

Prácticas artísticas situadas que tejen vínculos: *intersección entre cuerpo-territorio y contra-pedagogías de la crueldad en Aguascalientes*



Situated Artistic Practices that Weave Bonds:
*intersection between body-territory and
counter-pedagogies of cruelty in Aguascalientes*

Raquel Mercado Salas
raquel.mercado@edu.uaa.mx

Universidad Autónoma de Aguascalientes
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2037-2613>

María Isabel Cabrera Manuel

isabel.cabrera@edu.uaa.mx

Universidad Autónoma de Aguascalientes
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6417-0792>

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Recibido: 30|04|2025

Aprobado: 04|07|2025

Resumen

Este artículo, basado en una investigación participativa, analiza el trabajo de cuatro artistas de Aguascalientes —Alicia Cruz, Olga Terán Cortés, Berenice Cortés Campos y Sareli Mendoza—, cuyas obras tratan temas como el cuerpo, el territorio, la crueldad. Se busca mostrar cómo estas artistas, mediante el performance y ejercicios comunitarios, desarrollan prácticas contra-pedagógicas de la crueldad que resisten las formas dominantes de violencia y representación más comunes en las formas hegemónicas del arte. Sus acciones y discursos se enfocan en generar vínculos comunitarios, cuestionar la violencia en las representaciones y reivindicar los saberes ancestrales y territoriales. Este artículo se suma a la importancia de un pensamiento situado, feminista y descolonial que permite articular saberes, afectos y luchas en torno al arte, el cuerpo y el territorio a través de cinco claves para una crítica feminista del arte que abone al “proyecto de los vínculos” (Segato, 2018) frente al “proyecto de las cosas” mediante el concepto de cuerpo-territorio, para repensar la relación arte-comunidad desde una perspectiva situada y relacional.

Palabras clave: Cuerpo-territorio, Feminismos descoloniales, Contra-pedagogías de la crueldad, Performance, Vincularidad.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual
4.0 Internacional

DOI 10.33064/10ais8355

Abstract

Based on participatory research, this article addresses the work of four artists from Aguascalientes—Alicia Cruz, Olga Terán Cortés, Berenice Cortés Campos, and Sareli Mendoza—whose works address themes such as the body, territory, and cruelty. It seeks to show how these artists, through performance and community exercises, develop counter-pedagogical practices of cruelty that resist the most common and dominant forms of violence and representation in hegemonic art forms. Their actions and discourses focus on generating community bonds, challenging violence in representations, and reclaiming ancestral and territorial knowledge. This article adds to the importance of a situated, feminist and decolonial thought that allows to articulate knowledge, affections and struggles around art, the body and territory through five keys for a feminist critique of art that contributes to the “project of vincularity” (Segato, 2018) versus the “project of things” through the concept of body-territory, to rethink the art-community relationship from a situated and relational perspective.

Keywords: Body-territory, Decolonial Feminisms, Counter-Pedagogies of Cruelty, Performance, Vincularity.

Introducción

*Yo soy la Pona, mi cuerpo es la Pona
y simbólicamente el ochenta por ciento de mi territorio
está impactado, el cien por ciento de mis árboles quemados.*

Sareli Mendoza¹

Es poco frecuente que en el ámbito de la reflexión en torno al arte se haga hincapié en la importancia de estudiar, reconocer y nombrar la labor de las y los artistas que forman parte de nuestros contextos. Parece una obviedad que el reconocimiento que reclamamos para la escena del arte de nuestras localidades no llegará si su comunidad (académica y de otras índoles) no se da a la tarea de propiciar que suceda.

Parece una obviedad, pero desafortunadamente no es una práctica consciente o difundida entre quienes nos dedicamos a la reflexión en torno a las prácticas artísticas, quienes coleccionan arte, promueven o

[1] Con este artículo abrazamos al cuerpo-territorio que es La Pona, que somos tod*s. Le dedicamos este trabajo. Que su defensa hilvane fino a la comunidad que somos y desde todos los ámbitos en los que nos desarrollamos, porque ninguno le es ajeno.

enseñan sobre procesos artísticos. Es muy común que en la academia, en los circuitos de producción, exhibición, distribución y consumo, así dentro de los mismos círculos en los que de manera más orgánica nos concentramos en torno al arte, que nuestro trabajo, aspiraciones o referentes provengan de aquellas prácticas artísticas que se encuentran ya reconocidas y legitimadas desde los circuitos más hegemónicos de la historia del arte y el mercado del norte global.

Por otro lado, sucede también que, como parte de esfuerzos más conscientes por acabar con la brecha, podemos aproximarnos a las obras de las y los artistas más cercanos a nuestro contexto para estudiarlas, discutirlas, promoverlas o enseñar sobre ellas. Sin embargo, la manera en la que llevamos a cabo esos estudios, enseñanzas, discusiones o promoción, suele provenir de las formas discursivas e ideológicas sobre el arte occidental, las cuales funcionan como canon y hacen que la obra de una artista racializada del sur global, por ejemplo, sea invisibilizada. Sin embargo, esas prácticas de menoscabo, se encuentran vinculadas con la falta de problematización de la conciencia de clase, de las implicaciones raciales y de las preguntas por los ejes de poder, saber y género en términos descoloniales.

