollo de infraestructura vial y la instalación de plantas manufactureras, especialmente en sectores como la automotriz, la textil y la agroindustria. Esto impulsó migraciones hacia las ciudades generando nuevas dinámicas de interacción. En la región se encuentran en su mayoría industrias automotrices, por ejemplo, Guanajuato es la entidad a nivel nacional que cuenta con más empresas automotrices: General Motors en Silao, Honda en Celaya, Mazda en Salamanca, Toyota en Apaseo el Grande e Hino Motors en Silao.

Como mencioné anteriormente, a inicios de los noventa y en los primeros años del dos mil hubo un cambio cultural debido a las formas en que el estado mexicano, desde el centro hacia la periferia, apoyaban el arte contemporáneo. La implementación del CONACULTA y el FONCA hizo que una generación de artistas tuviera más impulso sobre otra, esta dinámica se encuentra desarrollada en el libro de Daniel Montero *El cubo de Rubik, arte contemporáneo en los años 90*, donde las voces de Mónica Mayer o Teresa del Conde son clave para explicar este movimiento.

Más allá de debatir o analizar las consecuencias de las dinámicas que generaron estas nuevas instituciones, como lo hace Montero, me interesa pensar en los efectos que estas tuvieron en el Bajío. Uno de ellos, que puedo constatar desde mi propia experiencia al vivir y formar parte del ámbito artístico de dicho territorio, es el decaimiento del Encuentro Nacional de Arte Joven, el cual continúa operando bajo parámetros prácticamente inalterados desde los años ochenta. Su premio, además, no ha tenido un incremento significativo en las últimas décadas, a diferencia de otros campos como la poesía, lo que evidencia una falta de actualización frente a las condiciones económicas y culturales actuales.

También comenzaron a surgir en el Bajío exposiciones que incorporaban reflexiones sobre la experiencia femenina y el cuerpo desde perspectivas cercanas al arte contemporáneo y al feminismo. Un caso significativo fue *Miradas femeninas*, realizada en Aguascalientes en 1994, en el Museo de Arte Contemporáneo N.8. La muestra, curada por Karen Cordero,<sup>161</sup> reunió obra de artistas como Elena Climent, Magali Lara, Lupe Ordoñez, María Sada, Teresa Serrano y Mary Stuart. La exposición evidencia un momento temprano en el que ya se articulaba una reflexión en torno a la mirada femenina, al reunir exclusivamente a creadoras en un contexto local que, históricamente, ha sido considerado periférico.

Las obras presentadas abordaban la relación entre sensualidad, naturaleza y corporalidad. En particular, el trabajo de Magali Lara permite observar cómo se construyen imágenes donde lo vegetal se convierte en una metáfora que remite a la experiencia sensorial, emocional y corporal. A través de diversas técnicas y elementos, sus imágenes sugerían aproximaciones al erotismo

---

<sup>161</sup> Cordero, Karen. "Miradas femeninas". Catálogo de exposición. Museo de Arte Contemporáneo No. 8, Aguascalientes, 1994.

desde una perspectiva femenina, donde el cuerpo no aparecía necesariamente de manera directa, sino mediante asociaciones simbólicas y orgánicas.

Por otra parte, la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad de Guanajuato jugó un papel fundamental en la formación de artistas en la región, en un momento en el que no existían programas similares en el Bajío. Posteriormente, la creación de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad de las Artes de Aguascalientes en 2002 consolidó este proceso formativo. Estos programas no solo han contribuido a la profesionalización de artistas en la región, sino que también han permitido cuestionar las formas en que el apoyo a la cultura se articula desde el centro hacia la periferia.

En este marco, las artistas analizadas en esta tesis son producto de estos contextos formativos y se han insertado de distintas maneras en las lógicas institucionales generadas por el Estado mexicano desde los años noventa, marcadas por un fuerte centralismo. Sus prácticas, sin embargo, no solo responden a estas condiciones, sino que también las tensionan, generando propuestas que complejizan las formas de entender el cuerpo, el erotismo y la experiencia desde el Bajío.

Considero importante señalar que todo este contexto influye directamente en la producción artística de las creadoras de la región. En el Bajío, además del arraigo religioso y conservador que históricamente lo caracteriza, siendo una de las zonas con mayor población católica en México, con cerca del 90 % de creyentes,<sup>162</sup> se vive una realidad marcada por la violencia y la inseguridad derivadas del crimen organizado.

---

<sup>162</sup> Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), Censo de Población y Vivienda 2020: Panorama de las religiones en México 2020. <https://www.inegi.org.mx/temas/religion/>

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Es común presenciar o escuchar sobre tiroteos, asaltos, y otros hechos violentos, desapariciones de madres buscadoras y defensores del territorio, así como episodios de corrupción, crisis sociales, inundaciones, explosiones y sequías. Sin embargo, el Bajío es también un territorio de tránsito, intercambio comercial y cultural, con una gran diversidad social. Todos estos elementos la violencia, la fe, la tradición y la pluralidad, forman parte de la complejidad en el que se inscribe la práctica artística de muchas mujeres en esta región.

En conjunto, este apartado permite comprender que las prácticas artísticas de Yazmín Núñez, Tania Reza y Cosa Rapozo no pueden analizarse de manera aislada, sino que están profundamente atravesadas por las condiciones históricas, económicas y culturales del Bajío y su relación con el centro del país. La región se revela como un territorio complejo marcado por la herencia colonial, la violencia fundacional, el desarrollo industrial y una persistente dinámica centro-periferia que ha condicionado tanto la producción como la circulación del arte. En este sentido, descentralizar la historia implica desplazar la mirada del centro hacia la periferia y reconocer cómo estos contextos han configurado subjetividades, limitaciones y posibilidades específicas para las artistas.

Al mismo tiempo, este recorrido evidencia que el Bajío es un territorio de resistencia, formación y creación activa, donde instituciones educativas, iniciativas culturales y trayectorias individuales han contribuido a construir escenas artísticas propias. Las artistas analizadas emergen de este entramado contradictorio (atravesado por conservadurismo, violencia, religiosidad y modernización) y desde ahí articulan discursos que tensionan las narrativas dominantes. Así, sus obras dialogan con problemáticas locales y proponen formas de reconfigurar el lugar del cuerpo y

de lo erótico en el arte contemporáneo, evidenciando que descentralizar la historia es, en última instancia, abrir espacio a otras voces, experiencias y modos de enunciación.

### **Capítulo 3. Proceso metodológico y análisis de las obras**

Esta investigación se inscribe en un enfoque cualitativo de carácter interpretativo, orientado a la comprensión de la producción simbólico-hermenéutica del erotismo femenino en el ámbito de las artes visuales. Desde esta perspectiva, mi interés radica en la exploración de los sentidos y discursos que se articulan en las obras seleccionadas.

El diseño metodológico corresponde a un análisis hermenéutico, centrado en la interpretación de la producción artística de tres creadoras mexicanas nacidas en las décadas los ochenta y noventa, cuya práctica se ha desarrollado en el contexto del Bajío. La elección de las tres artistas responde a la necesidad de identificar convergencias, tensiones y singularidades en las formas en que el erotismo femenino es representado, problematizado y resignificado en sus propuestas visuales. Se trata de producir una comprensión situada de experiencias estéticas y afectivas específicas.

El enfoque hermenéutico se sustenta principalmente en los planteamientos de Hans-Georg Gadamer,<sup>163</sup> quien concibe la interpretación como un proceso dialógico en el que convergen los

---

<sup>163</sup> Véase Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método I*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

horizontes históricos, culturales y subjetivos del objeto de estudio y del intérprete. Desde esta perspectiva, las obras no son entendidas como objetos cerrados con un significado fijo, sino como acontecimientos de sentido que se actualizan en la experiencia interpretativa. El análisis, por tanto, se configura como un ejercicio dialógico entre obra, contexto e investigadora, donde la precomprensión no se elimina, sino que se reconoce y se somete a reflexión.

Asimismo, la investigación incorpora una perspectiva feminista interseccional y decolonial,<sup>164</sup> la cual permite problematizar las condiciones históricas y culturales que han configurado la representación del cuerpo femenino y del erotismo en el arte occidental. Desde los estudios feministas del arte, Griselda Pollock<sup>165</sup> utiliza el término “intervenciones feministas” para referirse a las acciones emprendidas por mujeres artistas e investigadoras frente a los discursos dominantes de la historia del arte. El análisis feminista implica cuestionar las formas en que las imágenes producen y reproducen relaciones de poder vinculadas con el género, el cuerpo y la sexualidad.

La dimensión interseccional permite comprender que las experiencias de las mujeres no son homogéneas, sino que se encuentran atravesadas por múltiples dimensiones como la clase, el territorio, la racialización, la religión, la edad. A su vez, el enfoque decolonial contribuye a cuestionar las jerarquías epistémicas desde las cuales se han construido los relatos sobre el arte, el

---

<sup>164</sup> Audre Lorde, Silvia Rivera Cusicanqui, Ochy Curiel, Sayak Valencia y Yolanda Aguilar han problematizado qué experiencias y saberes han sido históricamente excluidos o deslegitimados. Véase Aguilar, Yolanda. *Femestizajes cuerpos y sexualidades racializadas de ladinas- mestizas*. F & G Editores, México, 2021; Curiel, Ochy. *La nación heterosexual: Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Bogotá. Brecha Lésbica / En la Frontera, 2013; Lorde, Audre. “The Uses of the Erotic: The erotic as Power”, en *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Audre Lorde, Estados Unidos, 1984; Rivera, Silvia. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón. Buenos Aires, 2016; Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*. Melusina, España, 2010.

<sup>165</sup> Pollock, Griselda. “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”. En Karen Cordero, e I., Sáenz (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, 2007.

eroticismo y el cuerpo en América Latina. Las obras analizadas pueden comprenderse como espacios donde se tensionan imaginarios dominantes sobre la feminidad y el deseo, al mismo tiempo que emergen otras formas de representación y experiencia.

El análisis está constituido por tres obras específicas de cada artista, seleccionadas por su temática en torno al cuerpo y su relación con la construcción del erotismo. El análisis se desarrolla a partir de tres dimensiones interrelacionadas:

- Contextualización de la obra, que considera el momento de producción, el soporte, la trayectoria de la artista y el marco sociocultural en el que se inscribe la pieza.
- Análisis formal y visual, donde se examinan materiales, técnicas, composición, espacialidad, dispositivos de representación y relaciones sensoriales que la obra propone.
- Interpretación conceptual, orientada a identificar tensiones discursivas y posicionamientos en torno al erotismo, el cuerpo y la mirada femenina.

Estas dimensiones no operan como fases lineales, sino como niveles interdependientes dentro del proceso hermenéutico.

### **Construcción de los ejes conceptuales: el erotismo, el cuerpo y lo femenino**

La formulación de los ejes conceptuales que orientan esta investigación —erotismo, cuerpo y lo femenino— no responde a una definición previa y cerrada, sino a un proceso de problematización teórica. Los conceptos no se establecen como categorías rígidas impuestas sobre las obras, sino como horizontes de comprensión que emergen en el diálogo entre marco teórico, las preguntas de investigación y el análisis preliminar del material visual. Este movimiento me permitió identificar ciertos núcleos problemáticos recurrentes que, posteriormente, se sistematizaron como axiomas.

### *Erotismo: entre representación y experiencia*

El erotismo es la primera dimensión. No se entiende aquí como mera representación explícita de sexualidad, sino como un campo de tensión entre deseo, intimidad, afectividad y poder. En lugar de adoptar una definición que encierre el concepto, el erotismo es abordado como una categoría relacional que se activa en la interacción entre cuerpo, mirada y contexto cultural. Desde esta perspectiva, el erotismo es una construcción atravesada por disputas históricas en torno a la agencia, el deseo y la relación entre el dominio y la subordinación.

En las obras artísticas el erotismo puede manifestarse tanto en la exposición del cuerpo como en su ocultamiento, en la sugerencia o en explicitud, en la materialidad táctil de los soportes o en la crítica que realizan a la supresión del eros. Así, lo erótico es comprendido como una dimensión estética y política que interroga los regímenes de representación heredados.

### *El cuerpo como territorio de inscripción simbólica*

El segundo eje es el del cuerpo, entendido no como una entidad biológica neutra, sino como superficie histórica de inscripción cultural, política y afectiva. La revisión de la historia del arte muestra que los cuerpos femeninos han sido representados predominantemente desde una mirada que lo configura de manera objetualizada, atendiendo a cánones masculinos. Una de las preguntas que orientó esta reflexión fue: ¿De qué manera se ha representado el cuerpo femenino y su placer en la historia del arte?, ¿Cuál es la postura de las artistas elegidas en la investigación?, y en específico: ¿Las obras de las artistas seleccionadas son subversivas?

El recorrido mostró que el placer femenino ha sido frecuentemente mediado por dispositivos de control: supresión, subordinación, invisibilización o moralización. En este sentido,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

el cuerpo no aparece como un espacio autónomo de experiencia, sino como un territorio regulado por códigos visuales patriarcales.

Frente a esto, las obras que analizo cuestionan las formas heredadas de representación e introducen elementos que considero significativos. En ellas el cuerpo no aparece como imagen cerrada o disponible a la mirada, sino como fragmento o como huella. Más que ofrecer una nueva imagen normativa del erotismo, estas piezas parecen tensionar el campo visual que históricamente lo ha encuadrado, pues las artistas tratan el placer femenino, al cuerpo en movimiento, más allá de la normatividad, muestran también una crítica a la domesticación de lo erótico y a la idea de amor romántico.

#### *Lo femenino: feminidad, mujeres y construcción cultural*

El tercer eje conceptual se articula en torno a lo femenino. Resultó necesario distinguir entre: mujeres, como sujetos históricos situados; feminidad, como construcción cultural y performativa; lo femenino, como categoría simbólica que excede lo biológico.<sup>166</sup> Esta diferenciación permitió evitar esencialismos y comprender que las representaciones del erotismo no se desprenden automáticamente de la condición de mujer, sino que se producen dentro de matrices culturales específicas.

En diálogo con perspectivas feministas, se asume que la feminidad ha sido históricamente asociada a pasividad, disponibilidad emocional y de cuidados. Sin embargo, las obras analizadas

---

<sup>166</sup> Ramírez, María. *Mujeres en círculo, espiritualidad y corporalidad femenina*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2019.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

tensionan estas asociaciones al proponer imágenes donde la vulnerabilidad, el deseo y la intimidad no operan como signos de subordinación, sino como espacios de agencia simbólica.

### *El lugar de las emociones y lo afectivo*

Un hallazgo transversal en el análisis fue recurrencia de las emociones y lo afectivo. Las obras no solo representan cuerpos, sino que activan atmósferas emocionales: fragilidad, deseo, melancolía, placer, incomodidad, intimidad.

En esta investigación, las emociones son tratadas como construcciones culturales que atraviesan la experiencia estética. Lo afectivo adquiere peso metodológico en la medida en que forma parte del acontecimiento interpretativo: la obra interpela sensorial y emocionalmente al espectador, generando una experiencia que no puede reducirse solo a la descripción.

Las emociones se abordan como una dimensión constitutiva del erotismo en tanto experiencia corporal y estética. Lo afectivo no se entiende aquí como una interioridad privada, sino como una fuerza relacional que organiza la manera en que los cuerpos se perciben, se regulan y se representan. Como ha señalado Sara Ahmed, las emociones no residen en los sujetos ni en los objetos, sino que se producen como efectos de circulación social.<sup>167</sup> En ese movimiento, los afectos se articulan a determinados cuerpos y artefactos, configurando sus posibilidades de aparición y reconocimiento. Así, la dimensión emocional participa en la construcción histórica del cuerpo femenino y en la regulación de su visibilidad y su capacidad de agencia. Por ejemplo, la moral cristiana, al promover el pudor y la vergüenza en torno a la sexualidad, ha operado como un

---

<sup>167</sup> Véase, Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*, UNAM, México, 2015, p. 35.

dispositivo disciplinario del erotismo, delimitando los márgenes socialmente aceptables de su expresión y produciendo formas específicas de autovigilancia corporal.

Recupero la noción de lo erótico más allá de pensarlo como mera excitación sexual, sino como una fuente profunda de conocimiento, creatividad y poder de nuestro cuerpo. Pensar el erotismo desde esta perspectiva implica reconocer que las emociones pueden constituir un territorio de resistencia y afirmación. De esta manera, lo afectivo se incorpora al análisis como un componente hermenéutico que permite interpretar tanto las políticas culturales y emocionales que han contenido históricamente el cuerpo femenino como las posibilidades de reapropiación que emergen en las prácticas artísticas contemporáneas.

#### *Vinculación con el objetivo de la investigación*

La construcción de estos ejes conceptuales responde directamente al objetivo central del estudio: interpretar las obras de artes visuales y su postura en torno al erotismo femenino. Los axiomas no buscan definir de manera universal qué es el erotismo femenino, sino establecer herramientas analíticas que permitan examinar cómo cada artista construye una posición específica frente a esta problemática. En este sentido, no pretendo en esta la investigación formular una teoría general del erotismo, sino interpretar las obras situadas en un contexto específico y las posturas de las artistas, desde una lectura particular.

La articulación entre cuerpo, erotismo, lo femenino (mujeres) y afectividad constituye, por tanto, el marco desde el cual se desarrolla el análisis de cada capítulo permitiendo identificar continuidades históricas y rupturas en la representación de lo erótico.

### *Posicionamiento y reflexividad*

Como he mencionado, la investigación asume el carácter situado del conocimiento, reconociendo que todo proceso interpretativo se encuentra atravesado por la experiencia, la trayectoria profesional y el contexto sociocultural de quien investiga.

Así, me inscribo en el campo de las artes visuales como docente, investigadora, curadora y creadora, lo cual configura una relación cercana con el objeto de estudio. Esta proximidad no solo es metodológica, sino también generacional y territorial: las artistas analizadas en esta investigación son mis contemporáneas y desarrollan su práctica en contextos que comparto, particularmente en el Bajío. Igualmente, mi propia experiencia implica un tránsito constante entre esta región y la Ciudad de México, lo que sitúa mi trabajo dentro de las mismas dinámicas de circulación, formación y producción que atraviesan sus trayectorias.

En este sentido, mi posicionamiento no parte de una distancia jerárquica ni de una mirada que sitúe a las artistas en un “otro” inalcanzable o marginal. Por el contrario, me reconozco en una relación de horizontalidad, donde compartimos condiciones, problemáticas y marcos de referencia. Esta cercanía permite una comprensión profunda de las dinámicas simbólicas y afectivas presentes en la producción artística contemporánea, así como asumir que el análisis se construye desde un lugar situado.

En consonancia con la hermenéutica gadameriana, la precomprensión es asumida como punto de partida del proceso interpretativo. Me interesa una posición que pretenda abrir un espacio de interpretación que haga visibles formas alternativas de enunciación del erotismo, la corporalidad y la intimidad. De esta manera, la reflexividad como ejercicio constante de revisión

de los propios supuestos, categorías y marcos de lectura, busca evitar la reproducción inadvertida de las estructuras simbólicas que se pretenden problematizar.

