

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

CIUDAD DE MÉXICO ®

Archiva viva: dinámicas del archivo fotográfico en los efímeros del Archivo Ana Victoria Jiménez

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

Marisol García Walls

Directora: Dra. Minerva Anguiano González

Lectores: Mtro. Luis Héctor Inclán Cienfuegos

Dra. Claudia de la Garza

Ciudad de México, 2020

Índice

Introducción. “El orden de la noche”. Producción e historia del Archivo Ana Victoria Jiménez.

- 1. Genealogías y posibilidades: una lectura del Archivo Ana Victoria Jiménez**
 - 1.1. Del archivo como repositorio al archivo como escritura. Aproximaciones a una genealogía desde la disciplina histórica
 - 1.2. Máquinas de archivo. Aproximaciones al archivo desde los estudios de arte en relación con la fotografía
 - 1.3. La *archiva* viva. Aproximaciones a una genealogía del archivo desde las teorías feministas y *queer*
 - 1.4. En el territorio de las posibilidades. Mujeres en el archivo y el archivo de las mujeres

- 2. Efímeros: la materialidad de la fotografía en tanto imagen y su recontextualización desde la perspectiva de la archiva de arte**
 - 2.1. Efímeros: la imagen como materialidad
 - 2.2. La *Nueva democracia* en el Archivo Ana Victoria Jiménez
 - 2.3. Una imagen susceptible a ser (foto)copiada.
 - 2.4. Una lectura de la *Nueva Democracia* en clave gestual
 - 2.5. Entre la imagen del cuerpo y el cuerpo de la imagen

- 3. Cuerpos que importan. La fotografía como espacio de experimentación en las invitaciones de Mónica Mayer y Pola Weiss**
 - 3.1. Invitaciones de mujeres artistas. Invitar, ¿a qué?
 - 3.2. Pola Weiss, teleasta. El fotomontaje como herramienta para la autoconstrucción.
 - 3.3. Ana Victoria Jiménez: de las fotografías como objetos a los objetos fotográficos

Conclusiones. Hacia una propuesta curatorial de la archiva y el lugar de los efímeros en el “museo virtual”

Agradecimientos

Esta tesis tuvo la fortuna de contar con los comentarios y las observaciones de un gran número de personas, que contribuyeron a mejorar este texto. Agradezco en primer lugar a Ana Victoria Jiménez, la protagonista del archivo AVJ, por su disposición, su generosidad y su cariño, así como por toda la labor que realizó durante décadas para que en México existiera un repositorio feminista de tanta importancia como el suyo. Agradezco a Julia Antivilo y a mis compañeras del LCF, a Karen Cordero por las pláticas que sostuvimos y por las recomendaciones bibliográficas, a Dina Comisarenco por su ayuda en las primeras etapas de esta tesis, a las compañeras feministas que también hacen archivo (Mónica Mayer, Yan María Yaoyólotl Castro, Rotmi Enciso e Ina Riaskow y Lorena Wolffer). Merece una mención aparte mi asesora, Minerva Anguiano, que recibió este proyecto con mucho amor, y con quien tuve conversaciones entrañables sobre el arte y la escritura; siempre me animó a continuar con el proyecto.

Agradezco a los lectores de esta tesis, Luis Inclán y Claudia de la Garza, cuyos comentarios y sugerencias fueron clave para replantear algunas cuestiones centrales del texto, así como para matizar el tono de algunas observaciones. Gracias a Alejandro Ugalde, Luisa Durán y Casahonda, Ana Torres, Berta Gilabert, Yolanda Wood y Daniel Montero, que intervinieron en distintos momentos del proceso de escritura con sugerencias para mejorar la tesis y que me aportaron un panorama sobre cómo trabajar las imágenes desde una perspectiva disciplinar que yo no tenía. Agradezco también al Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, especialmente a Alberto Soto, Sicarú Vásquez y Olga Rodríguez, por apoyarme en el viaje que hice a Oxford, donde presenté avances de este trabajo en forma de un taller. Gracias a Mónica Lindsay, que me alojó allá y gestionó el evento en el Wadham College.

Estoy profundamente agradecida con el personal de la Biblioteca FXC de la Universidad Iberoamericana, especialmente con los trabajadores del área de Acervos Históricos, que garantizaron mi acceso a los materiales e hicieron que la investigación fuera un proceso placentero. Gracias especiales a Norma y Laura, que se aseguraron de que siempre encontrara lo que necesitaba.

Finalmente, agradezco a mis papás, Alejandra y José Manuel, por todo su apoyo durante estos dos años. A mi hermana Chacs y a mi abuela que siempre han estado presentes, y a Roberto, cuyo cariño es enorme, y me ayudó a revisar la última versión de esta tesis.