De esta manera se termina por reiterar las formas de violencia, injusticia epistémica y hermenéutica que se imponen a las prácticas artísticas de nuestro contexto para cumplir con estándares y pretensiones que les son ajenos, incluso cuando nos interesamos directamente en ellas. Es por ello que consideramos que para llevar a cabo un ejercicio que nos permita “reparar” (poner atención en) en las prácticas artísticas de nuestro contexto, debemos hacerlo con la conciencia de que no hay en ellas algo que haya que “reparar” (como aquello que no funciona), sino que, lo que habría que hacer es cuestionar la forma misma en que sentimos y pensamos dichas prácticas y su relación con aquello que tratan para, entonces sí, disminuir la brecha a la que hemos contribuido inconscientemente a cimentar y que refleja en nuestros días, la poca frecuencia de los estudios de arte local o regional.

Estamos convencidas de que esta tarea no puede llevarse a cabo sin atender a criterios discursivos que hagan visibles las formas de violencia propias de la exclusión, así como al desarrollo de estrategias que nos permitan ver con atención y apertura lo que estas prácticas artísticas están apostando y ensayando. Es por ello que el presente trabajo acude a herramientas críticas descoloniales, feministas y de pensamiento situado, que son las que nos permiten investigar y teorizar de otra manera, al tiempo que se participa de forma activa en nuestro territorio, en el que

las y l*s² artistas con quienes hemos compartido y dialogado se han interesado de manera comprometida y significativa. Es importante señalar también que por sí mismos sus ejercicios exigen de nosotras que pensemos fuera de los marcos de la tradición cultural del norte global y que atendamos a otras formas de configuración, gestualidad, vínculos y afectos que convergen en sus obras.

Así pues, nos interesa responder ¿cómo el vínculo indisociable entre cuerpo-territorio permite descolonizar las formas más anquilosadas de la relación poder-saber-hacer?, al tiempo que se comprende cómo opera la violencia expresiva y la crueldad, contraponiendo las formas en que los cuidados se difunden a través de las prácticas artísticas y más específicamente desde el performance y los procesos comunitarios. Distinguimos qué reflexiones, ideas, cuestionamientos y obras de algunas de las y l*s artistas de nuestro contexto permiten comprender la relación cuerpo-territorio y lo que implica en sus prácticas artísticas, sus comunidades y vidas.

Para ello nos acompañaremos, además del trabajo y reflexiones de las artistas, del trabajo teórico-creativo de autoras como Rita Segato (2018), para hacer énfasis en el proyecto de los vínculos como parte de la lucha en contra de la crueldad de los cuerpos y territorios, del trabajo de Verónica Gago (2019), quien engloba las claves del vínculo cuerpo-territorio como parte de las apuestas comunitarias del sur global, así como de las teóricas que permiten llevar a cabo una crítica de los modelos de representación hegemónicos aún vigentes sobre todo en las artes producto de los régimen colonialistas y capitalistas, como Francesca Gargallo Celentani (2020), Sayak Valencia (2006), o en los trabajos de investigación que hemos realizado como antecedente al presente artículo.

Pero sobre todo, nos interesa distinguir que el presente artículo tiene una metodología basada en la investigación participativa que se centra en las prácticas de cuatro artistas en activo en el estado de Aguascalientes: Alicia Cruz, Olga Terán Cortés, Berenice Cortés Campos, Sareli Mendoza, quienes han desarrollado sus propuestas artísticas y apuestas territoriales en el ámbito del performance y el campo expandido del arte que cuestiona las formas de violencia contra l*s cuerpxs/territorio. En suma, estas preocupaciones son prioritarias en su hacer, sentir, pensar, dialogar y son las que nutren las ideas principales de este trabajo.

[2] Utilizaremos el asterisco, como Verónica Gago en su texto La potencia feminista, para colocar una marca en la sintaxis del documento escrito, que ponga a discusión los tipos de subjetividades plurales que caben en él.

I. Claves para la comprensión del proyecto de los vínculos como cuerpo-territorio y construcción de redes comunes

Como parte del proyecto de investigación *Contra-pedagogías de la残酷 a través del archivo documental*, nos preguntamos qué tipo de discursos, instrumentos, estrategias, conceptos, es necesario cuestionar y abordar desde una perspectiva crítica, no sólo para visibilizar las formas de violencias presentes en el campo de las prácticas artísticas y de la enseñanza de las artes —del que formamos parte— sino para identificar dentro de este ámbito aquellas estrategias que funcionan como contra-pedagogías de la残酷 y que suman a lo que Rita Segato denomina el “proyecto de los vínculos”. Rita Segato (2018) sostiene que:

De una forma esquemática es posible decir que existen dos proyectos históricos en curso en el planeta, orientados por concepciones divergentes de bienestar y felicidad: *el proyecto histórico de las cosas y el proyecto histórico de los vínculos*, dirigidos a metas de satisfacción distintas, en tensión, y en última instancia incompatibles. El proyecto histórico centrado en las cosas como meta de satisfacción es funcional al capital y produce individuos, que a su vez se transformarán en cosas. El proyecto histórico de los vínculos insta a la reciprocidad, que produce comunidad (p. 18)

Atendiendo al sentido anterior del “proyecto de los vínculos”, es que la idea de territorio y de cuerpo dejan de ser conceptos abstractos, separados de las circunstancias y seres concretos que los animan y que en el “proyecto de las cosas” privilegian un abordaje utilitario y de usufructo de los mismos por parte de quienes los leen y reducen a cosas, pues “no existe la potencia en abstracto (no es lo potencial en términos aristotélicos). La potencia feminista es capacidad deseante. Esto implica que el deseo no es lo contrario de lo posible, sino la fuerza que empuja lo que es percibido colectivamente y en cada cuerpo como posible.” (Gago, p. 14). Encontramos en los procesos teóricos y reflexivos que hablan de las contra-pedagogías de la残酷 que cultivan el proyecto histórico de los vínculos y la idea de cuerpo-territorio como herramienta que permite repensar a las subjetividades en relación con su entorno, particularmente en lo relativo a una forma de hacer arte que apuesta por lo común.