Desde la perspectiva feminista interseccional, la investigación reconoce que el conocimiento no es neutral ni universal, pues se produce desde posiciones históricas y culturales específicas. La investigación busca contribuir a la construcción de narrativas críticas que permitan visibilizar formas alternativas de representación del cuerpo, el deseo y lo íntimo en el arte contemporáneo. De este modo, la interpretación se concibe como un acto relacional en el que confluyen obra, contexto e intérprete, en un proceso de producción de sentido que articula experiencia, análisis teórico y reflexividad situada.

#### *Criterios de selección de las artistas y las obras*

La selección de las artistas se fundamenta en una posición crítica frente a las dinámicas de exclusión y jerarquización que han estructurado históricamente el campo artístico. En este sentido, la delimitación del corpus se articula con la noción de injusticia epistémica, entendida como el conjunto de mecanismos mediante los cuales ciertos sujetos y experiencias son sistemáticamente desautorizados como productores legítimos de conocimiento y sentido.<sup>168</sup>

Asimismo, es importante reconocer que esta selección también se configura a partir de relaciones de cercanía, afinidad y diálogo. Las artistas incluidas en esta investigación comparten preocupaciones en torno al cuerpo, el deseo y la experiencia, además se han establecido condiciones de interlocución que hacen posible este trabajo. La construcción de esta investigación

---

<sup>168</sup> Fricker, Miranda. *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento*. Herder, Barcelona, 2017.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

tampoco es ajena a una dimensión afectiva: se trata de prácticas que no perciben este trabajo como una amenaza ni como un espacio de instrumentalización, sino como un terreno de intercambio.

Desde esta perspectiva, trabajar con artistas mujeres implica una decisión metodológica orientada a descentrar el canon visual dominante y a interrogar las formas en que el erotismo femenino es producido desde experiencias situadas. La investigación asume que el acceso desigual a los espacios de legitimación artística constituye una dimensión de injusticia epistémica que atraviesa la producción cultural contemporánea.

Considero importante relatar que mi relación con las artistas forma parte de un entramado generacional y contextual compartido. A Yazmín Núñez la conocí en el ámbito universitario, cuando ella cursaba la licenciatura en Artes Visuales y yo la de Estudios del Arte y Gestión Cultural; posteriormente coincidimos en exposiciones y en espacios vinculados a círculos de amistades en común. A Tania Reza la conocí a través de redes sociales y de amistades dentro del campo artístico regional, particularmente tras su reconocimiento en el Encuentro Nacional de Arte Joven, cuyo trabajo despertó mi interés por el uso del cuerpo en su obra. A Coza Rapozo la conocí en Guanajuato, en el contexto de un proyecto independiente de formación artística llamado PROA, impulsado por ella, Hernán González y Enrique López Llamas. Mi acercamiento ocurrió a partir de la asistencia a una exposición de Trino Guerrero en ese espacio.

Al reconocer esta proximidad, asumo que mi interpretación se produce desde un lugar específico. Mi interés por escuchar a estas mujeres (pertenecientes a una generación cercana a la mía) responde también a una inquietud situada: comprender cómo se vive y se elabora creativamente el cuerpo, el erotismo, la sexualidad y lo femenino desde experiencias

contemporáneas que no me son ajenas, pero que tampoco son idénticas a la mía. Esta cercanía generacional y contextual es parte del marco desde el cual se construye mi lectura.

Asimismo, el trabajo dialoga con los planteamientos de Ochy Curiel,<sup>169</sup> quien ha señalado la necesidad de comprender el feminismo como una práctica política situada que cuestiona las estructuras coloniales, heteronormativas y patriarcales del saber. En consonancia con esta perspectiva, el recorte geográfico en el Bajío mexicano no se plantea como un simple dato contextual, sino como una apuesta por analizar la producción y circulación desde un territorio históricamente periférico respecto de los centros hegemónicos del arte nacional.

La inclusión de las tres artistas responde a los siguientes criterios:

- Situación generacional contemporánea, que permite examinar prácticas atravesadas por debates actuales en torno al cuerpo, género y sexualidad.
- La región Bajío entendida como campo cultural donde se negocian procesos de visibilidad y legitimación.
- El cuerpo como eje estructurante, ya sea desde la autorrepresentación, la fragmentación o la materialidad.
- Producción de tensiones, particularmente en la construcción del erotismo, la intimidad y la capacidad de las obras para generar nuevas interpretaciones, es decir, para proponer elementos del erotismo que no reproduzcan automáticamente los códigos visuales patriarcales.

---

<sup>169</sup> Curiel, Ochy. La nación heterosexual: Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación. Bogotá. Brecha Lésbica / En la Frontera, 2013.

La elección de las piezas analizadas responde igualmente al proceso hermenéutico. Me interesaron particularmente aquellas obras donde la corporalidad se presenta como un espacio que ofrece otros imaginarios sobre el cuerpo y el erotismo, que dialogan con problemáticas actuales en torno a la intersección del cuerpo y la tecnología, las crisis de representación y la exposición de la violencia que se esconde tras los roles impuestos.

Sin embargo, esta selección además de sustentarse en criterios temáticos, también parten de la experiencia de interpelación personal. Las piezas elegidas fueron aquellas que, durante el proceso de investigación, captaron mi atención de manera persistente y permanecieron en mi memoria como imágenes recurrentes. La reiteración de su presencia (tanto en revisiones posteriores como en conversaciones y reflexiones analíticas) fue un indicio de su potencia simbólica y de su capacidad para activar preguntas centrales en torno al erotismo y al cuerpo femenino. Reconocer este criterio no implica arbitrariedad, sino asumir que toda lectura hermenéutica parte de una relación entre obra e intérprete.

Durante el proceso revisé también el trabajo de más artistas de Aguascalientes y de la región del Bajío, entre ellas Lucía Castañeda, Pilar Ramos, Ariadna Rojas, así como de otras creadoras que forman parte de un circuito artístico en crecimiento, caracterizado por redes de colaboración y circulación entre distintas ciudades. La delimitación final respondió, por tanto, no a la ausencia de otras propuestas relevantes, sino a la necesidad de acotar para permitir un análisis profundo.

Resulta pertinente señalar que, en el caso de Tania Reza y Cosa Rapozo, ambas decidieron trasladarse desde hace un par de años a la Ciudad de México para desarrollar su práctica artística. Este desplazamiento pone en relieve dinámicas de migración interna y de centralización del campo

artístico mexicano, al tiempo que evidencia las tensiones entre producción regional y circulación nacional. Estas trayectorias no anulan su inscripción en el contexto del Bajío, pero sí complejizan la lectura territorial de sus obras y permiten pensar el erotismo y el cuerpo en relación con movimientos, migraciones, redes y reconfiguraciones espaciales.

La obra es entendida aquí como un acontecimiento donde se materializan tensiones históricas y culturales. En este marco, la interpretación no busca determinar la intención autoral de manera definitiva, sino abrir un campo de comprensión donde las piezas puedan ser leídas como gestos críticos frente a los sistemas visuales dominantes. La delimitación generacional, territorial y temática constituye una decisión metodológica que asume el carácter situado del conocimiento. Lejos de pretender universalizar los hallazgos, la investigación reconoce que toda interpretación se produce desde un lugar específico y en diálogo con marcos teóricos y contextuales determinados.

En este sentido, el análisis del erotismo femenino en estas obras busca examinar cómo se configura como experiencia estética y política en un contexto particular, contribuyendo a ampliar los marcos de lectura desde los cuales se piensa el cuerpo y el deseo en el arte contemporáneo.

### **Entrevistas a las artistas**

Las entrevistas a las artistas se realizaron en septiembre de 2024 y formaron parte de una estrategia metodológica. Diseñé un guion semiestructurado que me permitió abrir conversaciones en torno a sus procesos de producción, la relación con el cuerpo, la construcción del erotismo en su práctica artística y las condiciones que han acompañado el desarrollo de su voz como creadoras.

La conversación partió de la siguiente cuestión: ¿cómo construyeron su posición artística? A partir de esa pregunta comenzaron a desplegarse otras: ¿cuál es su historia?, ¿cómo inició su relación con el arte?, ¿de qué manera construyeron su trayectoria personal y profesional? Me interesaba comprender cómo estas artistas han logrado construir su lugar dentro del campo artístico y qué papel ha tenido en ello el contexto del Bajío: ¿cómo incidió e incide crecer y formarse en esta región en la manera en que producen? Otra línea de la entrevista se centró en su experiencia como artistas: ¿qué lugar ocupa el hecho de ser mujer en su práctica profesional?, ¿han enfrentado barreras?, ¿cómo negocian su posicionamiento en un campo históricamente masculinizado? También, abordamos una cuestión clave para esta investigación: ¿cuál es el lugar del cuerpo, del erotismo y de lo femenino en su obra?

Estas entrevistas funcionan como lugares escucha situada y resonancia. Me interesó generar un diálogo que permitiera situar la producción artística en relación con las trayectorias, experiencias y procesos creativos de las artistas. La conversación directa con ellas, así como la revisión de entrevistas previas realizadas por otros medios de difusión, funciona aquí como un material complementario que dialoga con el análisis de obra, sin sustituir el ejercicio interpretativo que constituye el eje central de esta investigación. El propósito de estos encuentros fue constituir un recurso complementario en el proceso interpretativo.

*Yazmín Núñez: una mirada desde la gráfica*

Las obras de Yazmín Núñez son historias sobre el lugar que ocupa el cuerpo en el espacio, de manera interior y exterior. El marcado contraste de blancos y negros en sus litografías revelan momentos de intimidad, soledad y vulnerabilidad. Muestra ese acontecimiento desde su propia mano y mirada. Mi interés al entrevistarla partía de ubicar su producción en ese cruce entre lo

individual y lo social: cómo se entrelaza el proceso creativo con el contexto en el que se vive y se trabaja, particularmente en el Bajío mexicano. En el caso de Yazmín, esa relación aparece desde su propia historia familiar.

Realizamos la entrevista en uno de los patios de la Universidad de las Artes, durante la mañana del 13 de septiembre del 2024. Se presentó ante mí con una sonrisa cálida; es una mujer con una gran presencia. La conversación duro una hora con treinta minutos y se llevó a cabo de una manera cercana y fluida. Comenzamos hablando sobre su trayectoria de vida, después sobre su proceso creativo y el papel del cuerpo y el erotismo en su obra, finalmente tratamos el tema del lugar que ocupan las artistas respecto a la representatividad en el medio. A continuación, presento a manera de relato la conversación que tuvimos.

Yazmín Núñez nació en Aguascalientes en 1992, aunque su familia proviene de Durango. Creció yendo y viniendo entre ambas ciudades, algo que, con el tiempo, reconoce como una experiencia que marcó su forma de mirar y de construir imágenes. Se asume de Aguascalientes, pero con una raíz muy clara en Durango. Ambos lugares habitan su memoria y, de distintas maneras, también su obra.

Desde la niñez el dibujo fue su primer lenguaje. A los quince años pidió entrar a clases formales de arte y comenzó su formación en el Centro de Artes Visuales, fundado en 1977 por Juan Castañeda. Ahí estudió pintura y dibujo, y tuvo como maestros a Francisco Tavera y Mauricio Catalán. Ese periodo lo recuerda como profundamente formativo. Era un espacio donde podía “tantearse”, experimentar y observar procesos artísticos. Ahí entendió que quería hacer eso: convertir su propia experiencia en lenguaje visual.

Más adelante ingresó a la Universidad de las Artes y eligió las especialidades de pintura y gráfica. Durante la carrera atravesó cambios de intereses y búsquedas, experimentó con distintos materiales y soportes, y fue construyendo una voz propia. En esa etapa también se vio atravesada por el contexto cultural del momento: los feminismos, los movimientos de reconocimiento al trabajo de las mujeres artistas y la discusión sobre las desigualdades en el campo artístico.

Dentro del ámbito de la gráfica, comenzó a cuestionar la ausencia de mujeres en los talleres, planes de estudio y bibliografías. Esta inquietud se intensificó con su experiencia como profesora, llevándola a investigar referentes femeninos del grabado a nivel local e internacional. Asimismo, participó en proyectos colectivos de gráfica con otras mujeres, desde donde problematizó la idea de que el trabajo técnico en los talleres corresponde exclusivamente a los hombres, entendiendo estas divisiones como constructos culturales.

La artista ha reconocido cambios en el panorama actual, cada vez observa más mujeres en puestos de dirección dentro de museos y galerías, y eso es un avance. Aunque que han sido pocas, percibe que algo se está moviendo. También señala una tensión: en un escenario ideal no debería ser necesario hacer convocatorias exclusivas para mujeres, porque el campo del arte tendría que ser equitativo y que, colectivos como Guerrilla Girls sigan siendo necesarios.

Al mismo tiempo, su obra fue tomando una postura cada vez más situada. Se reconoce como mujer, mexicana, proveniente de una familia católica; entiende que su trabajo no es neutral, que inevitablemente parte de una posición política y de una experiencia corporal específica. Lo femenino, en su caso, no es un tema decorativo, sino una forma de percepción que atraviesa su producción. Yazmín resaltó que su posición no puede transferirse. No es intercambiable ni replicable porque está anclada en una experiencia situada: “viene de mí”, afirmó, y la manera en

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

que habita los espacios y los procesos creativos proviene de un contexto familiar específico, de aquello que “te va conformando como persona”. Esta declaración desplaza la discusión del plano solamente formal hacia una dimensión encarnada. No se trata únicamente de decisiones estéticas, sino de una forma de estar en el mundo.

En este marco emerge el conflicto que sostuvo durante su formación universitaria con la categoría de lo femenino. Recordó que repetía con insistencia: “no quiero que sea femenino”, pues asociaba esa noción con un repertorio visual acotado: “ciertos colores, ciertas formas, ciertas soluciones y soportes, por ejemplo, el bordado o el tejido, colores claros, formas sutiles”. Lo femenino aparecía entonces como una etiqueta restrictiva, casi como una advertencia que podía encasillar la obra dentro de una lectura menor o decorativa.

Sin embargo, ese rechazo inicial se transforma con el tiempo. La artista notó que aquella definición era reductiva. El cambio consistió en resignificar esos medios desde su propia historia. Hoy afirma que ya no está “peleada con ninguno de esos medios”, porque forman parte de lo que conoce y de lo que ha vivido: “sé tejer, sé bordar, sé estar pendiente de la administración de un hogar, sé cocinar, porque se me inculcó eso, pero ¿cómo negar esa parte de mí?”. La pregunta señala el momento en que lo aprendido (históricamente relegado al ámbito doméstico) se reconoce como saber legítimo.

De ahí que reconozca con claridad: “esta posición es valiosa, este conocimiento que yo tengo ahí está y es valioso”. La obra se convierte entonces en un espacio de revelación. “La obra es un reflejo de nosotros mismos, aunque sea de forma involuntaria o inconsciente”, señala. En el proceso comienzan a aparecer imágenes que la interpelan directamente: “cuando yo veía esos acercamientos, veía que yo estaba ahí”. La reiteración de cuerpos femeninos responde a una a una

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

experiencia inmediata: “el primer modelo que tienes es tu propio cuerpo”. La obra funciona como espejo, no en sentido narcisista, sino como superficie donde la experiencia se reconoce y se piensa: “es como un espejo para mí”.

Este reconocimiento se inscribe también en una dimensión política. La artista asume que la categoría de arte hecho por mujeres continúa siendo necesaria en tanto persiste una desigualdad estructural: “es parte de la lucha, es parte de los espacios que nos corresponden y que todavía tenemos que hacer uso”. Sin embargo, su horizonte apunta hacia otro ideal: que el arte pueda pensarse “de artistas en general sin ninguna otra cuestión”. La tensión permanece: visibilizar sin perpetuar la diferencia como marca obligatoria, es decir más allá de lo que considera puede ser una etiqueta a el arte hecho por mujeres o el arte hecho por varones.

Así, pasamos de hablar del ámbito de lo público al de lo privado: las imágenes de Yazmín remiten a espacios domésticos. Cuando habla de estas obras ella refiere que le interesa lo que sucede en una habitación: “descansar, apapacharse, sentirse, cambiarse, arreglarse, incluso estar así frente al espejo desnudo.” De manera similar, al referirse a la cocina, desplaza la atención de los objetos hacia la experiencia sensorial: no se trata de la estufa o el refrigerador, sino de “nuestra lengua, lo que palpamos, lo que podemos oler y probar”.

El proceso creativo de la artista fue inicialmente caótico y tortuoso, marcado por una profunda implicación emocional y corporal en la que recurría a experiencias y recuerdos negativos de forma casi compulsiva. El punto de inflexión ocurrió cuando empezó a observar su metodología con mayor conciencia y se cuestionó por qué le costaba tanto trabajo producir arte.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Yazmín descubrió que producía arte reactivando y reviviendo sus heridas de forma lacerante y reiterada. Este hallazgo la impulsó a transformar su metodología para ser más consciente de los recursos que usaba y los efectos que causaba en ella. Las primeras obras que considera dentro de su producción formal estaban pobladas por cuerpos desmembrados, torturados, lacerados. Existía una idea persistente de autodestrucción, crear algo para destruirlo y luego volver a crear. La repetición de este gesto configuraba un pensamiento cíclico que atravesaba tanto la obra como su propio estado emocional.

A partir de la toma de conciencia sobre las fases de realización de sus obras, la artista identifica un cambio significativo en su proceso creativo. Este tránsito no fue abrupto, sino gradual: pasó de una metodología atravesada por la reiteración de la herida y la autodestrucción simbólica hacia una forma de trabajo más fluida, menos lacerante y emocionalmente más ligera. La transformación no solo impactó en los resultados formales, sino en su propia experiencia subjetiva al producir.

Al comprender cómo operaban sus recursos expresivos y cómo la afectaban, comenzó a modificar su aproximación a los materiales y a las emociones que activaba. La artista mencionó que actualmente su proceso “va más hacia lo háptico, hacia lo que yo puedo percibir sensorialmente”. La atención ya no está centrada en la herida como gesto reiterado, sino en la experiencia sensible que emerge del contacto con la materia. Yazmín cada vez se fue involucrando más con lo sensorial, las texturas y los materiales.

En este momento, le interesa involucrarse con los materiales y observar qué es lo que comunican. Menciona la madera, la cerámica y el metal como presencias recurrentes en su trabajo reciente, subrayando que son materiales domésticos, cercanos, inscritos en la vida cotidiana. Su

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

atención va sobre cómo estos elementos, aparentemente inertes, establecen relaciones con lo corporal: “vemos la madera y la sentimos en el cuerpo; vemos la cerámica y la sentimos fría, lisa”, comenta. Las sensaciones táctiles se convierten en eje de exploración. El cuerpo deja de ser herido para convertirse en exploración placentera.

En este proceso aparece también el recuerdo. La dimensión háptica se entrelaza con la memoria: “He recordado últimamente la casa de mi abuela, la casa de mi infancia, mi propia casa”. Las evocaciones están ancladas en sensaciones concretas. Rememora, por ejemplo, la cocina de su abuela, cuyos pisos de ladrillo estaban pulidos por el uso constante. “De tanto que los barría, de tanto que los trapeaba”. En sus recuerdos todavía alcanza a sentir “esa sensación del ladrillo recién mojadito”, así como la presencia de los cabellos que encontraba en el suelo. La memoria aparece entonces como experiencia táctil. No se trata únicamente de imágenes mentales, sino de temperaturas, humedades, texturas. En este punto es donde observo que el erotismo se hace presente a través de la memoria corporal.