Introducción

“El orden de la noche”. Producción e historia del Archivo Ana Victoria Jiménez

A mediados de 2017 tuve la oportunidad de participar en un proyecto colectivo que reafirmó mi interés por los soportes físicos en los que se conserva la memoria. Varias compañeras y yo nos agrupamos en torno al Laboratorio Curatorial Feminista (LCF) como respuesta a una convocatoria promovida por la artista, activista e investigadora Julia Antivilo. Estrenamos nuestras actividades con una exposición que llevó por título: *Re+acciones: réplicas y fracturas en los archivos de arte feminista mexicanos*.¹ La línea curatorial que seguimos en esa ocasión nos exigía acompañar la revisión documental con conversaciones y visitas al domicilio de las artistas. Ana Victoria Jiménez, Yan María Yaoyólotl Castro, Lorena Wolffer, Mónica Mayer, Rotmi Enciso e Ina Riaskov abrieron sus casas y recuerdos para alimentar nuestro proyecto, que se configuró como una especie de meta-archivo en el que sus obras, así como sus prácticas archivísticas, se cruzaban con la historia oral del feminismo de la segunda ola en México.

Seis meses después de la inauguración de *Re+acciones*, pasé la mayor parte del verano revisando el archivo de Ana Victoria Jiménez.² En una etapa preliminar de mi investigación, en la que apenas estaba familiarizándome con el contenido, encontré un documento que resultó decisivo para definir mi aproximación a los materiales. Se trataba de una hoja tamaño carta,

¹ La muestra estuvo alojada en el Centro Cultural Border en la Ciudad de México del 2 de noviembre al 16 de diciembre de 2017.

² El repositorio, que hoy cuenta con más de tres mil fotografías y cinco mil documentos, estuvo resguardado en su domicilio personal hasta que en 2011 se trasladó a la Universidad Iberoamericana, como parte de una iniciativa del grupo Memora y de las gestiones personales de la historiadora Karen Cordero. Está compuesto por recortes de prensa, carteles, folletería, libros, agendas y otros documentos como boletines, historietas, comunicados y ponencias; Ana Victoria Jiménez tenía plena consciencia de que su archivo permitiría hacer justicia a la historia del movimiento feminista en México. Sin embargo, no se trataba de un trabajo emprendido por una historiadora, socióloga o antropóloga, sino de la labor de una fotógrafa. Tal como su creadora, el archivo se encuentra en los lindes entre el arte y el movimiento social.

posiblemente fechada en 1971, con unas notas escritas a lápiz. En ella era posible leer las tareas asignadas a las asistentes de una reunión feminista. Lo que me llamaba la atención no era propiamente el contenido, sino el encabezado. Donde una esperaría encontrar una leyenda como “Orden del día” se leía, por contrario, “Orden de la noche”.

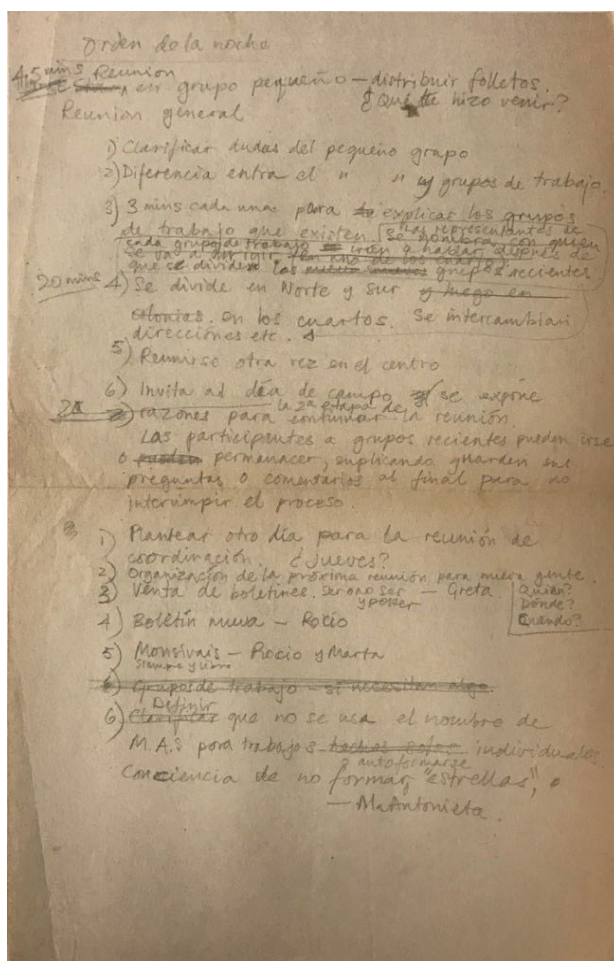


Figura 1. Minuta de reunión, ca. 1971, AVJ 1497, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Sentí inmediatamente esa emoción contenida, que algunos autores han calificado como mal de archivo. El encabezado me conmovió profundamente, pues visibilizaba las condiciones de producción del archivo de Ana Victoria Jiménez: a lo largo de cuatro décadas, la fotógrafa había reunido y preservado más de cinco mil documentos; éstos habían sido elaborados por ella misma y por muchas de sus compañeras, mujeres que efectivamente se reunían en la noche

en casa de alguna para discutir la lucha contra la violencia sexual y por la despenalización del aborto, así como la reivindicación de sus derechos sociales y políticos.