De manera complementaria, adscribimos el uso de cuerpo-territorio de Verónica Gago, en “Cuerpo-territorio: el cuerpo como campo de batalla” como un solo concepto, que es parte fundamental del eje discursivo de su libro *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo* (2019), pues enmarca una posición teórica en la que las prácticas y

las posibles soluciones a las formas de violencia más difundidas entre las poblaciones y los territorios del sur global no se circunscriben en la figura liberal del “individuo”, sino como hipótesis que establece la comprensión de fondo en la que las luchas se nutren de manera amplia como “una superficie extensa de afectos, trayectorias, recursos y memorias” (p. 99). Además es preciso distinguir que Gago retomó esta imagen-concepto surgida de las luchas en territorios latinoamericanos como parte del conocimiento del trabajo comunitario que han generado formas de organización y que entienden el mundo como una red compleja de relaciones en las que la vida humana no es la medida de todas las cosas, sino una parte y la necesaria conciencia de la vinculación con la “vida” más allá de lo humano.

Observamos que las prácticas artísticas de algunas y algun*s artistas de nuestro contexto tienen la inquietud de nutrir los proyectos vinculares entre cuerpos-territorio. Sus obras y reflexiones situadas trazan una clara necesidad y compromiso por salir del correlato del “proyecto de las cosas” (Segato, 2018) que frecuentemente configuran las formas más hegemónicas de la producción, distribución y consumo del arte y la relación de l*s artistas en tanto que personas, como personas en el mundo, como cuerpo-territorio.

En el campo de la teoría y la praxis feminista son múltiples y plurales los trabajos que establecen una relación entre el cuerpo y el territorio (particularmente las corporalidades de las mujeres, pero también los de las disidencias sexo-genéricas y de las personas racializadas). Desde los trabajos gráficos de Bárbara Kruger³, pasando por los ecofeminismos⁴, hasta las propuestas de los feminismos comunitarios⁵, la conciencia de que la defensa de la vida lo es del territorio lo mismo que del reducto más particular de la subjetividad en tanto que corporalidad y es una de las implicaciones más profundas del planteamiento desarrollado por Gago:

Que el cuerpo-territorio sea la situación que habilita el desacato, la confrontación y la invención de otros modos de vida implica que en estas luchas se ponen en juego saberes del cuerpo justamente en su devenir territorio y, al mismo tiempo, lo indeterminan porque no sabemos lo que un cuerpo, en tanto cuerpo-territorio, puede. (2019, p. 100)

El vínculo entre cuerpo-territorio no se limita a lo conceptual, sino que enraiza en lo más vital de las luchas de las mujeres, contra el despojo generalizado y la vida de las comunidades. Se trata de una concepción de

[3] *Untitled* (Your body is a battleground), 1989.

[4] Tanto los surgidos del sur como del norte global, los de corte más esencialista o materialista.

[5] Que concentran sus esfuerzos en los tejidos comunitarios, cuyo núcleo situado es el territorio, del que cada persona humana o no humana forma parte.

conjunto que comprende (en ambas acepciones) que las mujeres y nuestros cuerpos no pueden estar libres de opresión si los territorios en donde se desarrolla la vida, sus vidas, están en riesgo y sujetos a la devastación, al control, al usufructo o al despojo. Detrás de la violencia en contra de los cuerpos de las mujeres, particularmente de las que se encuentran en los nudos de distintas opresiones por racismo, clase y etnia, de las que las naciones sin estado forman parte, subyace una misma lógica colonial.

La problematización del cuerpo-territorio desmonta la lógica individual para la interpretación de los espacios sociales y comunes, pero cuando añadimos el elemento de las prácticas artísticas también es necesario establecer una distancia respecto a la idea estereotipada de la dialéctica *artista-obra maestra*, pues los ámbitos del arte y la cultura no son ajenos a las formas coloniales del poder, conocer, ser y del ver. Una lectura feminista descolonial de las prácticas artísticas y de la forma en la que se produce teoría del arte deberá tener en cuenta las discusiones más relevantes de la cartografía contemporánea, para establecer las derivas y las estrategias de comprensión que vuelvan evidente el entramado cartográfico del cuerpo-territorio y las estrategias mediante las que opera en el arte. Por lo anterior, planteamos a continuación cinco características que abonan a la distinción e interpretación de lo que entendemos por feminismo descolonial aplicado a la investigación en arte.

En primer lugar es importante resaltar el carácter histórico/historiográfico para reconocer, difundir, activar y reactivar la historia del arte feminista latinoamericano y su íntima vinculación con los movimientos sociales contemporáneos, además de comprender las aportaciones de la teoría-práctica de las mujeres de las distintas naciones sin estado y afrodescendientes en Nuestramérica, tanto en la construcción de las imágenes como de narrativas y políticas del cuerpo. En este sentido, es particularmente relevante cuestionarnos acerca de las revisiones críticas que las pensadoras descoloniales han hecho de la teoría latinoamericana con el sesgo de la mirada androcéntrica.