*Tania Reza: performance del movimiento*

La entrevista con Tania Reza se llevó a cabo vía Zoom el 15 de septiembre de 2024. Recuerdo que fue una conversación extensa, de aproximadamente dos horas, que transcurrió de manera muy fluida. Desde el inicio se generó un ambiente de confianza que permitió abordar tanto aspectos profesionales como experiencias personales. Tania se encontraba en su casa en Ciudad de México, y aunque la mediación tecnológica marcaba la distancia física, el intercambio fue cercano y abierto.

Al preguntarle sobre su papel dentro del ámbito de las artes, una de las cuestiones que más tratamos fue su percepción sobre la desigualdad de género en distintos campos disciplinares.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Señaló que, en su experiencia, la brecha de género le parecía más evidente en el área cinematográfica, espacio en el que también ha participado a través de diversos proyectos, desempeñándose como directora y en otros cargos de producción. Comentó que en ese contexto la presencia de mujeres directoras era considerablemente menor y que predominaba una visión masculina muy particular sobre la manera de hacer cine.

En contraste, expresó que en las artes visuales percibía mayor apertura. Para ella, en este campo no había sido tan evidente una experiencia directa de exclusión o violencia. Sin embargo, al profundizar en su trayectoria formativa, relató episodios significativos de violencia simbólica y disciplinaria durante su paso por la Universidad de las Artes, específicamente en la licenciatura en danza contemporánea.

En este punto la conversación adquirió un tono más íntimo. Recordó que dentro de la formación en danza se privilegiaban técnicas muy específicas (mencionó la técnica Graham) y que bajo ese marco se justificaban exigencias corporales extremadamente rígidas. Los profesores hacían comentarios constantes sobre la apariencia física, el peso, la estatura, el tono de piel y otras características corporales. La delgadez extrema aparecía como requisito implícito de legitimidad profesional.

Para Tania, esta etapa resultó en una experiencia traumática. Aunque reconoce que su corporalidad podría considerarse hegemónica dentro de ciertos parámetros sociales, afirma que aun así no lograba encajar en los estándares de la danza. No solo por su físico, sino por su forma de moverse. Ella buscaba un movimiento más libre, menos encorsetado por la técnica. Esa diferencia en la manera de ejecutar el movimiento fue generando una distancia con el espacio formativo, hasta que decidió retirarse de la danza.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Sin embargo, el interés por el movimiento no desapareció; se transformó. Mientras cursaba simultáneamente la licenciatura en artes visuales, comenzó a orientarse hacia otras formas de exploración corporal y audiovisual. Recordó con claridad su fascinación por el videoclip, un formato que tuvo gran auge durante las décadas de los noventa y los dos mil. Desde muy joven experimentaba con esta estructura narrativa y estética, atraída por la posibilidad de articular imagen, ritmo y cuerpo en movimiento.

Ese interés inicial se consolidó al concluir la licenciatura, momento en el que comenzó a trabajar de manera más formal con el video. Posteriormente realizó una especialización en medios digitales en la Universidad Nacional Autónoma de México, etapa que marcó un giro importante en su práctica. A partir de entonces comenzó a incorporar circuitos electrónicos, programación, GIFs y otros recursos tecnológicos en sus procesos creativos, expandiendo su trabajo hacia el performance, la videoinstalación y la experimentación digital.

En la entrevista, Tania también señaló las diferencias que ha encontrado entre los contextos de producción artística de la Ciudad de México y de Aguascalientes. Cuenta que la mayor parte de sus proyectos y oportunidades laborales se han desarrollado en CDMX, donde ha encontrado mayor apertura hacia las propuestas artísticas y pedagógicas que realiza. Comentó, por ejemplo, que ha ofertado talleres similares en ambos contextos, sin embargo, la respuesta en Aguascalientes suele ser menor, pues las personas no participan. Esta situación muestra, desde su experiencia, que las diferencias de recepción y participación en el ámbito artístico.

Tania continúa consolidando su práctica centrada en la exploración del cuerpo y el trabajo colaborativo, aspecto que atraviesa tanto sus procesos creativos como las dinámicas de los proyectos que desarrolla actualmente.

*Cosa Rapozo: de la seducción y lo femenino.*

La entrevista con Cosa Rapozo se llevó a cabo el 12 de septiembre de 2024, también vía Zoom. Ella se encontraba en su taller en Ciudad de México, espacio que funcionaba como escenario de la conversación, una presencia de herramientas, materiales y obras en proceso aparecían de fondo, recordando que la entrevista sucedía en medio de su práctica cotidiana. La conversación tuvo una duración aproximada de una hora y media.

Cosa Rapozo compartió que nació en Dolores Hidalgo, Guanajuato, y que su familia es originaria de ese lugar. Relató que su padre es médico y que, aunque creció en un estado socialmente conservador, en su entorno familiar existía una apertura particular respecto a la manera de concebir lo femenino y la forma de ser mujer. Si bien no provenía de una familia vinculada directamente con el ámbito artístico, encontró en casa un respaldo constante a sus decisiones. Mencionó que, pese a no contar con antecedentes artísticos familiares, su elección por el arte fue respetada y apoyada.

Estudió artes en la Universidad de Guanajuato, institución en la que posteriormente también se desempeñó como profesora. Este dato apareció en la conversación al hablar sobre su trayectoria formativa y profesional dentro de su contexto.

Al preguntarle sobre su posicionamiento como artista en relación con el feminismo, su respuesta fue clara: no considera que su obra esté concebida explícitamente bajo esa categoría. Comentó que, en ocasiones, esa lectura puede resultarle demasiado dirigida, como si encuadrara la interpretación de manera anticipada. Para ella es importante mantener la apertura, permitir que

la obra se desplace hacia distintos marcos de lectura. No busca formular una crítica directa desde el feminismo, aunque reconoce que su trabajo puede ser interpretado desde esa perspectiva.

Durante la entrevista se encontraba desarrollando un proyecto expositivo en el que formaron parte obras que abordo en la investigación. Mientras conversábamos, compartía detalles sobre sus procesos de creación y producción. En su relato apareció reiteradamente el interés por la materialidad y la escultura. Habló de la relación con los materiales, del tiempo que implican, del contacto físico con la materia y de cómo la forma va emergiendo en diálogo con el proceso mismo.

Si bien ella no se nombra directamente desde el feminismo como categoría central de su práctica, su obra está profundamente pensada desde una crítica a los sistemas de despojo en los que el cuerpo femenino se ve implicado. No obstante, ese cuerpo no aparece aislado, sino inserto dentro de una estructura mayor, como parte de una red o un tejido más amplio de relaciones económicas, sociales y simbólicas.

Al preguntarle específicamente por el lugar del cuerpo en su obra, su respuesta me resultó especialmente significativa. Señaló que no le interesa trabajar el cuerpo desde una dimensión autorreferencial. Es decir, no parte de su experiencia individual ni de su corporalidad como autobiografía directa. En cambio, piensa el cuerpo como un cuerpo social.

Esta distinción marcó un punto importante en la conversación. El cuerpo, en su planteamiento, es un territorio donde operan dinámicas colectivas: normas, violencias estructurales, formas de apropiación y despojo. Su práctica escultórica, entonces, no busca representar un yo, sino evidenciar cómo ese cuerpo femenino está atravesado por sistemas que lo exceden.

En ese sentido, aunque evita encuadrar su trabajo dentro de una lectura feminista explícita, su reflexión dialoga claramente con problemáticas vinculadas al género, al poder y a la materialidad del cuerpo. La diferencia radica en el lugar desde el que decide posicionarse: no desde la declaración identitaria, sino desde una crítica estructural que entiende el cuerpo como nodo dentro de un entramado más amplio.

A manera de nota aclaratoria: Durante el proceso de investigación, el registro material de las entrevistas (grabaciones digitales y notas de campo) fue sustraído en un robo domiciliario en el que se perdió el equipo electrónico y los cuadernos de investigación. Esta situación imposibilitó la transcripción textual del material. No obstante, los ejes centrales derivados de las conversaciones ya habían sido incorporados al proceso analítico. Dado que el fundamento metodológico de esta investigación reside en el análisis hermenéutico de las obras visuales, las entrevistas constituyen un insumo complementario y no el soporte exclusivo de la interpretación; por ello, esta contingencia no afecta el desarrollo del análisis.<sup>170</sup>

### **3.1 La casa y la intimidad en la obra de Yazmín Núñez**

La obra de Yazmín Núñez Alcázar abarca el dibujo, la pintura, las técnicas gráficas y la cerámica. Desde su niñez se sintió atraída por distintas expresiones artísticas, interés que cultivó a través de

---

<sup>170</sup> Se explicita este hecho como parte de un ejercicio de transparencia metodológica y como reconocimiento de las condiciones materiales y sociales en las que se produce la investigación. En este sentido, la pérdida puede leerse también como un episodio inscrito en dinámicas de violencia horizontal que atraviesan el contexto social contemporáneo, donde los despojos no provienen de instancias abstractas de poder, sino que se ejercen entre sujetos situados en condiciones sociales similares.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

los años. En sus obras muestra la corporalidad femenina en espacios íntimos en los cuales expresa relatos personales, que se conectan con relatos sociales al ser expuestos a la comunidad.

La artista reflexiona en torno a las categorías de "mujer" y "femenino", así como sobre la dualidad entre lo masculino y lo femenino, entendidas no como opuestos, sino como fuerzas coexistentes que se manifiestan en su obra. Sin embargo, reconoce una inclinación hacia lo femenino, la cual asume como una respuesta natural a los espacios que habita y al contexto que la rodea.

Los temas que aborda Yazmín están profundamente ligados a las experiencias corporales. El cuerpo es el eje central de su producción artística; incluso cuando no está representado de manera explícita, su presencia se percibe en los escenarios que crea. Además, muestra interés en la implicación de su propia corporalidad durante el proceso de creación de sus obras.

Las formas y siluetas femeninas caracterizan muchas de las imágenes que produce, ejemplo de ello son las obras *Mimetismo*, *Entro y ocupo el espacio y el espacio entra y me ocupa*, y *Habitar el tiempo*, realizadas mediante la técnica de litografía. En ellas aparece la figura femenina, en algunas podemos adivinar la desnudez del cuerpo, particularmente en *Mimetismo*, en otras aparece dando la espalda al espectador o enfrentándolo. Al integrar la identidad de la mujer, Núñez invita a reflexionar sobre esos fenómenos que consideramos relacionados con lo femenino, el vaivén entre la vida y la muerte, entre la presencia y la ausencia, cuerpos yacientes, estáticos o llenos de vida.

La identidad de género aparece como un punto de reflexión dentro de la obra, no solo en relación con quién crea las imágenes, sino también con las formas en que el arte ha sido leído y

valorado desde categorías como “lo masculino” y “lo femenino”. En el caso de Yazmín Núñez, la corporalidad femenina está presente de manera constante en su producción; sin embargo, más que reafirmar una identidad fija, su obra permite cuestionar las clasificaciones de género dentro del campo artístico.

En 2018 expuso la serie *Habitad*, una muestra individual presentada en la galería del Taller Nacional de Gráfica. La serie propone un recorrido por distintos espacios de una casa: la sala, la cocina, el baño y la recámara. A partir del uso de la monotipia, la artista realiza imágenes detalladas de los objetos que conforman cada habitación. Sobre esta serie, Núñez menciona: “Es como un mapa mental de mi propia casa. Yo veo esos espacios como íntimos; son lugares donde podemos ser sin norma. Uno está en su lugar seguro”.<sup>171</sup>

Para Yazmín, la relación corporal con los espacios que ha habitado es fundamental. Mediante un ejercicio de la memoria, establece vínculos con lugares de su infancia y de su presente, buscando evocar sensaciones que trascienden lo meramente representado. En esta serie, aunque los cuerpos no se muestran explícitamente, la artista enfatiza la experiencia corporal en cada entorno, sugiriendo una presencia implícita que se manifiesta en la atmósfera de sus obras.

Las imágenes que se muestran a continuación son una parte de la serie *Habitad*.

---

<sup>171</sup> Núñez, Yazmín. Entrevista personal realizada por la autora. Septiembre de 2024.



Imagen 7. Yazmín Núñez Alcázar. *Cocina/detalle de la serie Habidad*, monotipo, 2018.

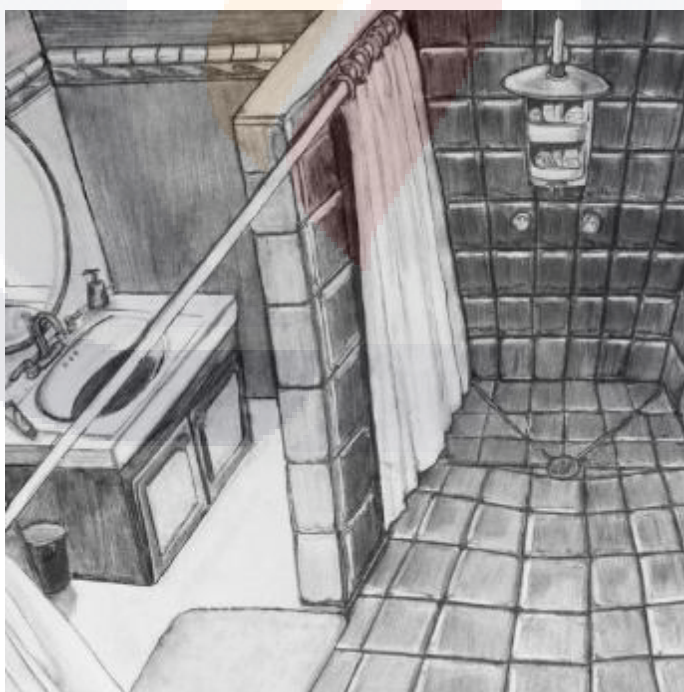


Imagen 8. Yazmín Núñez Alcázar. *Baño/detalle de la serie Habidad*, monotipo, 2018.



Imagen 9 Yazmín Núñez Alcázar. *Recámara/detalle de la serie Habitación*, monotipo, 2018.



Imagen 10. Yazmín Núñez Alcázar. *Espacios de vigilia/20:20*, filtros de café, café, tinta y pintura sobre madera, 2021.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

El proceso creativo de Yazmín se caracteriza por una interrelación entre la imaginación, memoria y sensibilidad. Los principales recursos de su trabajo tienen que ver con las experiencias personales y su cuerpo como sitio de exploración. Durante la realización de las obras atraviesa cambios emocionales; en una primera fase de su producción concebía una relación entre los materiales, la ejecución y un proceso corporal.

El tema que representa es ella misma en distintas situaciones, mismas que al principio de su producción estaban vinculadas con experiencias dolorosas. A partir de la toma de conciencia sobre sus procesos creativos, la artista experimentó un cambio significativo en su manera de trabajar. Este cambio implicó un tránsito desde su forma inicial de concebir las emociones y la corporalidad en su obra, hacia una metodología más fluida y ligera. La transformación impactó en su manera de trabajar, así como en la parte emocional, permitiendo un desarrollo más libre en este proceso. Esto revela un proceso de autoconocimiento, en donde Yazmín profundiza gradualmente en su propia obra.

La reflexión de la artista sobre este tránsito de su proceso creativo muestra una búsqueda hacia otras emociones y sensaciones. Lo táctil que se puede percibir a través los sentidos y la relación física con los materiales tienen un papel relevante en esta etapa procesual de Yazmín. Tiene un gran interés por explorar cómo las texturas, los materiales y las formas pueden comunicar emociones y recuerdos. Los materiales funcionan como un puente entre lo cotidiano y lo corporal, reconociendo en ellos la capacidad de evocar experiencias vinculadas con el espacio doméstico.

El afecto hacia los recuerdos de la infancia y los objetos presentes en la casa se transforma en un medio para dialogar con su historia personal y, al mismo tiempo, para explorar cómo esos elementos cotidianos pueden tener una relación simbólica con el cuerpo. Yazmín crea una sinergia

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

entre los espacios de la casa y los cuerpos que los habitan. Cuestiones como la identidad, la pertenencia y el erotismo se hacen presentes cuando hablamos de espacios íntimos que nos permiten la autoexploración y el autoconocimiento.

Ahora, me centraré en analizar una selección de obras de Yazmín Núñez, explorando cómo en ellas se manifiestan diversas formas de erotismo, tanto desde una perspectiva simbólica como desde una experiencia sensorial y emocional. Estas abordan el cuerpo como memoria y sensorialidad. A través de su enfoque, la artista invita a reconsiderar el erotismo más allá de lo explícito, revelando su presencia en los gestos, las texturas y los objetos que habitan sus composiciones.

### *Habitar el tiempo*

*Habitar el tiempo* (2022) es una litografía de Yazmín Núñez que nos presenta una figura femenina que se ve colgada entrando por una ventana de una casa. Afuera hay vegetación y en la parte superior que puede ser el cielo aparecen textos ilegibles. La figura femenina esta descalza vestida con una falda. ¿Cómo habitar el tiempo? Se habitan casas, espacios, pero ¿se puede habitar el siglo XX o el siglo XXI? Esto es lo que esta pieza nos cuestiona y nos presenta para ello una escena desdibujada que yo asocio con espacios en los que crecí.

Quiero detenerme a hablar de la técnica litográfica y a pensarla en relación con la historia del arte de Aguascalientes. La litografía es una técnica de impresión que se basa en la repulsión natural entre el agua y la grasa: el artista dibuja con una sustancia grasa sobre una superficie plana, usualmente piedra o metal, y luego, mediante un proceso químico, se fija la imagen de modo que al aplicar tinta (que también es grasa) solo se adhiera a las zonas dibujadas, mientras que las áreas

húmedas rechazan la tinta. Finalmente, al presionar papel sobre esta superficie, la imagen se transfiere. Es un método que permite reproducir con gran fidelidad trazos manuales y texturas.



Imagen 11. Yazmín Núñez. *Habitar el tiempo*, litografía casera, 2022.

La litografía se inventó alrededor de 1798 y se popularizó en México en el siglo XXI por su reproductibilidad. En la ciudad de Aguascalientes la influencia de esta técnica gráfica ha sido muy importante gracias a José Guadalupe Posada, quien originario de Aguascalientes, aunque su obra la desarrollo principalmente en la Ciudad de México. Pese a eso, institucionalmente el gabado ha sido muy apoyado por el estado de Aguascalientes. Como muestra de ello, está el Taller Nacional de Gráfica inaugurado en el 2016 como parte de un megaproyecto que incluye al Museo Espacio. No es el primer taller institucional de gabado en Aguascalientes también se encuentra el taller El Obraje y el Taller José Guadalupe Posada, todos ellos con infraestructura suficiente para recibir alumnos y producir diversas técnicas gráficas, de igual manera hay varias premios y

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

concursos institucionales dedicados a la gráfica, el más famoso de ellos es la Bienal Internacional de Grabado y Estampa José Guadalupe Posada. En este sentido, puedo decir que a diferencia de lo que ocurre con el performance, el grabado sí es reconocido en Aguascalientes.