Preñado con un humor sutil, el “Orden de la noche” me permitía confirmar una serie de intuiciones que inicialmente habían surgido como fruto del trabajo colectivo en el Laboratorio Curatorial Feminista. Mientras que la elaboración de un “orden del día” es un principio democrático que sienta los acuerdos comunes de cualquier organización social, el gesto que asociaba esta actividad a la noche era un guiño a los ámbitos simbólicos a los que tradicionalmente se circunscribe el trabajo de las mujeres: el ámbito de lo doméstico, de lo oculto, de lo invisible.

A mi forma de ver, el gesto se puede leer más allá de este guiño. Influenciadas por las protestas estudiantiles a nivel internacional y por la matanza de Tlatelolco en 1968, las feministas mexicanas se vincularon en torno a grupos de trabajo que surgían, muchas veces, en paralelo a la militancia en partidos políticos y otras formas de activismo.³ Gran parte de las feministas mexicanas eran jóvenes de clase media que se identificaban con el pensamiento político de izquierda, por lo que muchas de sus prácticas provenían de esta tradición, como la toma de notas a manera de minuta y elaborar el orden del día de una asamblea, incluso cuando ésta fuera pequeña y tuviera cierto carácter informal. En el "Orden de la noche" encontré dos formas de mirar el archivo de Ana Victoria Jiménez: una que hace del documento una fuente primaria para rastrear la historia de un movimiento social y otra que busca recuperar, desde la materialidad, la potencia contenida en sus afectos para examinar los documentos desde el plano estético y simbólico. En esta tesis convergen ambas formas de mirar los documentos.

El archivo de Jiménez, albergado en la biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana desde 2011, ha probado ser un terreno fértil para la investigación

³ Ana Lau Jaiven, “El feminismo mexicano: balance y perspectivas”, en *De lo privado a lo público. Treinta años de lucha ciudadana de las mujeres en América Latina*, (Ciudad de México: Latin American Association / Unifem / Siglo XXI, 2006), 183.

sobre el arte feminista entre 1960 y 1990. El acervo contiene cerca de 3000 fotografías y casi 5000 documentos que abarcan tres décadas del movimiento feminista en México. Dejando de lado la valiosa obra fotográfica de Jiménez, que sin duda merece ser estudiada de forma más específica,⁴ la mayor parte de los documentos en el archivo son recortes de periódicos y revistas como *El Universal*, *La Jornada* y diversas publicaciones feministas (*Fem*, *La Revuelta*, *Cihuah* y *Nosotras*), así como minutas, folletos y artículos. Los recortes fueron organizados por Ana Victoria Jiménez según una clasificación temática por cajas, a partir de núcleos de interés como “Maternidad”, “Sindicato 19 de septiembre” y “Lucha por el aborto”. Otros documentos de interés se encuentran en las secciones de folletería y, por supuesto, en los carteles que Jiménez preservó, ya sea tomándolos directamente de la calle o gracias a su labor en la Unión de Mujeres Mexicanas, donde sirvió como editora, diseñadora, impresora.⁵

El resto del archivo está conformado por un importante número de documentos que podríamos llamar “efímeros”, una categoría de análisis en la que se centra esta investigación. Los efímeros han sido descritos por Anne Moeglin-Delcroix como trabajos artísticos realizados para un día específico o para anunciar un evento en una fecha determinada. Por tratarse de documentos inscritos en soportes cuya vida era intencionalmente corta, los efímeros suelen ser equiparados, frecuentemente, con la obsolescencia y la precariedad. Son impresos en materiales pobres (papeles de baja calidad, no sometidos a blanqueamientos industriales o papeles que tienen otros usos además de la impresión) y se caracterizan por usar técnicas de impresión que garantizan la copia masiva por encima de la calidad. Precisamente para asegurar la distribución en masa, los efímeros son reproducidos mecánicamente de manera fácil

⁴ A diferencia de feministas contemporáneas cuyas que han gozado de reconocimiento internacional, como Mónica Mayer, Jiménez había mantenido un bajo perfil hasta ahora. El interés por Jiménez ha cruzado las fronteras del Atlántico con la exposición *Mexican Feminism in Protest: The Photography of Ana Victoria Jiménez (1964-1990)*, que se llevó a cabo en el Wadham College de la Universidad de Oxford en el mes de febrero de 2019, que contó con una curaduría de Mónica Lindsay-Pérez y gozó de un amplio apoyo institucional; y con la inclusión de fotografías de Jiménez en la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* curada por Cecilia Fajardo Hill y Andrea Giunta para el Hammer Museum (2017).