Como segundo punto, en términos de teoría del arte, se vuelve necesario plantear que la separación entre Arte mayor y Arte menor obedece a una línea moderno-colonial que afirma que las imágenes de poder (vinculadas con las formas objetivas y materiales de la cultura en sus diversas formas de manifestarse como organización política) son más importantes que la historia de los pueblos, de sus luchas y resistencias. De la misma forma, la separación entre vida y obra del artista no permite la comprensión de un tejido más complejo de relaciones intersubjetivas

en las que los distintos tipos de capital y campos sociales permiten observar qué *modos de ver* se privilegian de forma directa y a quién se beneficia en las relaciones estructurales en el sistema-mundo del patriarcado-capital-colonialidad.

En tercer lugar, en lo referente a las prácticas colaborativas, participativas y colectivas, las artistas latinoamericanas han dado muestra fehaciente de politización, proliferación de códigos, rescate de memorias y archivos. Como se menciona en el No. 3 de *Aguaceros. Cuadernillo de formación política* dedicado a los “Feminismos comunitarios”, “los feminismos tienen la impronta de ser útiles para las luchas de los pueblos” (Guzmán, 2020, 6).

En cuarto lugar, precisamente en vinculación con la fuerza organizativa de los feminismos comunitarios, en las prácticas artísticas que implican pensarnos como cuerpos-territorios encontramos campos de acción que de distintas formas se aplican a la producción del arte desde un enfoque feminista: a) la diversidad de las corporalidades y geopolíticas a las que hacemos frente en Abya Yala; b) la necesidad de construir espacios ficcionales, materiales y simbólicos para estar en el mundo a través de necesidades comunes o en construcción de reconocimiento de la historia que detentamos; c) en términos de temporalidad, la posibilidad de cuestionar las relaciones desiguales de cuidados, ya que el tiempo es una de las más importantes condiciones de la posibilidad y potencia del vivir bien, por lo tanto de la producción de arte; d) la organización política como acción para la vida común; y, e) la construcción del derecho a la memoria a través de nuestros saberes y conocimientos, de la historia de nuestras parcialidades y singularidades.

Finalmente, en quinto lugar, en el análisis de soportes, discursos y la relación de la forma-fondo en el tratamiento de la representación de la violencia y los giros de tuerca que realizan las artistas volvemos a encontrarnos con las estrategias de los desajustes en las representaciones (Fraisse, 2018), con la *confrontación*, el *rodeo* y la *construcción* (Mercado, Cabrera & Rodríguez, 2023) en el tratamiento de las imágenes de contrapoder y la crítica biopolítica que encarnan de manera franca. Para Sayak Valencia (2016), el capitalismo gore es una construcción cultural en tanto que se cimienta en la aspiración individual y masculinizada de devenir *sujeto endriago*, esto es que consume violencia real (trata, muerte, ajustes de cuentas, etc.) y cuya acción se encuentra vinculada íntimamente con la vergüenza de la precariedad como una forma moral que demanda acciones de salida a través del corporativo criminal y la violencia expresiva:

Los sujetos endriagos como ejes y actores del nuevo capitalismo rompen la consigna marxista sobre la modernidad: *todo lo sólido se desvanece en el aire* y la cambian *por todo lo sólido y consumible se edifica sobre sangre*. El capitalismo gore es el resultado de la interpretación y la participación activa, violenta e irreversible de los endriagos del mundo globalizado, del hiperconsumismo y de las fronteras. (p. 98)

En oposición a este sujeto endriago, que apuesta por la hiper individualización, la destrucción y al mismo tiempo el corporativismo, propio del proyecto de las cosas, nos decantamos por la visualización de los cuerpos-territorio, dentro del proyecto vincular. Tomando en cuenta las estrategias de los feminismos descoloniales, visibles en las prácticas artísticas de las mujeres y las disidencias sexo-genéricas, que pronuncian de manera directa estas fronteras de la violencia y el desvelamiento del crimen, pero también de la resistencia que se le opone desde el proyecto de los vínculos, buscamos ofrecer el análisis y la interpretación de las características antes mencionadas, en el tejido de las redes intertextuales a través del testimonio oral, las reflexiones y algunas de las piezas con enfoque colectivo de cuatro artistas visuales que nos permiten entrever de qué cuerpos-territorio hablamos cuando planteamos el contexto actual del e(E)stado de Aguascalientes.

La metodología basada en la investigación participativa ha implicado ser parte de los procesos colectivos de los que damos cuenta en este artículo, tanto en la documentación, como en un trabajo consciente de archivo y memoria que orienta nuestras preguntas, objetivos y estrategias. Por un lado, dar cuenta de las prácticas artísticas de productoras visuales, reconociendo la centralidad de sus procesos creativos y reflexivos, implica un posicionamiento teórico-metodológico que nunca es evidente y que se basa en los cinco puntos anteriormente desarrollados: 1) el cuestionamiento al androcentrismo en los estudios latinoamericanos, 2) las divisiones entre arte y artesanía y arte y vida, 3) la politización de sus enunciaciones colectivas, 4) los elementos que acompañan a los cuerpos-territorio en tanto que espacios, tiempo, organización y memoria, y 5) los giros de tuerca al tratamiento propiamente visual que nos permiten distinguir los puntos anteriores desde la teoría del arte.