Frente al peso de toda la tradición gráfica en Aguascalientes, la obra de Núñez destaca por no seguir del todo las tendencias establecidas. Sin embargo, su producción tampoco se limita en la repetición irreflexiva; por el contrario, Yazmín hace suya esta tradición para reflejar sus intereses e inquietudes.

La obra me remite a una narrativa cercana a la de la ilustración de un cuento. A diferencia de las otras piezas que revisaré más adelante, aquí los elementos parecen estar dispuestos de manera que construyen una historia. Para mí la escena podría resumirse así: una muchacha decide ingresar a una casa trepándose por la ventana. La imagen resulta fresca, rebelde pero sutil, sugerente y en ese sentido me parece muy creativa.

En la obra de Yazmín hay un interés constante por el cuerpo, por lo que aquí, resulta llamativo que solo se revele parcialmente. Ese gesto me parece cercano al funcionamiento del erotismo: ocultar al mismo tiempo que se muestra. Además, el título de la pieza, *Habitar el tiempo*, me remite a lo que menciona Roland Barthes<sup>172</sup> sobre el tiempo, donde señala que la experiencia amorosa implica una relación ambigua con el tiempo; quien ama espera constantemente y, en esa espera, desarrolla una percepción particular del tiempo mismo.

La relación entre el título y la imagen me lleva a pensar en la experiencia temporal del deseo y la espera. En el enamoramiento, el tiempo parece alterarse: se dilata o se contrae según la

---

<sup>172</sup> Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI, México, 2011.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

presencia o ausencia de la persona amada. Sin embargo, en esta obra la muchacha aparece sola, situada en un espacio intermedio entre el exterior y el interior de la casa. Esa posición liminal sugiere un estado de suspensión, como si habitara precisamente ese tiempo de espera al que se refiere Barthes. Más que representar una acción concreta, la imagen parece detenerse en la tensión del instante previo al ingreso.

### *Mimetismo*

La obra *Mimetismo* (2019) es una litografía que presenta una composición central donde aparece un cuerpo femenino posado sobre una cómoda. La figura femenina presenta trazos y articulaciones muy bien definidos, tanto que a veces parecen fundirse con los trazos del mueble. La pieza establece una relación muy clara entre el mobiliario y la figura femenina, sin embargo, esta relación no opera desde una lógica de objetualización. Núñez no plantea a la mujer como un objeto más dentro del espacio doméstico, sino como un cuerpo que se apropia de ese entorno y se integra a él. La mujer parece volverse parte de la casa, fusionarse con ella, como una forma de habitarse a sí misma.

Veo esta obra y pienso en la idea de la habitación propia de Virginia Woolf. En medio de una habitación (que se percibe como enorme debido a la infinitud del blanco que Yasmín deja alrededor) aparece una mujer sobre una cómoda muy grande. Quizá ha salido de bañarse y busca que ropa ponerse, sin embargo, en medio de este momento, se acaricia. En esta escena de intimidad termina por fundirse con los elementos que la rodean. La fantasía erótica no se construye aquí a partir de la presencia de un compañero, un falo o un objeto externo, aquí la fantasía erótica es ella misma y su intimidad.

La apropiación de la intimidad, del tiempo propio y de la caricia se muestran como una experiencia erótica. El cuerpo femenino representado por la artista, aunque estilizado, mantiene una cercanía con la experiencia vivida. En este sentido, la desnudez se presenta al margen de los cánones tradicionalmente asociados a la mirada masculina y de las representaciones que reducen el cuerpo femenino a objeto de deseo.



Imagen 12. Yazmín Núñez. *Mimetismo*, litografía, 2019.

¿Qué tipo de presencia es esta? ¿Qué ocurre cuando no hay un rostro específico y el cuerpo apenas aparece esbozado como una silueta? Esta mujer no tiene una identidad fija ni completamente definida, pero esto no quiere decir que se haya olvidado de sí misma. Por el

contrario, parece reconocerse desde otro lugar: a través del cuerpo, de los gestos íntimos y de la relación que establece con el espacio que habita. La casa funciona como una extensión sensible de su corporalidad. En la obra, el límite entre cuerpo y espacio doméstico se vuelve difuso, como si ambos terminaran por contenerse mutuamente.

La obra de Núñez puede entenderse como parte de esas búsquedas artísticas que colocan al cuerpo como un territorio de reflexión y cuestionamiento. Sin embargo, su propuesta se distancia de las representaciones corporales espectaculares o explícitas. En sus imágenes, el cuerpo aparece desde la intimidad, la ambigüedad y la relación afectiva con el espacio doméstico. Se presenta como una presencia que se funde con los objetos, con la casa y con los tiempos de la espera y la contemplación. Ahí radica una de las particularidades de su trabajo: en convertir lo cotidiano y lo íntimo en un espacio desde el cual pensar la corporalidad femenina y sus formas de habitar el mundo.

*Entro y ocupo el espacio, y el espacio entra y me ocupa*

En la obra aparece una figura central, se trata de una silueta femenina en cuclillas frente a un tocador, en letra manuscrita se encuentra el título de la pieza y aquí la habitación sí aparece delineada espacialmente. Me parece muy interesante que la silueta que ya había aparecido en obras pasadas, aquí se haga más evidente e incluso recuerdo a la serie de *Siluetas* de Ana Mendieta, en las que de igual manera la composición central es una figura femenina delineada a partir de diversos materiales.

La silueta mantiene esta ambivalencia de aparecer y desaparecer, entre presencia y ausencia. Funciona como una huella, como el registro de un cuerpo que no está del todo ahí y que aparece

de manera fantasmagórica. ¿La intención de Núñez es desaparecer la figura femenina para que notemos todo el escenario que la rodea?, ¿o, por el contrario, busca que nuestra mirada se concentre en ese espacio vacío y faltante que podríamos ocupar imaginariamente con nuestros propios cuerpos? Considero que ocurre lo segundo. La habitación dibujada no está ahí para convertirse en el centro de atención, sino para producir una sensación de intimidad y generar un efecto de cercanía con la escena.

En diversas etapas de su producción, Yazmín ha explorado las relaciones entre el cuerpo y del espacio, en las que aparecen las siluetas femeninas acompañadas de objetos diversos como tocadores, sillas, cajoneras, jarros, puertas. En ocasiones incorpora elementos como el cabello y restos de comida como el café, en algunas obras el cuerpo se vuelve menos diferenciado, se funde con los escenarios, en algunos casos hasta a una abstracción. De alguna manera, Yazmín se hace presente en sus obras al incorporar su silueta. En sus obras más recientes su exploración incluye cuerpos y diversos soportes.

A diferencia de otras obras de Núñez, en esta pieza la figura femenina no evade del todo la mirada del espectador. Aunque la silueta permanece incompleta y sin rasgos definidos, la disposición frontal del cuerpo genera una sensación de confrontación. La mujer aparece en cuclillas frente al tocador y, junto a ella, el espejo se orienta también hacia quien observa la obra. Sin embargo, el espejo no devuelve una imagen clara; en lugar de reflejar una identidad definida, prolonga la ambigüedad de la silueta y refuerza la sensación de ausencia.

Dentro de la composición destacan especialmente las manos y los pies, las partes del cuerpo que conservan mayor definición. Esto vuelve significativa la postura de la figura: parece abrazarse o sostenerse a sí misma mientras permanece encogida. La posición corporal transmite una

sensación de vulnerabilidad, como si el cuerpo buscara protegerse o contenerse dentro del espacio íntimo de la habitación. Al mismo tiempo, el cabello se extiende por el cuarto como una sombra que se dispersa sobre el entorno, reforzando la idea de que el cuerpo no termina en sus propios límites físicos, sino que se expande y se funde con el espacio doméstico que habita.



Imagen 13. Yazmín Núñez. *Entro y ocupo el espacio, y el espacio entra y me ocupa*, litografía casera, 2022.

### *Conclusiones*

En la obra de Yazmín Núñez, el cuerpo se construye como un lugar de memoria. Se trata de una memoria sensorial que remite a la dimensión háptica de la experiencia, donde el erotismo se manifiesta más allá de la representación explícita, aquí aparece como la reminiscencia vívida. La

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

relación cuerpo–memoria–erotismo se articula en la dimensión sensible que la artista captura en su proceso creativo, dando lugar a imágenes que condensan experiencias afectivas y corporales.

En este sentido, la (re)presentación del cuerpo implica un ejercicio de apropiación de la historia personal y de afirmación de la subjetividad. Sus piezas pueden entenderse como inscripciones en espacios colectivos y sociales que configuran un lugar identitario, cultural y espiritual. Los cuerpos y espacios representados funcionan como dispositivos de memoria que vinculan lo individual con lo social, situando al cuerpo femenino en escenarios donde se disputan significados simbólicos y políticos.

A partir de ello, puede pensarse su obra como un conjunto de artefactos de memoria corporal sensible y erótica. En este marco, resulta relevante reflexionar sobre la memoria erótica: cómo se configura, qué se censura y qué se permite. Los vacíos en la teorización del cuerpo como territorio de placer responden a su restricción dentro de una cultura antierótica que ha regulado históricamente el goce femenino. Frente a ello, su trabajo pone en relieve una experiencia del placer que se afirma desde el habitar el propio cuerpo.

En este entrelazamiento entre biografía, saber doméstico, cuerpo y espacio, el erotismo se desplaza de la representación hacia la experiencia. No aparece como una mera exhibición del deseo, sino como vivencia íntima: en el espejo, en la desnudez cotidiana, en el tacto, en el aroma, en la forma en que el cuerpo se reconoce habitando.

La relación entre cuerpo y casa, en la obra de Yazmín, se vuelve entonces estructural: explorar la casa es explorar el cuerpo, recorrer sus espacios es recorrer zonas de la memoria. Los objetos domésticos: tocadores, sillas, cajoneras, puertas, operan como extensiones simbólicas del

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cuerpo, como fragmentos de una intimidad compartida. Incluso cuando el cuerpo no aparece de forma explícita, permanece como eje que organiza la experiencia. Con el tiempo, el cuerpo en su obra se transforma: se diluye, se integra al entorno. Estas distintas formas de fusión no implican desaparición, sino otra forma de presencia. Más que pensarse como un autorretrato, la presencia de la artista en la obra aparece como una huella.

Desde esta perspectiva, el erotismo se afirma como una práctica de conocimiento, creatividad y como una forma de poder. Se vincula con la posibilidad de habitar el cuerpo desde el placer, la memoria y la experiencia. En un contexto marcado por la regulación moral, la violencia y la herencia colonial sobre los cuerpos femeninos, estas prácticas artísticas abren un espacio para pensar el erotismo como una forma de autonomía, de resistencia y de producción de sentido.

En la obra de Yazmín Núñez, la casa, los objetos y las siluetas femeninas funcionan como rastros de experiencias emocionales significativas. Su trabajo construye una exploración del cuerpo femenino que parte de los gestos íntimos, de la vulnerabilidad y de las formas cotidianas de habitarse a sí misma.

Es en ese instante, cuando el cuerpo se desprende de las vestiduras, que se integra plenamente al espacio: “somos parte del espacio, como del agua, del espejo que se refleja”. En este mismo entramado aparece la relación entre cuerpo y casa, que la artista formula de manera directa: “para mí, la casa es eso, es un cuerpo y cada una de esas partes que voy explorando con la casa

son exploraciones del cuerpo, y son íntimas obviamente porque cada una simboliza algo muy propio”.<sup>173</sup>

A lo largo de la producción de Yazmín Núñez, el cuerpo aparece estrechamente ligado a la memoria, la intimidad y el espacio doméstico. La casa funciona como una extensión afectiva del cuerpo y de la experiencia subjetiva. A través de siluetas, huellas y figuras que se funden con los objetos cotidianos, la artista construye imágenes donde la corporalidad permanece incluso cuando no aparece de manera explícita. En este sentido, su obra no representa solamente cuerpos femeninos, sino formas sensibles de habitarse a sí misma y de producir memoria desde la experiencia íntima.

### **3.2 Imagen y cuerpo en movimiento en la obra de Tania Reza**

En la obra de Tania Reza el cuerpo aparece como un espacio en continuo movimiento y transformación. El tránsito de la artista de la danza contemporánea al performance y al video implica un desplazamiento en la manera de pensar el movimiento: de la disciplina técnica hacia la exploración de sus posibilidades corporales y tecnológicas. El interés por el movimiento en su obra revela la experiencia como repetición, como resistencia y como mutación. A través de dispositivos, cámaras y procesos digitales, el cuerpo se vuelve materia de experimentación. Es desde este cruce

---

<sup>173</sup> Núñez, Yazmín. Entrevista realizada por la autora.

entre corporalidad, tecnología y movimiento donde se puede comenzar a pensar el lugar del erotismo en su práctica.

Una de las primeras obras en las que esta preocupación por el movimiento y su traducción en imagen se vuelve evidente es *Personas haciendo cosas*. En ella, la acción cotidiana se convierte en materia de observación y desplazamiento, demostrando cómo incluso los gestos más simples pueden ser explorados desde la repetición y la mediación tecnológica. La obra no dramatiza el cuerpo como en la danza; lo sitúa en una escena donde hacer se vuelve más importante que representar. Desde ahí comienza a perfilarse una reflexión sobre el movimiento como acto mínimo de resistencia y sobre la imagen como espacio donde el cuerpo es registrado y transformado.

La formación dancística en Aguascalientes ha estado fuertemente marcada por la tradición clásica instaurada desde finales del siglo XX, cuyo énfasis en la técnica, la disciplina y el control corporal configuró un ideal normativo del cuerpo bailarín. Tania Reza se formó dentro de ese régimen, atravesando las exigencias de una técnica que, como ella misma ha señalado, fue al mismo tiempo “su cárcel y su hogar”.<sup>174</sup> Esta ambivalencia permite comprender su posterior desplazamiento hacia el performance y la experimentación tecnológica como una reconfiguración crítica del movimiento y de la experiencia corporal, expandiendo sus concepciones sobre la danza.

Las artes visuales también son una influencia importante en su obra, en este marco hay un encuentro entre la danza y el performance, en ambos la presentación frente a un público y frente a la cámara es fundamental, lo cual hace que para Tania la transición de la danza al performance

---

<sup>174</sup> Tania Reza declaró: “Poca gente sabe realmente los sacrificios que hay que hacer para ser bailarín, el cansancio físico y mental que provoca y las horas que tienes que regalarle a la danza para hacerla feliz, a diez días de terminar mi licenciatura, mi cárcel y mi hogar, tal vez para no bailar más, pero tal vez para crear más danza que nunca. Foto de mi último examen final de Graham”. (Publicación realizada a través de redes sociales)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

haya sido algo más o menos natural. Cuando veo sus obras no puedo evitar relacionarla con un tipo de performance muy específico que intenta cuestionar al cuerpo desde la tecnología y cuyos antecedentes se pueden encontrar en Nam June Paik (1932-2006), artista surcoreano que a mediados del siglo XX participó en movimientos como el Fluxus y que fue pionero del video arte y la instalación.

Igualmente, considero que de una forma más concreta un antecedente directo de la obra de Tania es la producción de Pola Weiss<sup>175</sup> (1947-1990), pionera del videoarte y de la videodanza en América Latina. Entre sus principales aportaciones se encuentra el concepto de “videodanza”, basado en acciones de corporales y de baile realizadas frente a la cámara. La nota predominante de su obra, sin embargo, es la búsqueda de identidad, ya sea en torno a los orígenes, el cuerpo, o las emociones, como puede observarse en piezas como *Autovideato* (1979) y *Mi corazón* (1986). Según la leyenda, en 1990 se suicidó ante su cámara de video.

Considero que es posible establecer una relación entre la obra de Reza y *Mi corazón*, de Pola Weiss. Hablaré primero de la pieza de Weiss, la cual puede interpretarse como una articulación entre cuerpo, memoria y trauma colectivo, mediante un lenguaje audiovisual poético. En ella, el cuerpo de la artista se convierte en territorio simbólico de lo social, encarnando el dolor individual, así como el de una nación fracturada por el terremoto de 1985. Weiss subvierte el uso tradicional del video, apropiándose de sus recursos para construir un contra relato íntimo que se aleja de las narrativas hegemónicas de los medios masivos. Así, da lugar a una expresión emocional que, desde una perspectiva de género, cuestiona la invisibilización del dolor femenino. De este modo, la obra se presenta como una forma de conocimiento sobre el sentir, donde la

---

<sup>175</sup> Debroise, Olivier. La Era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997, ed. Cuauhtémoc Medina y Oliver Debroise, Turner, México, 2014, p. 304.

experiencia afectiva se vuelve un vehículo para elaborar el trauma colectivo y resistir desde lo estético.

Al igual que Pola Weiss, Tania Reza subvierte el videoarte tradicional mezclándolo con nuevas tecnologías para generar narrativas que no sean las convencionales, nos presenta, por ejemplo, un performer que desafía los estereotipos de género, nos habla del movimiento como una forma de reacción ante las técnicas disciplinarias de la danza clásica que ella estudió y a las cuales desafía. Me interesa desarrollar otros aspectos de estos desafíos, de los mecanismos de composición que utiliza Tania y de su interés por el movimiento en los siguientes apartados, que corresponden con las obras seleccionadas.

De esta manera, el videoperformance constituye un punto clave para comprender la postura desde la que Tania produce su obra. La práctica performática se presenta como un terreno que permite la experimentación y la fusión de distintas disciplinas, donde el cuerpo ocupa un papel preponderante. En este ámbito se ponen constantemente en juego los límites de lo artístico y, en múltiples ocasiones, estos son desbordados.

Un ejemplo de ello es *Estado de Emergencia, puntos de dolor y resiliencia en la Ciudad de México*, realizado en noviembre de 2020. Este proyecto, desarrollado por Lorena Wolffer, María Laura Rosa y Jeniffer Tiburci, parte de la violencia estructural que atraviesa la vida de las mujeres cis y trans, cuyos cuerpos son sistemáticamente desechados. A partir de una cartografía de feminicidios y transfeminicidios, se intervinieron cuatro espacios de la ciudad con el objetivo de resignificarlos como territorios de memoria y resistencia. En estos lugares se abrieron espacios de diálogo activados mediante acciones artísticas, orientados a la discusión colectiva y a la elaboración de estrategias frente a la violencia

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Este tipo de prácticas permite pensar el arte más allá de la representación, justamente como *presentación*, como acción situada, lo que abre una vía para comprender el performance desde su carácter expandido. En este sentido, retomo la definición de Antonio Prieto Stambaugh,<sup>176</sup> quien propone entenderlo como una “esponja” que absorbe múltiples disciplinas, la lingüística, la antropología, los estudios de género o los estudios poscoloniales, y que, a su vez, es “mutante” por su capacidad de transformación constante. El performance despliega así una serie de significados escurridizos que van desde la ejecución, la actuación hasta el arte acción, desplazándose entre contextos y lenguajes sin fijarse del todo en ninguno. Es desde esta condición híbrida, móvil y expandida que resulta posible aproximarse a la obra de Tania Reza, en donde el cuerpo se presenta y se transforma a través de la imagen, la tecnología y el movimiento.

#### *Personas haciendo cosas*

En una pared se proyectan una secuencia de videos, se despliegan de manera expansiva lo que permite la apreciación de los detalles de la imagen que se reproduce en distintos intervalos. Los GIF's corresponden a la grabación de los movimientos de una mujer, ella aparece de pie, mira de frente al tiempo que extiende sus brazos y realiza distintas señales con las manos. Se trata de una aeromoza ejecutando una de las tareas cotidianas de su trabajo.