⁵ Entrevista personal con Ana Victoria Jiménez realizada el 18/10/18.

mediante la fotocopia u otros recursos. En el caso del archivo de Ana Victoria Jiménez, muchos de estos efimeros cumplieron con la función de anunciar acciones que ocurrían en fechas significativas para el feminismo en México (como el 8 de marzo y el 25 de noviembre) y otros eventos públicos (protestas, manifestaciones, exposiciones y convocatorias a foros y congresos). Los efimeros –como puede atestiguar quien se adentre un poco en el archivo de Jiménez– ocurren en una variada muestra de distintas materialidades: invitaciones, carteles, panfletos, trípticos, invitaciones y calendarios, que tienen en común el estar acotados temporal y espacialmente, pues nos dicen qué se lleva a cabo, cuándo y dónde. La variedad de estos soportes complica cualquier investigación que se enfoque en ellos por el simple hecho de que es imposible abordar en un trabajo las diferentes capas de complejidad que implican mirar el documento a través de sus temáticas, la relación con procesos sociales e históricos, las distintas técnicas artísticas con las que se produce, los diferentes soportes materiales y técnicas de impresión con las que los efimeros se presentan.

Aunque se trata de una categoría de análisis a la que se le puede discutir el hecho de agrupar arbitrariamente diferentes técnicas artísticas así como distintas materialidades, el uso de este término ha sido esclarecedor para una investigación como la mía por dos razones: la primera, porque los efimeros, en tanto registro, son herramientas útiles para dar cuenta del desarrollo de las actividades feministas de la segunda ola en México; y la segunda, en tanto documentos de arte, pues muchas veces los efimeros comportan imágenes creadas por artistas como Mónica Mayer, la misma Ana Victoria Jiménez, Maris Bustamante, Pola Weiss, Fanny Rabel, Herminia Dosal, Rini Templeton y Rina Lazo, así como colectivos como La Revuelta, Tlacuilas y Retrateras, Taller de Gráfica Popular y Ojos de Lucha. Es común encontrar efimeros dentro del archivo que tienen obra de artistas y colectivos que cedieron sus imágenes o, en algunos casos, las crearon específicamente para difundir ciertos aspectos del feminismo mexicano. Como expondré más adelante, los efimeros no siempre fueron un sucedáneo de la

obra de los y las artistas: muchas veces fueron piezas en sí mismas y tienen un valor no sólo documental, sino que también poseen un valor artístico y estético.

Los efímeros del archivo de Ana Victoria Jiménez me han permitido formular preguntas sobre el ciclo de vida de las imágenes al interior de los archivos de arte, en particular sobre la relación con ciertos usos del medio fotográfico. Aunque la gran mayoría de los efímeros comportan imágenes cuyas técnicas son principalmente la ilustración y el dibujo, encontré un buen número de efímeros de artistas que exploraban el medio fotográfico, cuya relación con el archivo los convirtió en materiales atractivos para mi investigación. Ejemplos de esto son las invitaciones de Pola Weiss y algunas de Mónica Mayer, que experimentaron con las cualidades de la fotografía en tanto objeto para hacer montajes y otras formas de ensamblaje, y las fotografías de Ana Victoria Jiménez, que fueron intervenidas y transformadas en objetos cotidianos como juegos de mesa, bolsas, agendas y folletos. Estos no son casos aislados, sino que se trata de ejemplos en los que es visible la supervivencia de las imágenes en el archivo y su activación, mediante un movimiento que va de lo privado a lo público, por un lado, y que transforma objetos artísticos en documentos históricos, y viceversa, por el otro.

Por esta razón –y gracias a la insistencia de la propia Ana Victoria Jiménez de concebir su archivo como una obra (una obra de vida, pero también una obra de arte)– mi trabajo sobre el archivo no sólo se ha centrado en la lectura de la imagen fotográfica, sino que se ha expandido al “giro archivístico” en los estudios sobre arte contemporáneo.⁶ Estas aproximaciones se han enriquecido con el amplio espectro de teorías e historiografías feministas, particularmente mexicanas, que dan cuenta de los procesos históricos y las reflexiones en medio de las cuales se produjo el Archivo Ana Victoria Jiménez.

⁶ Charles Merewether *The Archive* (Londres / Cambridge: Whitechapel / MIT Press, 2006); Okwui Enwezor, “Archive Fever: Photography between History and the Monument”, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (New York / Göttingen: International Center of Photography / Steidl, 2008). De entre las fuentes escritas en español, quizás la más comprensiva es el libro de Ana María Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal, 2011) y las reflexiones de José Luis Barrios en *Afecto, archivo, memoria: territorios y escrituras del pasado* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2016).