Las artistas fueron entrevistadas a través de un instrumento estructurado en cuatro preguntas de forma oral y documentadas en archivo audiovisual, las dos primeras preguntas se realizaron para contextualizar su trabajo y perfil profesional en las artes visuales y las últimas dos para indagar de manera cualitativa acerca de las pedagogías de la残酷 y el aspecto de los cuidados colectivos, contra-pedagogías de la残酷 y vinculares en sus prácticas artísticas, enmarcadas en el

performance y en la producción relacionada con la defensa del territorio en Aguascalientes⁶ y en Los Campos⁷. Los nombres de las artistas son Alicia Cruz (performance y coordinación del Laboratorio de Arte LGBT, Diversx), Olga Terán Cortés (performance y educadora menstrual), Berenice Cortés (performance y defensa del territorio de Los Campos) y Sareli Mendoza (coordinadora de Tramafala y defensa de La Pona). Las entrevistas pueden encontrarse transcritas en la página web de nuestra feminaria permanente *Arte, memoria y feminismos* en Google sites⁸ y en el podcast homónimo en Spotify⁹.

II. Sobre «crueldad» y «cuidados» en defensa del territorio y el cuerpo como centro en la práctica performática

Si las mujeres no hablan de sus cuerpos entre sí, si no reconocen sus derechos al placer y a no sufrir violencia, no podrán entender que la militarización es una práctica de invasión territorial que se vincula con la violencia contra las mujeres, al utilizar las violaciones sexuales como arma de guerra.

Berta Cáceres, en *La potencia feminista*, de Verónica Gago

Con el antecedente del libro *Arte, memoria y feminismo. Otra historia del arte en Aguascalientes* (2023), corroboramos la hipótesis elaborada por distintas teóricas y críticas feministas del arte: cuando las productoras hablan y sus experiencias se colocan de manera colectiva en un registro público, se activan no solamente los vacíos de la formación y las violencias que pensaban aisladas o “personales”, tornándose en toma de conciencia social, y también descubren la riqueza de los procesos y los aprendizajes al producir nuevas metodologías y posturas críticas, casi siempre externas al aparato institucional de educación visual a nivel superior.

[6] Particularmente en la defensa de La Pona, uno de los últimos espacios que proveen a la ciudad capital de fauna y flora endémica, irrigación a los mantos freáticos, mezquiteras que conforman un bosque inverso en la zona, cercana a los pocos manantiales activos de la ciudad, la regulación del aire y un terreno forestal cuya protección ha estado en pugna los últimos treinta años en la historia reciente de Aguascalientes.

[7] Ubicada en el municipio de Ojuelos, Jalisco. Los Campos presenta una serie de condiciones geopolíticas que reflejan tanto su contexto rural como los desafíos estructurales que enfrenta la región y que se han agravado por encontrarse en una triple frontera entre los estados de Jalisco, Aguascalientes y Zacatecas. Las y los habitantes de Los Campos enfrentan problemáticas frecuentes en las comunidades de nuestro país, como limitaciones en infraestructura y servicios, desigualdades socioeconómicas, tensiones políticas y la crisis de la violencia.

[8] Googlesites: https://sites.google.com/view/arte-memoria-y-feminismo/inicio?fbclid=IwY2xjawJ78rRleHRuA2FlbQIxMABicmlkETFPQXhHaGZzdlkwUG1xdVBjAR6-MoEi3VXn7JP868WbPkGZsi13-g9uAo2Ng4scBtRIP4E_3XV1sLYgASncDA_aem_yc-q1eGzMSOyToCJ1OLcFA

[9] Podcast *Arte, memoria y feminismos*: <https://creators.spotify.com/pod/profile/arte-memoria-y-feminismos>

En el caso de las cuatro artistas visuales entrevistadas para el proyecto de *Contra-pedagogías a través del archivo documental*, —Alicia Cruz, Sareli Mendoza, Olga Terán y Berenice Cortés Campos— volvemos a observar la constante de cómo la historia del arte oficial, es decir la que tiene como parámetro el canon occidental, funciona como un dispositivo colonial que legitima ciertas prácticas artísticas ajena a nuestros cuerpos-territorio y encarna de muchas formas un imaginario de castigo al cuerpo propio y al de otros seres vivos.



Imagen 1. Registro fotográfico de las sesiones de entrevistas con las artistas.
Sareli Mendoza (superior izquierda), Berenice Cortés Campos (superior derecha), Alicia Cruz (inferior izquierda) y Olga Terán Cortés (inferior derecha). Febrero-marzo 2025.

Fuente: Archivo de investigadoras.

Los referentes que las artistas señalaron como su primer aprendizaje en torno a las prácticas de crueldad en el performance hacen eco de lo que Laura Herrera describe en “Trascender el cliché: hacia una práctica performática libre de crueldad”, donde señala que “hay un modelo que habita el imaginario colectivo cuando hablamos de performance, uno que implica desnudos, mutilación, sangre y una alta carga de crueldad al exceder los límites del cuerpo” (*Contra-pedagogías de la crueldad, una guía sobre los cuidados en la vida cotidiana y la producción e investigación en arte*, 2025, p. 57), pues ese modelo referido ha sido el reproducido en las aulas, en la historia del arte y en los talleres de producción en las

escuelas de arte a nivel medio superior y superior. Entre los ejemplos que compartieron las artistas encontramos el siguiente, en el que es explícito el vínculo entre una práctica artística validada como performance y la normalización de la violencia hacia el propio cuerpo.