Tania Reza presenta la obra titulada *Personas haciendo cosas*, dentro del programa curatorial “Dentro del cuerpo, la tangente”, de Abril Zales, para La Cresta. Se trata de una pieza interesada en los movimientos cotidianos de las personas. Se ha presentado en distintos espacios

---

<sup>176</sup> Prieto, Antonio. ¿Traducir performance? La representación subvertida, en *Dilemas de la representación: presencias, performance, poder*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2017, p. 35.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

pues se trata de un proyecto permanente. Los participantes realizan acciones vinculadas con sus propias rutinas, esta pieza incluido, por ejemplo, con un ciclista, un boxeador, un albañil o un poeta.

Es una obra que integra performance, video e instalación, por lo que puede pensarse como video-performance. Para la artista, los movimientos realizados por los participantes poseen una dimensión equivalente a la danza. Esta reflexión surge a partir de su experiencia como estudiante de danza contemporánea, donde la disciplina y la exigencia física de la formación la llevaron a cuestionar cuáles son las corporalidades consideradas legítimas dentro de este ámbito.

La obra se presenta con una pantalla dividida en fragmentos los cuales van tomando pequeñas imágenes del performer que está ubicado a un costado de la pantalla, quien ejecuta una acción en tiempo real. La pieza parte de la acción del performer que es capturada por la cámara, procesada en vivo por Tania junto con un programador. A partir de este proceso se generan GIF's (fotogramas cortos que capturan el movimiento), que luego son proyectados en la pantalla a través de códigos de programación *live coding*.

Una de las intenciones de la artista con esta obra registrar distintos tipos de acciones humanas y mostrar la belleza presente en ellas; en palabras de Tania “el movimiento es hermoso”. Esta afirmación es importante si tomamos en cuenta que proviene de una persona que estudio danza contemporánea bajo técnicas clásicas y cuya formación se trató de “corregir” los movimientos corporales que realizaba.

¿Cuál es el erotismo presente en el movimiento cotidiano de *Personas haciendo cosas*? La obra permite pensar lo erótico desde la noción propuesta por Audre Lorde, es decir, como fuerza vital y sensible que atraviesa la experiencia corporal. En este sentido, las acciones realizadas por

los performers muestran la energía implicada en la repetición de una acción, el desgaste que estas prácticas producen. Los gestos y movimientos dejan ver una memoria inscrita en la corporalidad, resultado de hábitos, esfuerzos y experiencias acumuladas.

A Tania le interesa encontrar la danza allí donde normalmente pasa desapercibida; en la rutina, en las acciones asociadas a un trabajo desempeñado. Cada cuerpo desarrolla una manera singular de moverse, una secuencia propia de ritmos, pausas y gestos. Incluso en la respiración existe una forma de danza. Desde esta perspectiva, el erotismo aparece como la creatividad y fuerza creativa y afectiva que las personas imprimen a aquellas actividades que les apasionan, a sus vínculos y deseos



Imagen 14. Tania Reza. Personas haciendo cosas, acción performática y audiovisual, 2018.



Considero que esta obra sigue estando en la categoría de performance sobre todo si la pensamos desde la definición de esponja mutante y nómada que vimos antes. Ahora bien, se vuelve interesante que Tania utiliza esta mutación del performance para categorizarla dentro de otros ámbitos, por ejemplo, una pieza de esta serie ganó el Encuentro Nacional de Arte Joven en el 2019 y la ganó en la categoría de video. Me parece muy interesante que esta obra performática haya ganado en este concurso pues en la convocatoria no hay espacio para concursar con performance. A propósito de la pieza ganadora, la artista comentó en una entrevista algunas características que su proceso que me parecen importantes de señalar.

En esta pieza, Tania trabaja con un performer que ejecuta una acción física de manera continua hasta el límite del agotamiento. Su intervención se sitúa en el movimiento del cuerpo y su mediación tecnológica: a través de un sistema de circuito cerrado, una cámara captura en tiempo real la acción del performer, y esa imagen es procesada.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A partir de esta captura en vivo, la artista fragmenta la imagen y produce secuencias que funcionan como gifs en tiempo real. Lo que el espectador observa es la repetición constante del mismo cuerpo en distintas pantallas, atrapado en loop que se acumulan y se saturan progresivamente. Cada vez que una secuencia se agota, se genera una nueva, dando lugar a una acumulación continua de fragmentos visuales durante el tiempo que dura la acción, aproximadamente media hora.

Uno de los aspectos centrales de la pieza es la exploración del límite físico. La artista se interesa particularmente en el momento en que el cuerpo comienza a deteriorarse, cuando el cansancio altera el movimiento y lo saca de su control técnico. Según su propia observación, este quiebre ocurre alrededor de los doce minutos, cuando el performer deja de ejecutar movimientos “correctos” y comienza a deformarlos. Es ahí donde la acción se vuelve más significativa: el cuerpo ya no responde desde la técnica, sino desde la resistencia.

En este sentido, me parece pertinente situar esta serie de obras en relación con el contexto local de producción y circulación artística. Quiero dedicar también unas palabras al Encuentro Nacional de Arte Joven y a su historia porque creo que con ello se vislumbrara la importancia que tiene esta serie de obras de Tania Reza. El Concurso Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas surgió en 1966 y fue organizado por el Instituto Aguascalentense para las Bellas Artes, cambió su nombre en 1981 para convertirse en el Encuentro Nacional de Arte Joven, su dinámica de funcionamiento prácticamente no ha variado desde 1966 pues es un concurso que opera con la lógica de los premios de adquisición lo que significa que el estado de Aguascalientes adquiere la obra ganadora a cambio de un monto económico.

En esta lógica las obras que generalmente son premiadas son piezas objetuales y tradicionales. Todo esto deja sin espacio a las obras procesuales, efímeras y performáticas. Para muestra que Tania haya ganado en la categoría de video sin la posibilidad de presentar el acto en vivo en el concurso. En la misma entrevista ella menciona: “te digo que el vídeo en un resumen del performance en vivo, aunque me choca porque la verdad es que nadie ve vídeos en una galería, ves dos minutos a lo mucho...”. Desde mi punto de vista esto refuerza la importancia que tiene esta serie de obras en el contexto de Aguascalientes y genera un señalamiento para que las dinámicas, concursos e instituciones dejen de estar tan centradas en el arte objetual.

En estas piezas se desplaza la noción de lo erótico hacia un terreno poco explorado: el del cuerpo en el límite. Lo que hay aquí es una exposición de su intensidad. El erotismo aparece como energía vital que se agota, como insistencia del cuerpo que se resiste a detenerse, como pulsión que atraviesa el cansancio y lo transforma.

### *Encuentro*

Una mujer monta un caballo mientras observa una figurilla del mismo animal, sus siluetas contrastan con la luz tenue del paisaje que les rodea. El bosque, la montaña y la neblina enmarcan la escena. Un dulce y misterioso canto femenino suena, al tiempo los sonidos de galope del caballo, tambores, platillos y agua fluyendo se mezclan con la canción. El viento mueve el vestido de la mujer de manera rítmica.

Tania Reza en colaboración con Eleni Ginnopoulou presentan esta obra titulada *The meeting of the horse*, realizada en 2020, misma que se ha expuesto en diversos sitios como en ZAZ 10 Gallery en Time Square, NY. En esta exposición, Eleni Giannopoulou realizó una serie de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

esculturas y escenarios teatrales donde el video y las esculturas convivieron a manera de instalación. En esta obra Tania actúa como directora, actividad en la que ha interesado a lo largo de su carrera. Ella ha mencionado que la influencia del videoclip es una parte fundamental de su obra, incluso en otras ocasiones ha dirigido videos para distintas agrupaciones musicales

En esta obra, el erotismo se manifiesta como una etapa de reconocimiento del propio deseo y de la capacidad de sostenerlo. La escena representa un momento de suspensión, una pausa en la que el deseo se vuelve consciente. El erotismo aparece como una experiencia de autopercepción y afirmación.

En esta pieza, la relación entre cuerpo y erotismo se articula a través de una conexión íntima entre la representación de lo humano y lo animal. El encuentro con el caballo no se plantea como un ejercicio de dominio, sino como aproximación hacia la alteridad. En esa cercanía se entrelazan lo conocido y lo inquietante, provocando tensión y conexión. El erotismo asume el riesgo del descubrimiento del deseo, se abre como posibilidad en el encuentro con lo Otro. Lo erótico y lo sensual se funden.

La escena de la neblina que poco a poco se disipa puede leerse como una metáfora del deseo que emerge a la luz. La figura central es una mujer que monta al caballo, imagen que trastoca la representación clásica del caballero. ¿Quién es ella? ¿Una guerrera, una soberana? Se trata de una jinete que marca su propio ritmo, reconoce su instinto y toma las riendas de su deseo.

El símbolo del caballo remite a fuerza, movimiento, libertad, poder, guerra y conquista. En el contexto de la historia mexicana, adquiere connotaciones particulares. Su llegada al continente americano en 1493 marcó profundamente el encuentro colonial. Los pueblos originarios lo

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

asociaron al venado, animal central en sus cosmogonías, debido a su fuerza, agilidad y presencia. El venado, entendido como deidad, sustento y origen de la vida, permite establecer un puente simbólico entre ambos imaginarios.

En el video de Reza, la artista se confronta con la figura de un caballo macho, un semental. Sostiene en su mano una pequeña escultura a la que observa fijamente, mientras ella misma se encuentra montada sobre un caballo real. Este gesto introduce una relación de escala, de duplicidad y de extrañamiento: el símbolo se vuelve íntimo, manipulable, pero también enigmático. La artista se enfrenta así a un objeto cargado de significados que no se agotan en su comprensión inmediata.

El caballo, históricamente asociado a la masculinidad, al poder colonial y a la dominación, surge resignificado. La figura del caballero tradicionalmente vinculada al rescate, la conquista y la imposición es desplazada por la presencia de una mujer que ocupa ese lugar desde otra lógica. En este sentido, el caballo deja de ser únicamente un emblema de opresión para convertirse en un punto de encuentro donde se cruzan memoria, herencia y experiencia. Así, el símbolo del caballo puede entenderse como un espacio de tensión que condensa tanto la herida colonial como la posibilidad de su relectura. Este encuentro remite a un pasado marcado por la violencia y, al mismo tiempo, abre la posibilidad de elaborar esa memoria desde el presente, propiciando una conciencia que permita reinterpretar dichos símbolos desde un diálogo intercultural y sensible.



Imagen 15. Eleni Ginnopoulou y Tania Reza, *The meeting of the horse*, video instalación, 2020.<sup>177</sup>

La idea del videoclip tal como lo conocemos es relativamente reciente y se consolidó con el auge de la televisión. En este formato, la música ocupa un lugar central y se acompaña de imágenes y secuencias visuales que complementan su narrativa. Las décadas de los ochenta y noventa marcaron su periodo de mayor expansión, durante el cual el videoclip transitó rápidamente de producciones simples a propuestas más elaboradas y complejas.

Diversos artistas han trabajado con el videoclip, la propia Pola Weiss, por ejemplo, incorpora en algunas de sus obras secuencias que nos remiten a este lenguaje. Otro caso relevante es Miguel Calderón, quien a inicios de los noventa mostró gran interés por este formato y lo combino de una forma irreverente con el performance. Una de sus obras más representativa es *Yepa, yepa, yepa*, donde presenta una secuencia de imágenes de personas bailando y gritando en

---

<sup>177</sup> Véase <https://vimeo.com/522564458>

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

una fiesta, pero cuya estética no encaja con la hegemonía (blanca, heterosexual, juvenil de la época) y por ello se vuelve un material irreverente.

Tanto Calderón como Tania Reza comparten una comprensión profunda del ritmo musical lo que permite articular las imágenes de manera precisa con la música, sin que se genere una escena obvia o forzada. Miguel Calderón apela al sentido del humor como estrategia para generar su discurso disruptivo y no cabe duda de que en ciertas obras de Tania también hay sentido del humor, pienso sobre todo en unas partes de la obra *Personas Haciendo cosas*, no obstante, en *The meeting of de horse* lo disruptivo se construye a partir del encantamiento de las imágenes y de su potencia afectiva.

En *Encuentro*, el erotismo se mueve de una lógica de posesión hacia una experiencia de reconocimiento y apertura. El vínculo entre la mujer y el caballo no tiene que ver con el dominio ni la conquista, en su lugar, muestra una relación tensa y sensible con eso otro, lo alterno, donde el deseo se vuelve un espacio de exploración y no de apropiación. En este punto de colisión que abre el encuentro, se condensan capas históricas, simbólicas y afectivas: el peso de la herencia colonial, la carga masculina del poder y la posibilidad de reescribir ambas. La figura de la mujer que monta ocupa un lugar que le fue negado y se distancia de representaciones de la feminidad asociadas con la pasividad. De este modo, la obra propone un erotismo que reconoce la tensión del encuentro, así como la transformación.

Asimismo, resulta pertinente mencionar la obra *Harpías* (2022), una colaboración entre Eleni Giannopoulou y Tania Reza. Se trata de una pieza híbrida entre la instalación, performance y videoarte, en la que convergen diferentes materiales como huesos, ramas y cuerdas, configurando un ambiente que remite a lo ritual.

Harpías / Ἄρπυιαι por Tania Reza y Eleni Giannopoulou:

Esta es la quietud,

esta es una percepción de la quietud:

lo indecible y la polisemia

trenzadas en plena liberación erótica

generando una especie de tregua en el Tiempo.

Bajo tierra incendio ataúdes de mis vidas pasadas,

con sus restos he conjugado una máscara salvaje,

con ella invoco la quietud.

Mi cuerpo se regodea en un montón de magia

cuando utilizo esa máscara me llegan visiones,

puedo intercambiar conocimientos con las personas-máscara,

entro al baile de la Mansión Mística

presencio las Danzas de los Animales

brindo Con los que Ya No Están

germino, oscilo en lenguas que hablo y que después olvido.

La Mente es algo demasiado antiguo;

hay milagros vetustos sucediendo a cada instante.

Constelaciones de máscaras y silencios,

cascadas y ríos de agua chthónica arcoíris.

La expresión es un fósil viviente,

es una materia bruta de la complejidad y el misterio.

Entro en la máscara suspendida en el Tiempo

hacia el acontecimiento de mi cuerpo.<sup>178</sup>

La figura de la harpía, proveniente de la mitología griega, remite a un ser monstruoso asociado al consumo de almas de sus presas, representan una amenaza por su comportamiento de rapiña. En su uso contemporáneo, el término también funciona como un insulto dirigido a las mujeres percibidas como crueles, malvadas o egoístas, es cuando no se ajusta a las normas. La obra resignifica esta figura, desplazándola de su carga negativa hacia un espacio de potencia. Los elementos presentes en la pieza (formas orgánicas, materiales crudos, ensamblajes que evocan talismanes) remiten al ritual, a la magia y a prácticas asociadas con la brujería. Estas configuraciones activan una relación con el cuerpo femenino entendido como territorio de poder, y lo revela como aquello que ha sido históricamente temido por el pensamiento occidental.



Imagen 16. Tania Reza y Elani Giannopoulou. *Harpía / 'Αρπυία*, técnica mixta, 2022.

---

<sup>178</sup> *laNao Galería*. Consultado en <https://www.lanao.com.mx/harp%C3%ADas>

En este recorrido, el erotismo va desde el reconocimiento del deseo hacia el encuentro con símbolos cargados de historia. Tanto en *Encuentro* como en *Harpías*, el cuerpo femenino aparece en relación con figuras que condensan memorias, herencias coloniales. Al apropiarse e invertir las representaciones tradicionales, las obras desplazan las nociones de feminidad asociadas con la pasividad y proponen una comprensión del erotismo vinculada con la agencia, con la capacidad de deseo y de transformación.

### *Estudio sobre la espiral: mutación y permanencia*

Resulta pertinente situar la obra de Tania Reza dentro de una genealogía de prácticas que han problematizado la relación entre cuerpo, tecnología e imagen. El performance y el videoarte han sido espacios donde el cuerpo se experimenta y se transforma a través del dispositivo técnico. En este cruce, el erotismo deja de ser únicamente representación para convertirse en acto: el cuerpo no es solo visible, sino mediado, fragmentado, alterado, precisamente en esa alteración emerge su potencia erótica.

En este sentido, pueden rastrearse antecedentes en la obra de Nam June Paik, quien desde la segunda mitad del siglo XX exploró el potencial crítico del video como aparato capaz de modificar la percepción del cuerpo y del tiempo. Sin embargo, un antecedente más cercano, tanto en términos geográficos como conceptuales, se encuentra en la práctica de Pola Weiss, pionera del videoarte y la videodanza en América Latina.

En piezas como *Mi corazón*, Weiss convirtió su propio cuerpo en espacio de enunciación, articulando memoria, afecto y trauma colectivo mediante un lenguaje audiovisual subjetivo. La cámara funcionaba como extensión del cuerpo y como espacio de reconfiguración de la

experiencia. Desde esta perspectiva, la subjetividad femenina no aparecía como objeto de mirada, sino como agente de producción de sentido. El erotismo, entonces no radica en la exposición explícita de la sexualidad, sino en la capacidad de afectar y ser afectado.

La obra de Tania dialoga con esta tradición al desplazar el cuerpo hacia un régimen tecnológico que no lo exhibe de manera directa, sino que lo somete a procesos de captura, repetición y mutación. En *Estudio sobre la espiral*, el movimiento ya no responde a la disciplina coreográfica, sino que se inscribe en un dispositivo que transforma la presencia corporal en vibración e imagen. El erotismo, en este contexto, no se articula desde la exposición del cuerpo, sino desde la intensidad que emerge de su transformación.



Imagen 17. Tania Reza. *Estudio sobre la espiral, mutación y permanencia*, acción performática y audiovisual en 404festivaloficial, 2022.

La obra *Estudio sobre la espiral: mutación y permanencia*, elaborada por Tania Reza en 2022 en colaboración con Mauro Herrera Machuca, consiste en una estructura en forma de espiral equipada con cámaras que giran alrededor de un performer. Durante la acción, las cámaras capturan imágenes en movimiento que son procesadas digitalmente en tiempo real para generar GIFs y videos. La intención de la artista es capturar el movimiento como una manifestación corporal que trasciende la danza, explorando la relación entre tecnología, cuerpo y espacio.

El performance se desarrolla en vivo frente a un público, con un intérprete masculino de torso desnudo y falda negra, cuyos movimientos son registrados y transformados en una experiencia visual. Este elemento resulta clave: el cuerpo masculino, históricamente menos expuesto como objeto erótico dentro de ciertas tradiciones visuales, aparece aquí no como figura de dominio, sino como superficie vulnerable, abierta a la captura y a la transformación. Sin embargo, dicha exposición no deriva en una erotización convencional; por el contrario, el dispositivo fragmenta y reconfigura el cuerpo hasta volverlo inestable, casi irreconocible.