Trabajar con las fotografías presentes en los efímeros para determinar su relación con estos soportes precarios exigió una aproximación a las reflexiones de críticos que trabajan en la intersección entre fotografía y archivo, como Okuwi Enwezor, Hal Foster, Ariella Azoulay, Benjamin D. Buchloh y Allan Sekula. Sus propuestas teóricas ponen en duda la noción del archivo como una colección objetiva de documentos y recuperan lo que hay de “archivístico” en el acto mismo de la fotografía, permitiéndonos pensar en lo que la imagen activa en este tipo de documentos.⁷ A partir de distintas estrategias que buscan desafiar el monopolio de la información, la recontextualización de fotografías de archivo permite volver a activar colecciones existentes, extraer y (re)catalogar sus materiales, convirtiendo el trabajo sobre el archivo, como ha dicho Ariella Azoulay, en un proceso “contagioso e irreversible” en el camino de encontrar nuevas formas de hacer y de decir en torno a estos.

Aunque en un inicio parecía que armar el estado de la cuestión de este archivo podía ser un reto, me sorprendió gratamente encontrar un buen número de textos, la mayoría escritos por investigadoras feministas, que destacan su valor, lo cual desmiente un poco la idea de que los archivos feministas son un tema marginal, o poco explorado. Encontré, más bien, una vibrante comunidad de feministas que han hecho uso del archivo desde distintas perspectivas. Todas ellas reconocen el valor del acervo: una nota de Mónica Mayer para *El Universal*, que data de 2005, cuando el archivo aún no había llegado a la Universidad Iberoamericana, mencionaba desde entonces la relevancia de la colección y el deseo de varias feministas de darle una salida institucional, preferentemente en México. Diez años más tarde, bajo la autoría de Julia Antivilo, se publicó el primer artículo académico sobre el archivo, en el que habla sobre la historia del mismo y los esfuerzos que se han realizado desde el activismo para poner a circular sus contenidos entre las nuevas generaciones.

⁷ Ariella Azoulay, *Historia potencial y otros ensayos* (México: CONACULTA / TEE, 2014), 9-35; Enwezor, *Archive Fever*; Benjamin Buchloh, “Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive”, *October* 88 (primavera 1999), 117-145; Hal Foster, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency* (Londres: Verso), 2015.

Ambos documentos, que subrayan la importancia de rescatar el archivo, no ofrecen propiamente una mirada sobre los contenidos, como tampoco lo hace la breve nota que la historiadora Sandra Barba redactó para *Letras Libres*, pero ciertamente hablan de un esfuerzo desde varios frentes por asegurar la integridad de la colección y ponerla a disposición del público en general. Otra fuente indispensable para entender el archivo en el contexto de las estrategias estéticas y la lucha política es el libro de Mónica Mayer, *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*.⁸ Finalmente, en el transcurso de la redacción de esta tesis, se publicaron el libro de Gabriela Aceves Sepúlveda *Women Made Visible. Feminist Art and Media in Post-1968 Mexico City* (2019) y la tesis de maestría de Ekhiñe Graell Larreta para la UAM- Iztapalapa, que es la primera en estudiar el trabajo fotográfico de Jiménez desde criterios estéticos y no sólo desde la óptica de los estudios de género.

He complementado mi marco teórico con lecturas provenientes de los estudios de género, que me aportaron específicamente el concepto de archivo feminista, que aquí llamo “archiva”, en alusión a una pieza de Mónica Mayer. Sigo de cerca la propuesta de Kate Eichhorn, que insiste en pensar en las mujeres menos como un objeto de las prácticas de archivo y más en las mujeres que están *haciendo prácticas de archivo*.⁹ Esta distinción permite indagar no solamente en el valor artístico de los efímeros, sino en cómo el archivo los contextualiza y re-contextualiza políticamente. En este sentido, la reflexión sobre la clase de visualidad que proveen los efímeros me ha permitido leer la imagen en contra de posturas esencialistas que la consideran como pura presencia, como Roland Barthes y Hans Ulrich Gumbrecht, y acercarme más a las ideas de W.J.T. Mitchell para destacar la aparición de las imágenes en soportes

⁸ Mónica Mayer, “El Archivo Ana Victoria Jiménez”, *El Universal*, 30 de septiembre, 2005; Julia Antivilo Peña, “Mares de complicidades. El archivo Ana Victoria Jiménez. Encuentros de feminismo y arte”, *Revista Nomadías*, 19 de julio de 2015, 215-232; Sandra Barba, “El archivo de Ana Victoria Jiménez y cuando lo político se empeña en hacer del feminismo una actividad personal”, *Letras Libres*, 14 de marzo de 2017; Mónica Mayer, *Rosa chillante. Mujeres y performance en México* (Ciudad de México: Pinto mi Raya / AVJediciones / FONCA-CONACULTA, 2004), 29-38.