[...] me acuerdo que compré leche y compré una pistolita de estas de agua y metí la leche a la pistolita y le iba disparando así a mis compañeros la leche, pero antes de eso me inyecté agua en los brazos, esta agua que se puede inyectar, no sé por qué, no me acuerdo, o sea no me acuerdo casi nada de ese performance. Fue en la nave de teatro de la Universidad de las Artes cuando antes no había casi nada pero, fue ahí. Y me acuerdo que sentí mucho dolor, en mi cerebro estaba bien probar esos límites de mi cuerpo [...] si estaba dentro de la historia del arte y si era reproducido después de tantos años, pues había algún valor ahí. (Entrevista a Olga Terán, 2025)

Alicia Cruz mencionó, por su parte, como referencia inmediata en la formación recibida la práctica de残酷 respecto al cuerpo en el performance de Marina Abramovic *Ritmo 0* (1974), en el que durante seis horas la artista invitó a la audiencia a utilizar setenta y dos objetos, tanto inofensivos como peligrosos sobre su cuerpo colocado de forma pasiva a merced de los visitantes del estudio Morra, en la ciudad de Nápoles. El performance tuvo que ser interrumpido en un momento determinado pues la intervención en el cuerpo de la artista se tornó peligrosa, demostrando la delgada línea de acción límite en las decisiones de los espectadores y el impacto en la corporalidad de la artista. Incluso en los propios performances de Alicia Cruz, como *Cuarenta y Una*¹⁰ uno de los objetivos era no probar alimento durante cuarenta y un horas, no obstante personas solidarias estuvieron atentas a su bienestar, haciendo reflexionar a la artista sobre la relación y castigo hacia su cuerpo durante el proceso del performance. La preocupación colectiva como hecho, nos permite hacer hincapié en la importante relación entre cuerpo y territorio, tal como menciona Gago, al ser una relación comunitaria que refuerza una forma de vincularidad que rompe con la falacia de la individualidad.

Las artistas recuerdan cómo se construyeron esas primeras referencias en su formación, cómo implicaba asumir que la exploración cruel y violenta del cuerpo era algo preestablecido como posible, e incluso deseable. Sin embargo, al elaborar una reflexión sobre los procesos en el performance en todas existe una actitud crítica, que pone límite a la reproducción de patrones del castigo al cuerpo, no solamente el propio sino a otras vidas, ya sean de animales o flora viva y de la

[10] El performance *Cuarenta y Una*, fue realizado por Alicia Cruz en el espacio público. El número hace referencia al baile de los cuarenta y uno, noticia que fue ilustrada con una pieza en grabado que fue realizada por José Guadalupe Posada en 1901 y se volvió parte de la iconografía de la comunidad LGBT. Se puede ampliar la información de este performance en el siguiente artículo realizado por Carolina Randolph Jasso (2021) en el no. 1 de la revista *Arte, Imagen y Sonido*.

<https://revistas.uaa.mx/index.php/ais/article/view/2909/2494>

recepción de las personas que participan activamente de las acciones. Berenice Cortés Campos, por ejemplo, reflexiona en las entrevistas en torno a su proceso docente con estudiantes de artes visuales:

[...] si vamos a hablar por ejemplo, o queremos hacer una crítica a la explotación del medio ambiente, ¿para qué voy a cortar un árbol? O sea, qué congruencia hay en mi discurso ¿no? Y así como esto, si estoy hablando de un árbol que es un ser vivo ¿no?, pero lo mismo si voy a utilizar un animal. En cuántas prácticas performáticas no se han utilizado animales y se les expone a violencia,残酷 y a seres humanos también. Entonces ¿qué tanto eso que estamos planteando es congruente con las herramientas que utilizamos? (Entrevista a Berenice Cortés, 2025)

El ejemplo funciona si lo aplicamos en distintos tópicos, pues permite plantear la siguiente pregunta: ¿Es la representación/presentación de la violencia una justificación para un ejercicio de violencia y残酷 hacia las corporalidades implicadas en las prácticas performáticas? Si además enfatizamos esta reflexión a propósito del concepto cuerpo-territorio de Gago como una red de “afectos, memorias y saberes sociales”, entonces las acciones realizadas en las corporalidades de las artistas y artist*s del performance también implican un correlato social, que puede producir el *conatus* del cuerpo social, o de manera inversa, también la muestra de poder sobre los cuerpos y un castigo autoinfligido en la enunciación.

Por lo anterior rescatamos la necesidad de problematizar y comprender desde una mirada descolonial la forma en la que producimos imágenes, símbolos y acciones, pero también teoría. Construir una historiografía crítica en el reconocimiento del arte feminista latinoamericano y las prácticas comunitarias con las que dialoga, o los movimientos sociales con los cuales se vincula puede producir una conciencia descolonial, como agente de politización, de proliferación de códigos y rescate de construcción de memorias vivas.

Las prácticas de cuidado abordadas desde la prácticas de las productoras visuales entrevistadas sumada a la perspectiva feminista de este estudio, enmarcan también una serie de problematizaciones implícitas como el trabajo no remunerado, la acumulación de jornadas en losivismos, la implicación de las acciones performáticas como actos colectivos e intersubjetivos, la relación con prácticas consideradas “menores” por su vinculación con oficios y el uso de materiales y disposiciones temporales en los espacios públicos entendidas como efímeras. Para Berenice Cortés, es relevante sumar además la dimensión ética de la responsabilidad, que para ella es parte inseparable de la producción artística:

No es que porque es arte tenemos permitido hacer lo que sea o estamos exentos de asumir las consecuencias. Entonces en este sentido, sí creo que estas cuestiones éticas son algo muy necesario, pero, creo que pocas veces se pone la atención que requiere, y son sobre todo este tipo de violencias las que, reitero, son más evidentes, pero creo incluso pueden ir más allá de lo físico (Entrevista a Berenice Cortés, 2025)