En este sentido, el cuerpo no se presenta como totalidad, sino como flujo de datos visuales en constante mutación. El erotismo no se fija en la forma, sino que se desplaza hacia el proceso: hacia la repetición, la vibración, la pérdida de contorno. Se trata de un erotismo que no busca ser consumido por la mirada, sino que emerge en la fricción entre cuerpo y tecnología, en la imposibilidad de aprehenderlo completamente.

Esta obra forma parte de un conjunto de piezas derivadas de la experiencia de Tania Reza como bailarina. La artista cursó la licenciatura en danza contemporánea en la Universidad de las Artes (2010-2014) donde tuvo una educación muy tradicional en términos de la danza, basada en la técnica Graham. Aunque dicha técnica fue innovadora al romper con la estética del ballet clásico

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y dar al cuerpo un papel expresivo, también reprodujo muchas de las normas institucionales de la danza moderna del siglo XX, hoy cuestionadas por las demandas físicas que exige.

Martha Graham fue la creadora de esta pedagogía de la danza que se enfoca en movimientos expresivos, se caracteriza por la habilidad para expresar una amplia gama de emociones humanas como la angustia, la ira, la tristeza, el deseo, la alegría, a través del movimiento. Sin embargo, se promovía un ideal corporal: un cuerpo delgado, fuerte y controlado, con presión para mantener una forma física específica que permitiera movimientos precisos y expresivos.

Tiene principios fundamentales como la contracción y la relajación, la “espiralización” del torso y la transferencia de peso. El cuerpo debía estar en constante tensión, incluso en momentos de reposo. Esta técnica mantiene exigencias normativas, su técnica seguía reforzando binarismos; hombres y mujeres entrenados de forma distinta, siguiendo estereotipos de género y reproduciendo los estándares blancos. De igual manera, queda poco margen para las aportaciones creativas del bailarín, pues se sigue un programa estandarizado y poco flexible.

Es precisamente en este punto donde la obra de Tania Reza puede leerse también como un desplazamiento crítico. Frente a un cuerpo disciplinado, legible y normado, *Estudio sobre la espiral* propone un cuerpo que se desborda, que se descompone en imagen, que pierde unidad. Si la técnica Graham exige control, aquí aparece la deriva. En este tránsito, el erotismo deja de estar ligado a la forma correcta o al gesto expresivo codificado, y se sitúa en la experiencia misma de transformación del cuerpo. Considero que en su obra se entrecruzan dos tradiciones que no son del todo compatibles y que a veces genera una tensión muy interesante y productiva: la danza contemporánea y el performance.

La obra permite comprender el movimiento como un proceso de transformación energética. A través del dispositivo técnico, el cuerpo en acción produce un excedente: una energía que no se contiene en el gesto ni en la forma, sino que se despliega en imagen, repetición y vibración. Lo que la pieza hace visible es su insistencia y su capacidad de generar algo más. En este sentido, la pone en juego una lógica de acumulación y gasto: el cuerpo se activa, se intensifica y, en ese mismo proceso, se desborda. La energía no se conserva ni se estabiliza, sino que se consume, se dispersa y se transforma en materia visual. Este tránsito es fundamental, pues desplaza la comprensión del cuerpo como unidad cerrada hacia una experiencia de pérdida y de disolución.

Es en el desgaste, en la repetición y en la imposibilidad de fijar la forma donde se produce una dimensión erótica que no busca ser contenida ni plenamente visible. El cuerpo, mediado por la tecnología, deja de afirmarse como identidad para convertirse en un campo de intensidades. Así, la obra de Tania Reza no solo explora la relación entre cuerpo y tecnología, sino que propone una reconfiguración del erotismo: ya no ligado a la forma, al género o a la mirada, sino al proceso mismo de transformación, a aquello que se pierde y, en esa pérdida, produce nuevas posibilidades de experiencia.

### *Conclusiones*

A lo largo de las obras analizadas, el erotismo en la producción de Tania Reza aparece vinculado con el movimiento, la energía y el desgaste. Ya sea en las acciones de *Personas haciendo cosas*, en *The Meeting of the Horse* o en *Estudio sobre la espiral*, el cuerpo aparece en proceso de cambio, atravesado por memorias, hábitos y gestos inscritos en la corporalidad, que son capturados y reconfigurados mediante dispositivos tecnológicos. En este sentido, la formación de Tania Reza en danza contemporánea constituye un antecedente fundamental para comprender su interés por el

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cuerpo y el movimiento. Sin embargo, su práctica artística se desplaza hacia el campo de las artes visuales, donde estas preocupaciones adquieren otras formas y procedimientos. a artista explora el movimiento a través del performance, el video y los dispositivos tecnológicos, ampliando sus posibilidades de registro, transformación y experimentación.

Lo erótico en sus obras se localiza en la capacidad del cuerpo para generar movimiento, producir afectos y transformarse. Lo que interesa a la artista no es la ejecución correcta de un gesto, lo importante es la experiencia que deja en la corporalidad, esas huellas mnémicas, así como las posibilidades de hacer visibles esas memorias mediante distintos medios y procesos.

### **3.3 La herida y el señuelo: vergüenza y erotismo en la obra de Cosa Rapozo.**

*POV (o>\_<o)*

La obra *POV (o>\_<o)* (2021) de Cosa Rapozo es una escultura en cemento que presenta un relieve dibujado: unos ojos de estilo anime con las mejillas sonrojadas. El título remite al término Point of View (POV), ampliamente utilizado en el lenguaje cinematográfico, en los videojuegos y, más recientemente, en redes sociales, para designar una toma construida desde la perspectiva del personaje, como si la cámara encarnara su mirada.

Desde las décadas de los ochenta y noventa, estas imágenes forman parte de una memoria visual compartida. Los ojos representados en la pieza desvían la mirada hacia un extremo,

mostrando un gesto reconocible: el de la vergüenza. Las líneas que sugieren el rubor (aún en ausencia de color) remiten a convenciones gráficas del anime, donde esta expresión suele vincularse con el pudor, la incomodidad o la excitación de carácter sexual.

Al trasladar una estética propia del anime japonés a un soporte escultórico en cemento, Rapozo produce una confluencia entre dos lenguajes visuales que históricamente han habitado esferas distintas: el imaginario del entretenimiento de masas y la tradición de la escultura asociada a la permanencia y la monumentalidad. El cemento es un material vinculado a lo urbano, a la arquitectura monumental y a lo duradero que contrasta con la ligereza, expresividad y carga afectiva del anime, surgido como forma de cultura popular en el Japón del siglo XX.

Esta operación puede leerse como una estrategia crítica: al inscribir una iconografía considerada menor dentro de un material asociado al canon escultórico, la artista reconfigura las jerarquías entre lo “alto” y lo “bajo”, al tiempo que tensiona las nociones de durabilidad, autenticidad y valor artístico. Esta acción puede entenderse como una reconfiguración de los vínculos afectivos y simbólicos que las generaciones actuales establecen con la escultura, la cual representaría la tradición.

Un ejemplo puede encontrarse en el anime Ranma ½, particularmente en el personaje de Ryoga Hibiki. Su transformación en “P-chan” y las situaciones ambiguas que se derivan de ello generan una constante oscilación entre humor y tensión sexual, donde el sonrojo funciona como código visual para marcar la irrupción del deseo en contextos socialmente incómodos. Este tipo de recursos, presentes en contenidos dirigidos a públicos jóvenes, demuestra cómo ciertas estructuras de género y sexualidad se incorporan tempranamente en la formación emocional y afectiva.

Esta obra formó parte de la exposición *La vergüenza vino después*, presentada en 2021 en la Galería Libertad, Guanajuato. La muestra incluyó esculturas, bordados y video performance, y fue concebida por la artista como un ensayo visual en torno a la sociedad contemporánea y la performatividad de la vergüenza. En el contexto de la pandemia y el encierro, Cosa Rapozo desarrolló una reflexión situada desde una perspectiva de género, enfocada en los procesos de socialización y educación femenina vinculados a esta emoción.

El texto que acompañó la exposición refuerza la dimensión emocional al articular una memoria afectiva y cultural de la vergüenza:

Según la canción tradicional mexicana, las muchachas que miran y después se agachan son de pueblitos como del que vengo yo. Eventualmente, las muchachas de esos pueblitos pueden volver a mirar para después suspirar. Enrojecer de vergüenza es quemarse por dentro. ¿Servirá hundir la cabeza en el agua? Mi abuela decía que sobar el lóbulo de la oreja ayuda para evitar sonrojarse. La vergüenza la hemos heredado y la vestimos a diario. A pesar de querer convertirnos en sinvergüenzas, no logramos romper las ataduras de una ley consolidada. Somos administradoras de los recursos que nos mantienen atadas.<sup>179</sup>

Este fragmento permite entender la vergüenza como una herencia cultural que se transmite a través de prácticas cotidianas, saberes populares y discursos generacionales. En este sentido, la obra *POV* (o>\_<o) se inserta en una red más amplia de significados donde la feminidad se construye en relación con la contención del deseo, la regulación del cuerpo y la interiorización de normas sociales.

---

<sup>179</sup> Rapozo, Cosa. Texto de Sala. *La vergüenza vino después*, Guanajuato, 2021.

La expresión de POV ( $o>_<o$ ) puede leerse como la huella de un pensamiento intrusivo de índole sexual: una fantasía que emerge en un contexto donde no debería manifestarse y que, por tanto, produce vergüenza. La pregunta que subyace es clave: ¿por qué la fantasía sexual (particularmente en el caso de las mujeres) se asocia con el pudor o la culpa? La respuesta remite a una herencia histórica en la que los roles de género han regulado la relación entre cuerpo, deseo y (re)presentación.

La vergüenza va más allá de la emoción individual, se trata de una construcción cultural sedimentada. El cemento, lejos de funcionar como metáfora de lo inmutable, puede entenderse aquí como un material duro pero artificial: susceptible de fractura, erosión y transformación. Lo que parece fijo, en realidad puede desmontarse.



Imagen 18. Cosa Rapozo, *POV* ( $o>_<o$ ), vaciado en cemento, pigmento y grabado láser, 2021.

La vergüenza puede entenderse como una emoción profundamente relacional y de carácter moral. Se trata de un sentimiento que emerge en la intersección entre el yo, el otro y las normas sociales que regulan la interacción. En este sentido, la vergüenza surge cuando el sujeto se percibe a sí mismo desde la mirada de los otros y reconoce una falla, transgresión o inadecuación respecto a expectativas socialmente compartidas. Este proceso implica una doble relación: con los demás y con uno mismo mediado por esa mirada externa, lo que produce una forma de autoconciencia acompañada de autodevaluación.<sup>180</sup>

Asimismo, la vergüenza depende de contextos específicos, códigos culturales y estructuras sociales que determinan qué situaciones resultan incómodas. Se vincula estrechamente con el cuerpo, la apariencia y las normas de género. En este sentido, la vergüenza funciona como un mecanismo social que regula conductas, reproduce jerarquías y evidencia la manera en que los sujetos se constituyen en relación con los otros. Es precisamente en este punto donde la obra materializa esta dinámica al situar la mirada como eje central de la experiencia afectiva. El gesto de los ojos (que evitan el contacto directo y se desvían) remite a una expresión reconocible de pudor y encarna el momento en que el sujeto se sabe observado y responde a esa exposición mediante el repliegue.

Así, la obra representa la constitución de la vergüenza en relación con la mirada de los otros. El título mismo, *POV* (Point of View), refuerza esta lectura al desplazar la atención hacia el lugar desde donde se mira y, al mismo tiempo, hacia la imposibilidad de sostener esa mirada sin

---

<sup>180</sup> Sabido, Olga. “La vergüenza desde una perspectiva relacional. La propuesta de Georg Simmel y sus rendimientos teórico-metodológicos”. En Marina Ariza (coord.). *Las emociones en la vida social: miradas sociológicas*. UNAM, México, 2020, p. 293-324.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

conflicto. En este sentido, la pieza puede entenderse como la visualización de un momento de autoconciencia atravesado por la regulación social del erotismo.

No cualquier exposición produce vergüenza: lo sexual es un tipo de experiencia que se enmarca en el pudor. En este sentido, la expresión representada en POV (o>\_<o) puede leerse como la huella de un deseo que, al hacerse consciente, se vuelve inmediatamente problemático. El sonrojo, el desvío de la mirada y el gesto de incomodidad indican la irrupción de una fantasía o impulso que ha sido previamente codificado como inapropiado.

Históricamente, el deseo femenino ha sido uno de los principales territorios de regulación moral, donde la vergüenza opera como un mecanismo de control que limita la acción, incluso la imaginación. Así, la obra de Cosa Rapozo pone en evidencia una pedagogía afectiva: la asociación entre feminidad, deseo y culpa. En este marco, la imagen representa a una sujeta que ha sido enseñada a avergonzarse de su propio deseo.

A partir de esta dimensión íntima de la vergüenza, entendida como una emoción que regula la relación entre el cuerpo, la mirada y el deseo, resulta necesario desplazar la reflexión hacia un plano más amplio. La vergüenza no emerge de manera aislada ni exclusivamente subjetiva, sino que se inscribe en marcos históricos, culturales y políticos que la producen y la mantienen. En este sentido, la obra de Cosa Rapozo no se limita a representar un afecto individual, sino que permite rastrear las condiciones estructurales que lo hacen posible. Es precisamente este tránsito el que se despliega con mayor claridad en *Papel Historia*.

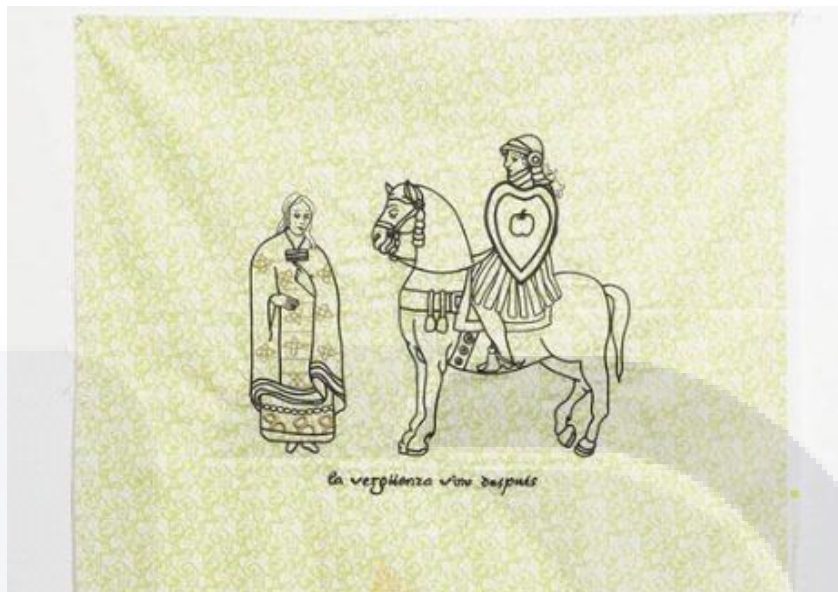
## *Papel Historia*

En un muro se dispone una instalación compuesta por cinco telas bordadas a mano, cada una con diseños y colores distintos, montadas en la pared a manera de pintura. La obra propone una lectura secuencial de izquierda a derecha, se trata de la obra titulada *Papel Historia* (2021).

En la primera tela aparece la frase “La vergüenza vino después”, acompañada de una escena que remite a la estética de los códices mexicanos: una mujer descalza, de pie, frente a un soldado montado a caballo. En la segunda, sobre un fondo verde con un patrón floral, se presenta la figura de una mujer desnuda, erguida, sosteniendo una manzana mientras otras caen a su alrededor. La tercera tela, con un estampado vegetal sobre fondo amarillo, incluye la frase “Mi vergüenza es no merecer”. En la cuarta, de color verde claro, aparecen tres figuras: dos de ellas sin rostro, ataviadas con vestimenta charra masculina, y al centro una mujer con indumentaria tradicional mexicana. La quinta tela muestra, sobre un fondo verde, una figura femenina construida con estética de emoji: sostiene un teléfono mientras se lleva una mano a la cabeza.



Imagen 19. Cosa Rapozo. *Papel historia*, instalación de 5 telas bordadas dispuestas a muro, colección privada, 2021.







Cosa Rapozo ha trabajado de manera reiterada la vergüenza como eje conceptual en su producción. Para Brené Brown,<sup>181</sup> la vergüenza es una emoción profundamente dolorosa que surge de la creencia de que hay algo en nosotros que nos vuelve indignos de amor, pertenencia o aceptación. Se trata de una emoción que impulsa al ocultamiento, al silencio y a la desconexión, se considera una emoción paralizante, ya que nos desconecta de los demás, de una misma y se alimenta del miedo.

En *Papel Historia*, cada una de las telas articula una variación de esta emoción. La vergüenza aparece como una fuerza que atraviesa la construcción de la feminidad y que, en muchos casos, se contrapone al erotismo. Como señala la propia Brené Brown, esta emoción tiene una presencia particularmente marcada en la experiencia de las mujeres, en tanto está ligada a normas sociales y morales.

---

<sup>181</sup> Brown, Brené. *Los dones de la imperfección*. Gaia, Madrid, 2010.

La obra aborda la feminidad desde múltiples dimensiones. En primer lugar, desde su materialidad: el tejido y el bordado son prácticas históricamente asociadas a lo femenino, frecuentemente relegadas tanto en el ámbito artístico como en el social. Esta desvalorización puede vincularse con contextos como la maquila textil en el Bajío mexicano, sostenida en gran medida por el trabajo precarizado de mujeres anónimas y en condiciones de explotación.

Por otro lado, las escenas bordadas sugieren que la vergüenza ha sido una herida histórica y simbólica para las mujeres, inscrita desde distintos momentos y narrativas: la violencia sexual durante la colonización como fundamento del mestizaje; la figura de la traductora (asociada a la traición) en el imaginario de la Conquista; la mujer tentada por la fruta prohibida como origen del castigo y la expulsión; o la mujer convertida en objeto de deseo y, a la vez, en blanco de violencia.

En este sentido, la obra pone en evidencia la dificultad de representarse a sí misma cargando con esta genealogía de la vergüenza. Si bien las mujeres producen imágenes de sí mismas, este proceso no está exento de tensiones. Por eso, el textil y el tejido funciona aquí como una metáfora clave: se trata de un trabajo de proceso lento, insistente, que implica tiempo, repetición y cuidado, no de la idea del genio creador produciendo su obra desde la inmediatez. Más que una producción instantánea, la imagen emerge como resultado de una práctica sostenida, donde el hacer se convierte también en una forma de reparación y de reescritura simbólica.

Si en *Papel Historia* la vergüenza se presenta como una herida histórica que atraviesa la construcción de la feminidad, en *Señuelo* esta carga afectiva no desaparece, sino que se transforma. La artista va del énfasis en la inscripción de la vergüenza hacia la activación del deseo, mostrando cómo los mismos dispositivos que han regulado el cuerpo femenino pueden ser reapropiados y resignificados. De este modo, lo femenino deja de aparecer únicamente como un campo de

imposición para convertirse también en un espacio de agencia, donde el erotismo no solo se entiende también como una fuerza que puede ser invocada, dirigida y encarnada.