⁹ Kate Eichhorn, *The Archival Turn in Feminism*. (Philadelphia: Temple University, 2013), 2.

específicos.

Como objetos que son, las imágenes –como las fotografías, y como los archivos– tienen ciclos de vida que nos permiten acercarnos a ellas desde distintas perspectivas. En el caso de esta tesis, la pregunta que articula esta investigación está orientada a indagar en lo que sucede cuando nos adentramos en estos ciclos. ¿Cómo leer la materialidad de los efímeros en relación con las instituciones en las que se resguardan?, ¿qué papel jugó en las dinámicas del archivo de Ana Victoria Jiménez la manipulación de las fotografías en los efímeros? Y, finalmente, la cuestión central que ocupa a esta tesis: ¿cuáles son las implicaciones de estudiar las imágenes de un archivo feminista mexicano, a partir de un replanteamiento de la categoría de ‘archivo’, desde una perspectiva de género y de la categoría de ‘efímero’ desde la precariedad de la imagen?

Intentar resolver estas preguntas ha implicado la búsqueda de una metodología propia. Más que la resolución de estas cuestiones mediante una hipótesis, la presente investigación ofrece un método de lectura que se puede aplicar a las imágenes del Archivo Ana Victoria Jiménez a partir de dos categorías de análisis: la ‘archiva’, como una contra-lectura del archivo que surge de los aportes de la teoría feminista, y la fundamentación de la categoría de ‘efímero’, que permite analizar una variedad de materialidades distintas tomando en cuenta los ciclos de vida de la imagen, una imagen que se guarda, se recicla, se recombina y se utiliza como materia prima para crear otras nuevas.

Los objetivos de este trabajo son dos principales: *a)* establecer una categoría de análisis, la de los efímeros, que permita agrupar materialidades diversas en torno a una propuesta de lectura desde el trabajo archivístico, y *b)* abordar la relación de estos efímeros con el medio fotográfico desde un cruce metodológico entre la materialidad de la imagen y, al mismo tiempo, su relación con los estudios de género; es decir, preguntarnos cómo la fotografía cataliza las reflexiones que las artistas mexicanas hicieron en soportes efímeros.

Para poder responder las preguntas de esta investigación, emprendí un trabajo en el área de Acervos Históricos de la Universidad Iberoamericana que consistió, principalmente, en definir al efímero como categoría de análisis: las preguntas que me hice en esta primera fase tenían que ver con si iba a emplear una noción de arte tradicional que excluyera las apariciones en las que no existía una autoría determinada; si iba a tratar las diferentes apariciones de una imagen, como el caso de las costureras del Sindicato 19 de septiembre, como una sola imagen o como varias; si iba a incluir piezas de artista, como la obra de Mónica Mayer, *Lo normal / Quiero hacer el amor* (1978) en la categoría de efímeros. Estas preguntas, si bien me permitieron acotar un corpus del que excluí varios elementos, son una muestra de los cortes que hice en esta tesis para definir la categoría en cuestión: decidí omitir los materiales que no contaban con fotografías y los que tenían una relación instrumental con ella –es decir, que empleaban fotos como medio para ilustrar ciertos eventos, pero en los que no había un trabajo con el medio que estuviera puesto en diálogo con el soporte–, efímeros provenientes de otros países y materiales cuya procedencia tuviera que ver con el trabajo personal de las artistas mexicanas (como folletos informativos de instancias gubernamentales o clínicas privadas con imágenes médicas sobre el aborto, la planeación familiar y la salud en general). Pronto me quedó claro que la naturaleza de los materiales invitaba a abordarlos desde una perspectiva que los valorara en tanto imagen frente a la noción de arte, lo que me obligaba a estudiar sus múltiples apariciones en fotocopias y otro tipo de reproducciones frente a la decisión de privilegiar versiones únicas. Decidí también que no iba a incluir materiales que hubieran sido concebidos, inicialmente, como piezas artísticas, como en el caso de la pieza de Mónica Mayer.

Lamentablemente, por cuestiones de tiempo, no llegué a analizar materiales que considero efímeros bajo estas reglas y que son de sumo interés, como las imágenes relacionadas con el movimiento de las costureras a partir de 1985. Me centré en dos artistas mexicanas para tener un elemento de estabilidad frente a un *corpus* tan diverso, pero sin duda imagino que este

trabajo puede trazar líneas de fuga para otros estudios que aborden los efímeros que tienen que ver con luchas sociales, como la del Sindicato 19 de Septiembre, que, sin duda, contribuiría a expandir nuestro conocimiento sobre las relaciones entre el arte y el activismo en la segunda mitad del siglo XX.