Una de las claves para reformular el performance, por parte de la artista e investigadora Berenice Cortés, es colocar en el centro del performance a las acciones colectivas y no necesariamente al cuerpo. Permitiendo de esta manera que el enfoque se centre en lo que sucede en un espacio y tiempo re inaugurado por el performance que destaca acciones que por cotidianas pueden ser perdidas de vista y tienden a obviar su significado, los procesos de congregación que suscitan, como lo es prender una fogata, calentar tortillas y compartir el alimento del maíz, en el plano del cuerpo-territorio que convoca a la colectividad. En el caso de Alicia Cruz, la importancia de los cuidados radica en el cuestionamiento constante acerca del tipo de efectos que el performance en tanto que acción puede tener en quienes participan de su puesta en común y pública:

Crear me cuesta mucho, es un proceso que me requiere mucho pensar, un proceso de demasiada reflexión, y esa reflexión implica pensar justamente en todas las cosas que están implícitas al hacer una acción, en muchas de las acciones que ejecuto me acompañan o sostienen otras personas, es pensar en lo que va a implicar esa acción para esas personas que sostienen, yo creo que ahí empieza un ejercicio de cuidado, y me empiezo como a preguntar, ¿si hago esto de qué manera va a impactar? (Entrevista a Alicia Cruz, 2025)

Es importante recalcar que los performances de Alicia Cruz se enmarcan en lo que desde los anarquismos se denomina «acción directa», por lo que el espacio público, el cierre de calles y la toma de no-lugares¹¹ entre otras formas de intervención implican una planeación previa, ya que el aparato policial del Estado podría hacerse presente. Al tener además una formación de activista, Alicia Cruz, reconoce la necesidad de protocolos de actuación en estos casos. En ese sentido, para nosotras es muy relevante hacernos la pregunta de ¿hasta qué punto las escuelas en educación superior proveen de herramientas de politización y actuación en distintos ámbitos a estudiantes que están experimentando a través del performance como una práctica artística actual de una importante potencia política y estética?, o, en palabras de Francesca Gargallo “¿Puede la cartografía del propio cuerpo-territorio rasgar el uso de la cartografía para el control y posesión de los territorios para beneficio de las empresas colonizadoras?” (2020, p. 23)

[11] Los no-lugares son entendidos como espacios de intercambio y de tránsito como las avenidas, las manifestaciones, congregaciones, centros comerciales, etc., en donde las personas perdimos las características más individuantes, pero no necesariamente en pos de lo comunitario, tal como lo desarrolla Marc Augé, 1992.

Probablemente estos son todavía tópicos poco frecuentes en el ámbito más tradicional de la enseñanza de las artes. No el performance *per se* que, como hemos visto, a pesar de ser una práctica artística que se consideró poco convencional en su momento, ha adoptado convenciones muy anquilosadas en el canon y la versión más hegemónica de los saberes y las formas de poder presentes en el ámbito del arte. Lo que resulta poco difundido son las implicaciones del mismo que venimos discutiendo. Sin embargo, el hecho de que estas discusiones y enseñanzas no se dan comúnmente en los espacios consagrados a la formación artística, no quiere decir que las y l*s artistas no lo estén aprendiendo, desarrollando y difundiendo a través de la práctica situada de sus cuerpos-territorio, como podemos ver en la experiencia encarnada del trabajo de Sareli Mendoza, que no sólo rompe con las divisiones entre un arte “mayor” y uno “menor”, sino que teje claramente los ejes de las luchas territoriales y los cuidados abordados desde el arte, en el que se desempeña lo mismo como madre, que como cocinera, como defensora de la tierra y en los saberes de la herbolaria.

[...] saber que el cuidado también tiene que ver con esa parte [...] me encanta esta teoría, antropofagia, esta teoría de que de que te comes al otro, y que esta persona también se alimenta de ti, porque realmente si lo veo como una realidad, y lo he visto por ejemplo, en estos vínculos que trabajan directamente la defensa del territorio, que trabajamos las prácticas artísticas y que estamos todo el tiempo como en esta constante retroalimentación y trabajo, en donde en un año de trabajo he visto cómo ésta persona ha adquirido cosas de mí, y yo de esta otra persona, y me encanta, me encanta porque entonces pues se va generando como esta comunidad, como micro y macro biológica donde todos comparten de todo y entonces empieza como a ser una simbiosis y a recuperar un espacio, porque de eso se trata, de recuperar ese lugar, de aportarle salud y pues de sostenerse. (Entrevista a Sareli Mendoza, 2025)

Como vemos en la reflexión que acuerpa y re-territorializa Sareli Mendoza, el vínculo con lo más concreto de la materialidad de su cuerpo-territorio es el que le ha servido como brújula en la búsqueda constante que ha nutrido tanto a su práctica artística como a su comunidad y a ella misma en tanto que parte de esta, pues, como señala Gago:

El cuerpo-territorio es lo que no permite ser abstraído de una corporalidad marcada justamente por su imposibilidad de regirse y definirse por la mera regla propietaria. Y tiene desde el inicio la marca de su capacidad de combate, simultáneamente, de cuidado, sanación, defensa y fortalecimiento. De allí ese bello llamado de las compañeras de la Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario Territorial, desde Iximulew-Guatemala (2017), para producir acuerpamiento desde las luchas. (110)

Nos interesa resaltar la manera en la que desde los feminismos descoloniales, con su énfasis en lo comunitario, el sentido de la idea de lucha se emancipa de sus significados belicistas tradicionales y se acerca, poniendo el acento en lo vincular, a los proyectos de defensa y construcción de lo común a través de la distinción de lo que es vital para las y l*s artistas y sus comunidades.