### *Señuelo*

Un trozo de piel sintética es sostenido por dos ganchos de metal en forma de garra animal, en el pelaje se han rasurado múltiples corazones. La piel se dispone colgada en una pared, genera pliegues y tiene una caída natural. Es *Señuelo* (2023), obra que forma parte de una serie reciente de la artista, en la que explora materiales y formas vinculadas con lo corporal, lo ornamental y lo animal.

Los elementos de metal dorado que sostienen la piel remiten a la joyería y, por extensión, a formas de embellecimiento del cuerpo y la exaltación del deseo. En *Señuelo* se activan oposiciones: lo salvaje y lo doméstico. La pieza explora la dimensión lúdica del deseo y de la seducción, donde incluso dentro de un entorno doméstico persiste aquello indomable. Lo femenino aparece aquí como la fuerza activa.

Como parte de los textos que acompañaron la exposición, aparece el siguiente fragmento:

Me rasco la oreja con la pata izquierda,

con la garra

¡Salten! pulgas, ladillas, deseos

que se ensucie el babero y no los guantes

De los dedos me cuelgan pedazos de lo que alguna vez fueron ambiciones

y se caen, y se van perdiendo en los pasillos.

Mi jeta de hembra y me veo en el charco

(agua puerca)

la etiqueta en mi ropa dice cazador

los metales:

corroídos

incrustados

pesan

gustan.

La obra conformó la exposición *Lupercalia Indómita* (Guadalajara902109, Ciudad de México, 2023), en esa ocasión la artista quería evidenciar las tensiones de las formas en que se materializan los acuerdos sociales frente a ciertas actitudes que son indomesticables. La Lupercalia hace referencia a la festividad romana relacionada con rituales de fertilidad y purificación, celebrada en febrero con referencia al mito de la loba que amamantó a Rómulo y Remo.

En una habitación que funcionó como sala-comedor, indicado por el texto curatorial, la obra estaba colocada sobre un muro tapizado de motivos florales. El marco de enunciación está dispuesto como un escenario doméstico. En este punto resulta pertinente recuperar el concepto de capital erótico, entendido como el conjunto de cualidades personales (atractivo físico, comportamiento, carisma y energía sexual) que inciden en las relaciones sociales y pueden traducirse en beneficios simbólicos, económicos o laborales. Como plantea Catherine Hakim,<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> Hakim, Catherine. *Capital erótico: El poder de fascinar a los demás*. Debate, Barcelona, 2012.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

este tipo de capital posee un peso comparable al capital económico, social o cultural, aunque frecuentemente es desestimado debido a prejuicios morales y de género.

Por otro lado, *Señuelo* puede ponerse en diálogo con el uso del fieltro en la obra de Joseph Beuys (1921–1986). En su práctica, este material está cargado de significados míticos y personales: según su propio relato, tras un accidente aéreo durante la Segunda Guerra Mundial, fue rescatado por nómadas tártaros que lo envolvieron en grasa y fieltro para sanarlo. A partir de esta experiencia, el material adquirió para Beuys un simbolismo ligado a la protección, el calor, la memoria y la sanación, funcionando como un instrumento de carácter chamánico. En este sentido, la piel sintética en la obra de Rapozo también puede pensarse como un objeto investido de agencia simbólica.

Pero ¿qué es propiamente un señuelo? Se trata de un artefacto destinado a atraer, capturar o seducir a una presa. Al articular esta noción con la idea de capital erótico y con la dimensión ritual o chamánica del objeto, la pieza puede entenderse como un artefacto simbólico que no solo representa el deseo, sino que lo activa: un mecanismo que invoca y potencia lo erótico.

La instalación de la obra refuerza estas lecturas. En su presentación, *Señuelo* se exhibía sobre una pared cubierta con papel tapiz rosa pastel de motivos florales, lo que acentuaba la idea de la feminidad estereotipada. Sin embargo, la presencia de la pieza tensiona este imaginario al introducir una dimensión salvaje y violenta de la seducción. Así, la obra articula varios de los intereses que Cosa Rapozo ha desarrollado en este periodo, por un lado, la exploración de materiales como metales y pieles, y por otro la inmersión en conceptos como la feminidad y el deseo.

Un ejemplo complementario es *Navaja de corte*, donde la artista presenta cinco dedales o uñas postizas de metal que simulan garras felinas y se ajustan a los dedos humanos. Al igual que en *Señuelo*, el acabado dorado remite a la joyería; sin embargo, el título advierte que no se trata de elementos meramente ornamentales, sino de objetos con una función potencialmente agresiva. Esta ambigüedad entre adorno y arma refuerza la relación entre erotismo, poder y violencia presente en su obra.



Imagen 20. Cosa Rapozo. *Señuelo*, piel sintética rasurada y fundición en metal a la cera perdida, 2023.

En 2024 tuve la oportunidad de realizar la curaduría de la exposición *Homenaje a la explosividad*, en la que se presentó esta pieza. Durante el proceso de gestión, montaje y diálogo con la artista, identifiqué dos aspectos fundamentales. En primer lugar, el nivel de atención y cuidado que Cosa Rapozo dedica a cada una de sus obras; en segundo, que muchas de sus piezas están concebidas desde y para su propio cuerpo. Por ejemplo, los dedos de Navaja de corte estaban diseñados para ajustarse con precisión a sus manos.

Al preguntarle sobre esta decisión, la artista señaló que suele tomarse a sí misma como modelo no desde una intención autobiográfica ni como un ejercicio de autorrepresentación directa, sino porque se concibe como parte de un entramado más amplio. En este sentido, su cuerpo funciona como un lugar de enunciación desde el cual es posible hablar de otros cuerpos: sus manos pueden ser otras manos, se trata del cuerpo social. Así, el deseo femenino se materializa en estos objetos, que operan simultáneamente como extensión corporal y como símbolo colectivo.

En conjunto, estas obras muestran cómo lo íntimo no permanece únicamente en el ámbito privado, sino que se inscribe en estructuras históricas que configuran el deseo, el erotismo y sus formas de regulación. La vergüenza, lejos de ser un estado individual, se revela como un dispositivo cultural que ha moldeado la experiencia femenina; sin embargo, en la práctica de Cosa Rapozo, este mismo dispositivo es tensionado y reconfigurado. Así, su obra propone formas de habitar aquello indomesticable del deseo desde otros lugares, abriendo la posibilidad de pensar un erotismo que, más que regulado, sea reapropiado.

## *Conclusiones*

La obra de Cosa Rapozo participa en un proceso de desarticulación del erotismo romántico tradicional, mostrando la violencia implícita en la normatividad que se exige a los cuerpos y deseos. El erotismo aparece atravesado por estructuras de poder que delimitan quién puede desear, cómo y en qué condiciones.

En este marco se sitúa una posible lectura decolonial del erotismo: una apuesta por dismantlar los preceptos que han disciplinado el cuerpo y la sexualidad, así como por recuperar una relación más directa con la experiencia sensible. Lo femenino, en este horizonte, se entiende como un campo en disputa que no remite a una esencia, sino a un conjunto de experiencias en proceso de reconocimiento y redefinición.

En el contexto de un país marcado por la violencia estructural, este gesto adquiere una dimensión ética. Reivindicar el derecho al deseo y a la imaginación implica también confrontar un sistema que regula la vida y la muerte, los cuerpos visibles y los cuerpos negados.

La práctica de Rapozo redimensiona materiales tan diversos como la piel sintética, el bordado textil y el cemento industrial para construir objetos ritualizados que actúan como señuelos de deseo y espejos de vergüenza y culpa. Cada pieza encarna la tensión entre la atracción y la repulsión, lo erótico y lo abyecto, invitándonos a desentrañar cómo lo femenino puede reinventarse desde los saberes materiales, táctiles y populares que reconfiguran la relación con el cuerpo. Así, su obra se presenta como una cartografía de la seducción y la vergüenza, un territorio donde el cuerpo reclama agencia y el arte se vuelve un rito de sanación y subversión.

## Conclusiones

Las obras reunidas en esta investigación articulan el erotismo mediante signos, símbolos, metáforas y escenarios propios de cada artista. Desde sus piezas el erotismo aparece como un campo donde convergen tensiones, relaciones de poder, mandatos de género, experiencias afectivas y formas de resistencia.

A partir de lo revisado en el marco teórico y de las obras analizadas, es posible afirmar que el erotismo femenino en el arte contemporáneo cuestiona la mirada masculina hegemónica y produce nuevas formas de conocimiento sobre el cuerpo, el deseo y la experiencia. En este sentido, las reflexiones desarrolladas en esta investigación permiten pensar en una dimensión ética del erotismo, a lo que me refiero como una ética erótica, entendida como una forma de relación con el cuerpo y con lxs otrxs que reivindica la soberanía sobre la propia experiencia corporal, el reconocimiento del deseo propio y la posibilidad del placer. Esta ética implica una desobediencia a los mandatos que históricamente han regulado el cuerpo femenino, y abre un espacio (aunque sea mínimo) de resistencia frente a las lógicas del rendimiento, el control y la productividad.

Asimismo, esta investigación permite reconocer que el erotismo también es un campo atravesado por formas de injusticia epistémica. Las experiencias eróticas de mujeres han sido desautorizadas, al tiempo que los marcos para comprenderlas se han visto limitados. En este sentido, las prácticas artísticas adquieren una relevancia particular, pues hacen visible aquello que ha permanecido en el silencio o que ha sido relegado a los márgenes y amplían las posibilidades de interpretación de estas experiencias. Las obras analizadas producen formas de comprensión sobre el cuerpo, la creatividad, la memoria y las maneras en que la experiencia femenina se configura en relación con el placer, la vergüenza, el poder y la autonomía. De este modo,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

contribuyen a ampliar los horizontes desde los cuales es posible pensar y nombrar el erotismo femenino en el arte contemporáneo.

El contexto en el que se sitúa esta investigación, marcado por la violencia, el avance de discursos neoconservadores y la disputa por los derechos sexuales y reproductivos, permite comprender la relevancia de estos planteamientos. Pensar el erotismo en la actualidad implica considerar las formas en que el cuerpo continúa siendo objeto de regulación y de control. En este sentido, el arte constituye un espacio desde el cual es posible imaginar y ensayar otras formas de habitar, de sentir y de relacionarse.

Por otro lado, el análisis de las artistas desde el contexto del Bajío permite ampliar la mirada sobre la producción artística contemporánea en México y reconocer la diversidad de procesos, sensibilidades y discursos que se desarrollan fuera de los circuitos tradicionalmente más visibles. Sus trayectorias muestran la existencia de prácticas que emergen de territorios atravesados por dinámicas particulares, entre ellas el conservadurismo, la violencia, la industrialización y ciertas formas de precariedad institucional. Desde ahí, sus obras adquieren una dimensión particular, pues dialogan tanto con debates globales como con las condiciones específicas de producción y de vida de su entorno.

Uno de los hallazgos centrales de esta investigación es que las artistas despliegan múltiples configuraciones del erotismo, ampliando sus formas de comprensión y representación. En la obra de Tania Reza, el erotismo se relaciona con el movimiento, la energía y la transformación del cuerpo en acción. A través del performance, el video y la fragmentación digital, el cuerpo aparece como un territorio en constante devenir, donde el agotamiento, la repetición y la resistencia. Su

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

trabajo sitúa el eros hacia lo procesual, abierto a la mutación y al cambio, donde las fronteras entre lo humano, lo tecnológico y la afectación se vuelven porosas.

Por su parte, en la obra de Yazmín Núñez Alcázar, el erotismo se manifiesta como intimidad, recuerdo, afecto. En sus piezas el cuerpo se vuelve casa y resguardo; construye espacios de reconocimiento de lo propio. A través de materiales cotidianos y de una exploración sensible de la imagen, su trabajo propone un erotismo ligado al habitar, al reconocimiento del propio cuerpo y a la experiencia de estar consigo misma.

La propuesta de Cosa Rapozo aborda el erotismo desde una reflexión sobre la vergüenza, la violencia y la crítica a los mecanismos que norman el deseo. Sus obras ponen en relieve las estructuras de poder que determinan qué cuerpos pueden desear y en qué condiciones. A través de materiales y símbolos que oscilan entre lo atractivo y lo perturbador, la artista explora el deseo, la vergüenza y el despojo. De este modo, el erotismo emerge como un campo de tensión entre la norma social y la posibilidad de construir otras formas de relación con el cuerpo, el placer y lo femenino.

Me interesa pensar el erotismo como un campo en construcción, mutable, que se transforma con las experiencias, cuyos sentidos se modifican a partir de los contextos, las vivencias y las relaciones que lo atraviesan. En este sentido, la mirada femenina no es una categoría fija, sino una posición que permite tensionar los discursos dominantes y generar otras formas de enunciación.

Desde una perspectiva metodológica, el enfoque hermenéutico permitió abordar el análisis de las obras como procesos de interpretación abiertos, en los que convergen la experiencia de las artistas, el contexto sociocultural y la propia posición de quien investiga. La reflexividad asumida

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

a lo largo del trabajo hizo posible reconocer que el conocimiento se construye desde una posición situada y que toda interpretación se encuentra atravesada por relaciones, trayectorias y contextos compartidos. La contemporaneidad de las artistas, su pertenencia a un mismo campo artístico y la proximidad territorial favorecieron una investigación sustentada en el diálogo y la interlocución, más que en la separación entre sujeto y objeto de estudio.

Esta investigación me ha permitido reflexionar sobre el erotismo como una dimensión creativa, vital y política. Frente a una cultura antierótica que ha limitado el acceso al conocimiento del cuerpo y del placer, las prácticas aquí analizadas abren un espacio de posibilidad y exploración desde el cual pueden emerger otros saberes. El erotismo femenino aparece como una posibilidad de reapropiación de la experiencia, donde el cuerpo se vive desde el disfrute, y donde las mujeres encuentran formas de nombrarse y representarse desde sus propias miradas.

A partir de este recorrido, propongo pensar en la posibilidad de una ética erótica cuyo fundamento sea la soberanía corporal. Esta implica la capacidad de reconocer el deseo propio y de desobedecer aquellos mandatos que buscan constreñirlo, abriendo espacios, por mínimos que sean, de libertad. Se trata de una ética que reivindica el disfrute, el cuidado, la presencia, la sensibilidad y el conocimiento del cuerpo, se distancia de las lógicas de rendimiento que atraviesan la vida contemporánea y que, en gran medida, han sido incorporadas por el capitalismo.

Las propuestas artísticas tratadas aquí muestran que lo erótico constituye un campo en permanente construcción, moldeado por condiciones históricas, culturales y afectivas. Desde ahí, las artistas imaginan otras formas de relación con el cuerpo, con los roles de género, y con los métodos y procesos creativos, que cuestionan las jerarquías y normas que han marcado la experiencia femenina. Exploran otros imaginarios y representaciones del cuerpo y de lo femenino,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

desplazando modelos heredados y ampliando las posibilidades de pensar el erotismo más allá de los marcos que han regulado su expresión.

Las prácticas artísticas analizadas permiten visibilizar y tensionar estas configuraciones. A través de la exploración del cuerpo, la vergüenza, la memoria y el movimiento, las artistas abren un campo de reflexión donde el erotismo deja de ser únicamente un espacio de regulación para convertirse en un territorio de disputa y reconfiguración.

La liberación del erotismo no es un proceso exclusivamente individual, se trata de un movimiento que articula dimensiones personales y colectivas. En un sistema marcado por dinámicas que privilegian la muerte, la violencia la precarización de la vida, un sistema que podría pensarse como necropolítico, reivindicar el deseo, el disfrute y la autonomía adquiere una dimensión ética y política. Así, surge la posibilidad de pensar el erotismo más allá de las herencias coloniales que han contribuido a regular los cuerpos, los afectos y las sexualidades. Ello implica imaginar y construir otras formas de relación con el cuerpo, el placer y con los otros.

En este horizonte, el erotismo deja de ser un lugar vigilado para afirmarse como una potencia que desborda los marcos que intentan contenerlo. Ya no pertenece al orden de lo prohibido ni de lo irrepresentable, sino al de la experiencia que insiste, que aparece incluso ahí donde ha sido negada y silenciada. En las obras analizadas, el cuerpo no se ofrece a la mirada para ser consumido; se repliega, se expande, se agota, se transforma y se habita. Desde ahí, lo erótico no se agota en una definición cerrada, en cambio, aparece como una experiencia en construcción que se vive y se reinventa.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Quizá una de las apuestas más importantes de esta investigación radica en sostener que el erotismo, cuando es enunciado desde una mirada femenina situada, reconfigura las imágenes del cuerpo y altera las formas de conocerlo. Se trata de un saber que surge de la experiencia vivida y de la proximidad, un saber que encuentra en los afectos, la memoria y la sensibilidad otras vías para producir conocimiento. Así, más que cerrar una reflexión, este trabajo abre una posibilidad: la de seguir pensando el cuerpo como un territorio en disputa, pero también como un espacio de creación, placer y agencia. Un lugar donde el erotismo no es aquello que debe ser contenido, sino aquello que permite imaginar otras formas de estar en el mundo.

Las dinámicas de circulación, formación y producción que atraviesan la creación de las artistas analizadas se configuran como procesos relacionales, en los que las obras diálogan con contextos específicos, redes de intercambio, memorias afectivas y condiciones materiales de producción. En este mismo sentido, la investigación se inscribe en procesos similares, donde el conocimiento se construye desde la proximidad con las obras, los contextos y las trayectorias de las artistas, articulando la circulación de ideas, redes de comunicación y marcos teóricos como parte del propio proceso de producción de sentido.

A continuación, presento las líneas abiertas que se desprenden de los argumentos desarrollados a lo largo de este trabajo.

Como línea de investigación abierta de este proyecto, los estudios de género y los feminismos ocupan un lugar importante. El desarrollo de esta línea permitiría ampliar la comprensión de las trayectorias, acciones y formas de participación de las mujeres, sus luchas y sus reivindicaciones, así como la historia de la diversidad de género y de cómo es que se ubican frente a problemas políticos y estéticos. Igualmente, en la investigación me permitió identificar

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

autoras, artistas, redes de colaboración y tendencias que abren nuevas posibilidades de estudio. De manera particular, llamó mi atención la presencia de numerosas mujeres que han desempeñado un papel significativo en la producción, gestión y circulación del arte en el Bajío mexicano. Sus aportaciones han sido fundamentales para la configuración del campo artístico regional, aunque muchas de ellas permanecen escasamente documentadas. Considero que futuras investigaciones podrían contribuir a reconstruir estas trayectorias, analizar sus transformaciones a lo largo del tiempo y comprender su influencia en las prácticas artísticas y culturales contemporáneas.

Otra línea de investigación que se desprende de este trabajo es la historia del arte del Bajío mexicano. Profundizar en este campo permitiría ampliar las lecturas existentes sobre la producción artística en México y complejizar las narrativas centradas en los circuitos de la Ciudad de México. Si bien en años recientes se han desarrollado algunos estudios al respecto, aún existen archivos, trayectorias y prácticas que no han sido suficientemente sistematizados ni analizados. Los procesos artísticos del Bajío ofrecen la posibilidad de enriquecer la comprensión del arte contemporáneo en el país, al incorporar perspectivas, agentes y dinámicas que han quedado parcialmente fuera de la crítica y de la historia del arte. Se trata de contribuir a una visión más amplia y diversa de la historia del arte mexicano, en la que las producciones regionales ocupen un lugar más visible y articulado.