Establecer un *corpus* de estudio supuso la apasionante actividad de adentrarse en el archivo para conocer no sólo sus contenidos, sino reconstruir su propia historia. En un movimiento similar al de extraer, recortar, ordenar y montar, sólo pude hacerme de una idea más o menos completa de la historia del archivo gracias a conversaciones con la propia Ana Victoria Jiménez y con personas que han estado vinculadas a él, como la historiadora de arte Karen Cordero, Luis Inclán Cienfuegos –el encargado del área de Acervos Históricos– y Norma Parra, quien se encargó de la catalogación, así como Julia Antivilo y la artista visual Ana Gabriela González, quien intervino como becaria cuando era estudiante de la Universidad Iberoamericana y a quien conocí gracias al trabajo del Laboratorio Curatorial Feminista. Gracias todas estas personas supe que en la catalogación del archivo se respetó el orden original de los materiales de forma general, aunque se tuvo especial atención a criterios de conservación que dependen de la materialidad de los documentos. Antes de que el archivo llegara a la Biblioteca de la UIA, Ana Victoria Jiménez había hecho un trabajo previo de catalogación que, según Norma Parra Martínez, había sido tan minucioso que Jiménez “sabía exactamente dónde estaba todo”. Para la elaboración del catálogo que figura en la base de datos de la biblioteca se respetaron los títulos del expediente definidos originalmente por la archivista. Simultáneamente en la dirección de archivos de la biblioteca, se hizo un trabajo posterior para desglosar los contenidos.

El hecho de que se respetara el orden original, que obedecía al orden temático de Jiménez, implica que los efímeros que me interesan se encuentran prácticamente en todas las cajas. En este sentido, para una investigación como la mía, la catalogación del archivo facilitó sólo

parcialmente la consulta de los materiales, pues palabras como “volante”, “postal”, “tríptico”, “folleto” que aparecen en la base de datos me ofrecían alguna pista sobre lo que podía ser un potencial efímero, pero tuve que revisar el archivo casi por completo cuando descubrí la riqueza de efímeros que habían sido catalogados simplemente como “documentos”, donde encontré material invaluable para mis propósitos.

Con el tiempo, pude extraer una serie de características que delimitaron aún más la categoría de efímeros como objetos de estudio y que, al mismo tiempo, justificaban la elección del medio fotográfico como una especie de corte que unía a la fotografía con el archivo por su serialidad. Lo que tienen en común los efímeros que elegí es haber sido elaborados por mujeres que pretendían alcanzar una relativa circulación masiva, que no estaban pensados para tener periodicidad (a diferencia de las revistas feministas, que constituyen otro tema de exploración de enorme riqueza) y se trataba, principalmente, de obras únicas, tomando en cuenta, sin embargo, que podían ser reproducidas gracias a medios de técnicos como la fotocopia y la impresión serial. Una vez que tuve una idea clara de cuál era mi corpus, comenzó una fase de exploración sobre la imagen en este tipo de soportes que me condujo a lo que considero que es el principal aporte de esta tesis: una propuesta de lectura sobre las imágenes del archivo desde la materialidad de los efímeros.

Examinar las imágenes creadas por artistas feministas en el México moderno a partir del trabajo sobre el archivo de Ana Victoria Jiménez me ha permitido ofrecer un enfoque sobre los documentos que cruza perspectivas teóricas, estéticas y textuales. Me ha permitido, también, abordar la archiva entre perspectivas teóricas que expanden la noción del archivo como repositorio y ofrecen, al mismo tiempo, una metodología con base en los estudios de género que permite contextualizar la operación historiográfica desde un lugar *otro*.

En este sentido, la ruta que sigue esta tesis comienza en el primer capítulo, “Genealogías y posibilidades: una lectura del Archivo Ana Victoria Jiménez”, con una indagación en las

formas en las que el archivo ha sido concebido de forma histórica. En este capítulo exploro una primera fase del trabajo de archivo en la que éste se considera como un mero repositorio. Examino el tránsito hacia el terreno de pensar el archivo en el arte, permitido por las reflexiones de autores como Enwezor, Sekula, Azoulay, Buchloh y Derrida, que han abordado al archivo desde una perspectiva teórica, apoyándose en el ejemplo de la fotografía como paradigma. Y, finalmente, a partir de una cartografía de ambas posturas, examino una tercera vía de análisis: la noción de archivo que emana de las reflexiones de Kate Eichhorn, y que me permitió proponer un concepto crítico –la archiva– que posibilita abordar este objeto en la intersección entre la producción de imágenes y el trabajo de las mujeres artistas que se preocuparon en hacer archivo, como Jiménez.