Conclusiones

Como parte de una comunidad académica enfocada en la reflexión, estudio y enseñanza relativa a las prácticas artísticas, para nosotras es fundamental nutrir nuestro quehacer e ideas en el ejercicio constante con nuestras colegas artistas que, desde nuestro punto de vista, han abordado y abonado profundamente a la construcción de prácticas artísticas contra-pedagógicas de la残酷, en las que apreciamos que la idea de cuerpo-territorio ha jugado un papel de gran relevancia para tejer los vínculos entre las artistas, el sentido situado de sus trabajos creativos y su dimensión comunitaria.

Sin embargo, más que un “enriquecimiento” de nuestros saberes en el sentido utilitario o de posesión, nuestro interés en el trabajo de las artistas locales que han trabajado con la idea de cuerpo-territorio tiene que ver con la manera en la que sus prácticas artísticas permiten comprender los procesos de construcción de sentido alternos al proyecto de las cosas, lamentablemente enquistado aún en las prácticas artísticas y culturales de nuestro contexto. Desde una perspectiva y sensibilidad feminista descolonial, encontramos que el trabajo de Olga Terán Cortés, Sareli Mendoza, Alicia Cruz y Berenice Cortés Campos, pone en crisis las formas patriarcales y coloniales que han dominado los regímenes de la representación, profundizando las formas de残酷 características de las dinámicas más violentas que se dan en las sociedades contemporáneas.

Nuestras compañeras artistas (pero también activistas, educadoras, madres, defensoras comunitarias y territoriales) abonan al “proyecto de los vínculos” a través de prácticas performáticas y del campo expandido del arte que ponen el acento en los saberes de las mujeres y acciones comunitarias, que reconocen, valoran y trabajan directamente con ideas y compromisos sensibles que dislocan el saber, poder y hacer más hegemónico de las prácticas artísticas e hilan a partir del nudo que vincula las ideas de cuerpo y territorio como núcleo de sus quehaceres, como distinguimos a través del diálogo con ellas.

La distinción de estas particularidades en las obras y reflexiones de las compañeras se puede llevar a cabo desde una perspectiva teórico metodológica que nos comparten los feminismos descoloniales y las pensadoras que, en los ámbitos de la vida comunitaria como de las prácticas artísticas, no sólo nos permiten reconocer el vínculo vital tejido entre la corporalidad y el territorio, si no la importancia de dicha amalgama para salir de las formas de la crueldad simbólica y fáctica que la fantasía de la individualidad instaura en el mundo. Sin embargo, sabemos que esta es una tarea colectiva que requiere de compromisos comunitarios y formas de colectividad sostenidas, pues, como señala Francesca Gargallo “el sistema capitalista mundial, sin embargo, no se resigna a la caída de la importancia masculina en las sociedades que fiscaliza: se ha insertado y ha crecido en las tradiciones patriarcales, colonizando cuerpos y territorios” (p. 10) y que por ello nos motiva para continuar trabajando en el reconocimiento y diálogo profundo con las y l*s artistas de nuestro contexto, por lo que no podemos perder de vista que en la academia, en los salones de clase, en los espacios múltiples en donde se llevan a cabo acciones performáticas, de la defensa del cuerpo-territorio es urgente sumar esfuerzos para acabar con la crueldad y resistir a las formas de violencia a través de un pensamiento situado, que como señala Gago:

Un pensar situado es inevitablemente un pensar feminista. Porque si algo nos ha enseñado la historia de las rebeldías, de sus conquistas y fracasos, es que la potencia del pensamiento siempre tiene cuerpo. Y que ese cuerpo ensambla experiencias, expectativas, recursos, trayectorias y memorias. (p. 15)

Por ello, el estudio y desarrollo de estas ideas lo llevamos a cabo a partir del planteamiento de cinco elementos propuestos como una forma crítica feminista descolonial enfocados en los ámbitos del arte y la cultura, suman a la construcción de lo común y el proyecto de los vínculos: la construcción de una memoria viva descolonizadora, la transgresión de la distinción elitista entre arte mayor y menor, el sentido colaborativo del arte que desemboca en su politización, el tejido organizativo y comunitario que apuestan por el bien común de los cuerpos-territorios y, finalmente el desajuste de las formas de representación que no reiteren la crueldad ni la violencia.

Referencias citadas

Aa. Vv. (2020). *Aguaceros: Cuadernillos de formación*, No. 3 “Feminismos comunitarios”, Dirección General de Vinculación Cultural Comunitaria de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, CUENCA.

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

Gago, Verónica (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Traficantes de sueños.

Gargallo Celentani, Francesca (2020). *Las bordadoras de arte. Aproximaciones estéticas feministas*. Editores y Viceversa.

Mercado Salas, Raquel; Cabrera Manuel, María Isabel; Jara Legaspe, Alondra Fabiola; Herrera Mendoza, Laura Gisela; García Guardado Emma Nitzel (2025). *Contra-pedagogías de la crueldad. Una guía sobre los cuidados en la vida cotidiana y la producción e investigación en arte*. Tierra cartonero.

Mercado Salas, Raquel; Cabrera Manuel, María Isabel; Rodríguez Rodríguez, Brenda María Antonieta (2023). *Arte, memoria y feminismo. Otra historia del arte en Aguascalientes*. Instituto Cultural de Aguascalientes.

Segato, Rita Laura (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo libros.

Valencia, Sayak (2026). *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*. Paidós.