Las relaciones entre el arte los afectos y las emociones que se establecieron en esta tesis podrían ser ampliados como una línea abierta de investigación. Generalmente la historia del arte ha establecido relaciones teóricas con su objeto de estudio (la obra) desde enfoques filosófico-estético, histórico, sociológico o psicológico, pero han sido menos explorados los análisis desde las dimensiones de lo afectivo y emocional. Considerar las obras de arte como dispositivos que generan respuestas sensibles y afectivas, permitiría profundizar en la comprensión de sus efectos

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y modos de experiencia. Más que reducirlas a su relación con el mercado o con sistemas de valoración externos, se abre la posibilidad de pensar el arte como un campo donde se producen y circulan afectos, emociones y formas de relación con la experiencia estética.

Por último, otra línea de investigación que queda abierta a partir de esta tesis es la que versa sobre el erotismo y la sexualidad. A lo largo de esta investigación me topé con información imprecisa de estos temas en relación con lo femenino, sin embargo, dicha producción es aún limitada en comparación con los estudios realizados desde una perspectiva masculina. El erotismo es un campo de estudio que abarca múltiples áreas de la vida humana y que por lo tanto se podrían generar investigaciones desde enfoques diversos. Mas allá de lo directamente sexual, implica lo creativo, lo afectivo y lo simbólico, al tiempo que abre un horizonte de transgresión que permite pensarlo desde perspectivas más abiertas a la complejidad del deseo.

## Referencias

- Acha, Juan. *Teoría y práctica de las artes no objetualistas en América Latina. First Latin American Conference about Arte no objetual*. Museo de Arte Moderno de Medellín, 1981.
- Aguilar, Yolanda. *Femestizajes cuerpos y sexualidades racializadas de ladinas- mestizas*. F & G Editores, México, 2021.
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2015.
- Alcaraz María, Bertinetta Alessandro. *Las artes y la filosofía*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016.
- Alcázar, Josefina. *Performance, un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*, México: Siglo XXI, México, 2014.
- Alcázar, Josefina y Fuentes, Fernando. “Arte de los resquicios”. En *Performance y arte acción en America Latina*. México, Ediciones sin nombre, 2005.
- Antivilo, Julia. *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político*. Tesis de doctorado, Universidad de Chile, 2013.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Tusquets Editores, México, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Las lágrimas de eros*. Tusquets Editores, México, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Breve historia del erotismo*. Calden, Uruguay, 1970.
- \_\_\_\_\_. *La parte maldita*. Las cuarenta. Buenos Aires, 2009.
- Barbosa, Araceli. “El arte de la transgresión en la plástica femenina: el legado de los 70s y 80s”. *Artelogie*, 8, 2016. <http://journals.openedition.org/artelogie/441>; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.441>

\_\_\_\_\_. *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. Casa San Pablos y Universidad Autónoma de Estado de Morelos, México, 2008.

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI, México, 2011.

Bartra, Eli. “El movimiento feminista en México y su vínculo con la academia”. *La ventana*, 10, 1999.

\_\_\_\_\_. *Desnudo y arte*. Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco. México, 2021.

Becerra, Arely. “Ana Mendieta y el cuerpo ausente: huellas de una identidad”. *Reflexión, arte y educación*. n. 3 (2017) 143-161, 2016.

Berger, John. *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gil, Barcelona, 2000.

Brown, Brené. *Los dones de la imperfección*. Gaia, Madrid, 2010.

Bustamante, Maris. “Árbol Genealógico de las formas PIAS”. *Revista Generación*. 1998.  
<https://marismariamagdalena.wordpress.com/2012/09/04/arbore-genealogico-de-lasformas-pias-2/>

Butler, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción por María Antonia Muñoz. Paidós, Barcelona, 2007.

Cabrera, Isabel. *Teresa Margolles. Un estudio biopolítico*. Universidad de Guanajuato, México 2021.

Camacho, Salvador. *Antenas Vivas: conversaciones con artistas de Aguascalientes*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, México, 2009.

\_\_\_\_\_. *Buganvillas: 100 años de arte y cultura en Aguascalientes 1900-2000*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, México, 2010.

\_\_\_\_\_. *¡Libros sí (también rock) bayonetas no! Rebeldía política, contracultura y guerrilla, 1965-1975 Una mirada provinciana*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, 2020.

Catelli, Laura. “Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío”. *Cuadernos del CILHA*, vol. 13, núm. 2, 2012 Universidad Nacional de Cuyo Mendoza, Argentina. <https://www.redalyc.org/pdf/1817/181725277008.pdf>

Citro, Silvia. “La antropología del cuerpo y los cuerpos en el mundo. Indicios para una pedagogía in(disciplinar)”, en *Cuerpos plurales. Antropologías de y desde los cuerpos*, comp. por Silvia Citro, Culturalia. Buenos Aires, 2010.

Cordero, Karen. “Miradas femeninas”. Catálogo de exposición. Aguascalientes: Museo de Arte Contemporáneo No. 8, 1994.

Cordero, Karen y Saénz Inda. “Introducción”. En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana. México, 2001.

Corona, Sarah, y Kaltmeier Olaf. *En diálogo. Metodologías horizontales en Ciencias Sociales y Culturales*. Gedisa, Barcelona, 2012.

Cruz, Gustavo. “Lupercalia Indómita”. Revista Cubo Blanco. <https://www.cuboblanco.org/revista/lupercalia-indomita>

Curiel, Ochy. *La nación heterosexual: Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Brecha Lésbica / En la Frontera, Bogotá, 2013.

Danto, Arthur. *Después del fin del arte*. Paidós, Barcelona, 2010.

D' Alleva, Anne. *Methods & Theories Of Art History*. Laurence King Editorial, Londres, 2012.

Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 2008.

Debroise, Olivier, Cuauhtémoc Medina, Pilar García, y Álvaro Vázquez Mantecón, eds. *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Turner, México, 2006.

Debroise, Olivier. “Me quiero morir”. En *La Era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*, ed. Cuauhtemoc Medina y Oliver Debroise, Turner, México, 2014.

Del Conde, Teresa. *Nuevos mexicanismos*, La Jornada, 25 de abril de 1987.

Dettano, Andrea. “Consumo, cuerpo y emociones en la teoría”. En *Las tramas del sentir: ensayos desde una sociología de los cuerpos y las emociones / compilado por Ana Lucía Cervio*. Estudios Sociológicos Editora, Buenos Aires, 2011.

Díaz, Margarita. “Una mirada histórica crítica de la danza moderna/contemporánea en México”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença* [En línea], 12:1, 2022. <http://journals.openedition.org/rbep/780>

Dickie, George. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Paidós, Barcelona, 2005.

Dussel, Enrique. *Para una erótica latinoamericana*. El perro y la rana, Caracas, 2007.

Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era, México, 2013.

\_\_\_\_\_. *Modernidad y blanquitud*. Ediciones Era. México, 2016.

\_\_\_\_\_. “Imagen, historia y política” Producido por TV UNAM, 2006.

Esteban, Mari. “Antropología y el poder de lo erótico”. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, 15-3, 557-581, 2020.

\_\_\_\_\_. “Antropología del cuerpo. Itinerarios corporales y relaciones de género”. *Periferia*, 2016.

Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños. Madrid, 2020.

Freud, Sigmund. *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Alianza Editorial, Madrid, 2022.

Fricker, Miranda. *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento*. Herder, Barcelona, 2017.

Foster Hal, Buchloh Benjamín, Krauss Rosalind y Bois Yve-Alain. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Akal, Madrid, 2006.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Siglo XXI, México, 2010.

\_\_\_\_\_. *Historia de la sexualidad IV. Las confesiones de la carne*. Siglo XXI, México, 2019.

Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método I*. Ediciones Sígueme, Salamaca, 2003.

\_\_\_\_\_. *La actualidad de lo bello*. Paídos, Barcelona, 1991.

García, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inmanencia*. Katz, Madrid, 2010.

\_\_\_\_\_. “A que llamamos estética y de quien necesitamos emanciparnos” En *Estética y emancipación, fantasmas, fetiches, fantasmagoría*, Botey M., Medina C., Siglo XXI, México, 2014.

Giddens, Anthony. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades moderna*. Cátedra. Madrid, 2004.

\_\_\_\_\_. *Modernidad e identidad de yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Península, Barcelona, 1995.

Giménez, Gilberto. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Tecnológico y Estudios Superiores de Occidente, México, 2007.

Giunta, Andrea. *Diversidad y arte latinoamericano, historias de artistas que rompieron el techo de cristal*. Siglo XXI Editores, México, 2024.

\_\_\_\_\_. *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI, México, 2019.

Godoy, María. “Virtualidades feministas de la mirada de una Maja”. *Futhark. Revista De Investigación Y Cultura*, (2). 2021.  
<https://revistascientificas.us.es/index.php/futhark/article/view/16125>

Gómez, Stella. “Ishtar y las mujeres veladas: literatura y construcción social de la feminidad neosiria”. *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Universidad Nacional de Mar del Plata. 2017.

Grijalba, María. *El erotismo femenino en la narrativa de Inés Arredondo y Luisa Valenzuela* [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Hakim, Catherine. *Capital erótico: El poder de fascinar a los demás*. Debate, Barcelona, 2012.

Han, Byung-Chul. *La agonía del Eros*. Herder. Barcelona, 2014.

Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Cátedra, Madrid, 1995.

Hernández, Gloria. “Tragedia y música: los avatares de la creación y la figura femenina en la obra de María Izquierdo”. *Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana*, En América, n. 15-16, 2015.  
<https://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50489>

Hurtado, Montaña, “Mónica Mayer: ‘El arte tiene que ser lo que nosotras necesitamos que sea’,” *Mujeres Mirando Mujeres*. <https://mujeresmirandomujeres.com/monica-mayer-montana-hurtado/>

Lagarde, Marcela. *Claves feministas para la negociación en el amor*. Siglo XXI, México, 2022.

Lara Alí, Enciso Giazú. “El giro afectivo”. *Athenea digital*, 13 3, 2013.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Lerma, Yurúen y Noriega, Cecilia. “Arte feminista en México: más de 50 años desdibujando las fronteras entre arte, activismo y teoría (1970-2023)”. En *Historia de las mujeres en México panorámicas, abordajes y aproximaciones. Mujeres de cara al siglo XXI, entre la historia reciente y los desafíos*. Instituto Nacional de Estudios Históricos, México, 2025.

Lo Duca, Giuseppe. *Historia del erotismo*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1967.

Lobos, Macarena. “Pía Barros, cuerpo y erotismo femenino”. *Lejana. Revista Crítica De Narrativa Breve*, 2017. Doi:10.24029/lejana.2013.6.69

López- Cabrales, María del Mar: Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta. Espéculo Revista de estudios literarios. Universidad Complutense: Madrid, 2006, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>.

Lorde, Audre. “The Uses of the Erotic: The erotic as Power”, en *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Audre Lorde, 1984.

Lorenzano, Sandra. “La huella de Lilith”. Univesitat de Valencia. <https://www.uv.es/~dones/temasinteres/historia/lilith.htm>

Lou Andreas-Salomé. *El erotismo*. Vera cartonera / Analía Gerbaudo; Tatakua, 2024. [https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/bitstream/handle/11185/7777/VERA\\_tatakua\\_polcuch\\_DIGITAL\\_a-1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/bitstream/handle/11185/7777/VERA_tatakua_polcuch_DIGITAL_a-1.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Lujan, Enrique. “Hermenéutica, analogía e historicidad”. *Caleidoscopio*, n. 10, 2006.

Luque, Laura. “Erotismo y sensualidad, pervivencias visuales desde una perspectiva de género”. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 15, n. 28, 2020.

Magaña, Lucía. “El deseo y el erotismo detrás de la imagen de María Magdalena: Un análisis sobre la visión del cuerpo como depositario de lo erótico”. *El Artista*, n. 11, 2014.

Mac Gregor, Helena Chávez. “Erotismo y sexualidad en el arte. Observatorio con Anel Pérez y Helena Chávez Mac Gregor,” publicado el 17 de mayo de 2019, por TV UNAM, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=YNJui6a9q8g>

Marcuse, Herbert. *Eros y civilización: una investigación filosófica sobre Freud*. Editorial Joaquín Mortiz, México, 1968.

Marxen, Eva. “La expresión veraz de los saberes corporalizados”. En *Más allá del texto: cultura digital y nuevas epistemologías*, Ítaca, 2016.

Mayer, Mónica. *Rosa Chillante, mujeres y performance en México*. Avg Ediciones, México, 2004.

\_\_\_\_\_. “Collage íntimo”, Pinto mi raya, 2016. <https://www.pintomiraya.com/>

\_\_\_\_\_. “Las Vírgenes” Pinto mi Raya, 2016. <https://www.pintomiraya.com/>

\_\_\_\_\_. “Archiva. Obras maestras del arte feminista en México”. <https://pintomiraya.com/redes/images/stories/pdf/archiva.pdf>

Medina, Cuauhtémoc. *Abuso mutuo. Ensayo e intervenciones sobre el arte posmexicano (1992 - 2013)*. Cubo Blanco & RM, México, 2017.

Mendieta, Ana: “Escritos personales”. En Moure, Gloria. *Ana Mendieta*. Polígrafa, Barcelona, 1996.

Mercado Raquel, Cabera Isabel y Rodríguez Brenda. *Arte, memoria y feminismo. Otra historia del arte en Aguascalientes*. Instituto Cultural de Aguascalientes, México, 2023.

Montero, Daniel. *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. Fundación Jumex Arte contemporáneo & RM, México, 2014.

Moure, Gloria. *Ana Mendieta*. Polígrafa, Barcelona, 1996.

Nochlin, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists?* Thames and Hudson, Londres, 1971.

Núñez, Yazmín. Entrevista personal realizada por la autora. Septiembre de 2024.

Orozco, Guillermo y González, Rodrigo. *Una coartada metodológica, abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias*. Productora de contenidos culturales, México, 2012.

Paz, Octavio. *La llama doble: amor y erotismo*. Seix Barrar, Barcelona, 1994.

Pimienta, Josefina. *Una antropología del amor. De Oriente a Occidente*. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2021.

Pollock, Griselda. “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”. En Karen Cordero, e I., Sáenz (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, México, 2007.

\_\_\_\_\_. “La heroína y el canon feminista”. En Karen Cordero e I., Sáenz, *Crítica feminista*. Universidad Iberoamericana, México, 2007.

Powell, Philp. *La guerra chichimeca (1550 -1600)*. Fondo de Cultura Económica, México, 2022.

Preciado, Paul. *Dysphoria mundi*. Anagrama, Barcelona, 2022.

\_\_\_\_\_. *Manifiesto contrasexual*. Anagrama, Barcelona, 2011.

Prieto, Antonio. ¿Traducir performance? La representación subvertida, en *Dilemas de la representación: presencias, performance, poder*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2017.

Rajagopalan, Vaidehi “Understanding eroticism art forms: a critical analysis of Octave Tessaert’s Painting “the cursed woman”. *International Journal Humanities and Social Sciences Review*, 1, 2021.

Ramírez, María. *Mujeres en círculo, espiritualidad y corporalidad femenina*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2019.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Rapozo, Ariadna (Cosa). Entrevista personal realizada por la autora, 2024.

Reza, Tania. “Personas haciendo cosas, un estudio de Tania Reza sobre el movimiento del cuerpo”. Entrevista realizada por Carlos Olvera. LJA, 28 de abril de 2019. <https://www.lja.mx/2019/04/personas-haciendo-cosas-un-estudio-de-tania-reza-sobre-el-movimiento-del-cuerpo-2/>

\_\_\_\_\_ Entrevista personal realizada por la autora, septiembre, 2024.

Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. Siglo XXI. 2012.

Rivera, Luz; Sánchez, Gabriela. *Memoria, sueños e identidad en la literatura de tres mujeres surrealistas en México*. Intersticios Sociales El Colegio de Jalisco, septiembre 2025-febrero 2026 núm. 30 ISSN 2007-4964.

Rivera, Silvia. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón. Buenos Aires, 2016.

\_\_\_\_\_. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón, Buenos Aires, 2018.

Rivero Quinto, María del Carmen. “La imagen del caballo como vínculo interdisciplinario entre arte, historia, y literatura”. En *Fuentes Humanísticas*, 2025. <https://doi.org/10.24275/NYNO1268>

Rodríguez, María. “Frankenstein y el monstruo del contrato social desde la crítica feminista”. *Revista de Economía Institucional*, 27(52), 357-379, 2024. <https://doi.org/10.18601/01245996.v27n52.13>.

Sabido, Olga. “La vergüenza desde una perspectiva relacional. La propuesta de Georg Simmel y sus rendimientos teórico-metodológicos”. En Marina Ariza (coord.). *Las emociones en la vida social: miradas sociológicas*. UNAM, México, 2020.

Schaufler, María. “Erotismo y sexualidad: Eros o ars erótica. Foucault frente a Marcuse y Freud”. De prácticas y discursos. *Cuadernos de Ciencias Sociales*. 2, 2, 2013.  
<https://doi.org/10.30972/dpd.22725>

Scott, Joan. *Género e historia*. Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2008.

Serrano Barquín Héctor, Serrano Barquín Carolina y Ruiz Serrano Emilio. “El luminoso objeto del deseo: el cuerpo femenino y la escultura desde el género”. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 11(20), 70-82. 2016.  
<https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.3.a05>

Serrano, Jesús. *Aguascalientes: Imperio de los Guggenheim (estudio sobre la minería y metalurgia en Aguascalientes, 1890-1930: el caso Guggenheim-ASARCO)*. Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

Serret, Estela. “El feminismo mexicano de cara al siglo XXI”. *El cotidiano*, 14,100, marzo-abril, 2000, pp. 42-51.

Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós, Barcelona, 2010.

Terrones, Jorge. *Juan disparó a un buitre que caminaba con pintura azul: un relato sobre arte contemporáneo en Aguascalientes*. [Tesis de doctorado, Universidad de Guanajuato], 2018.

Torras, Meri. “El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia”. *En El cuerpo. Estado de la cuestión*, compilado por Elsa Muñiz. La Cifra Editorial, México, 2015.

Uzín, Angelina. “Lo femenino por fuera del sexo y lo genérico”. En *Lenguaje y género: un abordaje teórico desde una perspectiva feminista*, en Stisman, Andrés ed., Colección Diálogos, 2024.

Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*. Melusina, Barcelona, 2010.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Vázquez, Álvaro. “Los grupos: una reconsideración”. En *La Era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968- 1997*, MUAC. México, 2006.

Villegas, Gladys. “Los grupos de arte feminista en México”. En *Revista La Palabra y el Hombre*. Universidad Veracruzana. Enero-marzo 2006, 45-57.

Vergara, Abilio. “Emosignificaciones. Un ensayo antropológico sobre las emociones significadas”. En *Cultura y afectividad. Aproximaciones antropológicas y filosóficas al estudio de las emociones*, coord. por Edith Calderón y Antonio Ziri6n, Universidad Aut6noma Metropolitana y Ediciones Lirio, M6xico, 2018.

Wetherell, Margaret. *Affect and emotion. A new social science understanding*. Sage, 2012.  
<https://sk.sagepub.com/book/mono/preview/affect-and-emotion.pdf>