En el segundo capítulo, “Efímeros. La imagen fotográfica como materialidad y su recontextualización desde la perspectiva de la archiva de arte”, expongo mediante un ejemplo la metodología propuesta para estudiar las diferentes capas de significación que se desprenden de la imagen fotográfica incluida en un soporte efímero. En este capítulo también exploro cómo las artistas feministas se adueñaron no sólo de las imágenes de la lucha, sino que se adueñaron también de los medios de producción de las imágenes a partir del uso de nuevas tecnologías, y reclamaron ciertas imágenes icónicas como la *Nueva Democracia* de David Alfaro Siqueiros a partir de una interpretación feminista que no le concierne propiamente a la imagen en sí, sino a su uso como efímero dentro del archivo.

Por último, en el tercer capítulo, “Pola Weiss y Ana Victoria Jiménez: de las fotografías como objetos a los objetos fotográficos”, me centro propiamente en el análisis de efímeros de ambas artistas: las invitaciones de Weiss, quien recurre a un uso interesante de la fotografía como técnica para producir una nueva imagen de la mujer artista –urbana, autorreflexiva, con una consciencia de su historia personal– y los que llamo “objetos fotográficos” de Ana Victoria Jiménez, efímeros en los que la artista se sirvió de fotografías intervenidas para hacer agendas

y juegos de mesa destinados a intervenir en el orden social desde el aspecto lúdico.

Aunque esta investigación está inscrita en el marco de una tesis académica, mi intención al trabajar con la archiva de Ana Victoria Jiménez fue menos individual que colectiva: una archiva que nace del acto de hacer memoria de la historia del feminismo hace evidente las constelaciones a partir de redes temáticas y cuestiones estéticas, pero además vincula a las personas que se relacionan con la archiva de un modo peculiar. A lo largo de mi trabajo, pude ver cómo la archiva de Ana Victoria Jiménez traza vínculos asombrosos: espero que este trabajo sea un punto en el mapa para nuevos descubrimientos.

Capítulo 1. Genealogías y posibilidades: una lectura del Archivo Ana Victoria Jiménez

*I rather think that archives exist to keep things safe –but not secret.
Kevin Young, Ghost Story from a Haunted Conscience*

Si durante los dos últimos siglos la historia ha ocupado un lugar importante en la interpretación del conocimiento acerca de la diferencia sexual, entonces tal vez sea el examen de la historia, como parte de la política de la representación de los géneros, donde encontremos una respuesta a la pregunta de la invisibilidad de las mujeres en la historia escrita del pasado.

Joan Wallach Scott, El problema de la invisibilidad

1.1. Del archivo como repositorio al archivo como escritura. Aproximaciones a una genealogía desde la disciplina histórica

Hasta la segunda mitad del siglo XX, el archivo había sido concebido como una parte esencial de la operación historiográfica: un repositorio para las fuentes primarias que hacían el papel de voces en el coro de quienes protagonizaron la historia. Estas voces se oponían, en cierto modo, a las de quienes se dedicaban a investigar en los archivos y ejecutaban la tarea de escribirla. La división entre la Historia y la historiografía, heredera de una concepción positivista del conocimiento, separaba a los actores de los observadores y abría una brecha entre los “hechos” y la “escritura de los hechos”.¹⁰ En este orden de ideas, el archivo era concebido como una herramienta que trazaba un puente entre ambos dominios y desde donde era posible alcanzar la objetividad a partir del procesamiento de las fuentes siguiendo un método. Este movimiento, sin embargo, sólo era posible si se olvidaba una parte fundamental de la ecuación: la mediación de la escritura.

¹⁰ Alfonso Mendiola y Guillermo Zermeño Padilla, “De la historia a la historiografía: las transformaciones de una semántica”, *Historia y grafía* 4 (1995), 247.

Desde siempre, el acto de archivar ha guardado una relación estrecha con la gestión de la memoria. La necesidad de tener una base material para volver sobre el recuerdo no es exclusiva del movimiento feminista, sino que conecta con la necesidad general de preservar inscripciones, huellas o improntas de la experiencia vivida para complementar la memoria cuando ésta no alcance. Sin embargo, para el movimiento feminista ésta es una cuestión que atañe directamente a los propósitos de preservar una historia que ha sido invisibilizada las más de las veces. Un factor importante en este proceso de encubrimiento está directamente relacionado con las formas hegemónicas de concebir el archivo histórico, que no cuestionan desde dónde se plantea el problema sobre lo que el repositorio guarda y lo que al mismo tiempo excluye.

La idea del archivo como un espacio construido desde un punto de vista neutro se elaboró en torno a las propuestas del historiador Philip Ernst Spieß (1734-1794), que sentó las bases para lo que la archivística del siglo XIX denominó “principio de procedencia”, que estipula “que los documentos de un archivo deben estar dispuestos en estricta concordancia con el orden conforme al que fueron acumulados en el lugar de origen”.¹¹ Esta clasificación, temporal antes que espacial, le confería al archivo su autoridad en tanto que los documentos representaban los vestigios “más cercanos” a otros tiempos. Leopold Ranke, uno de los historiadores más prominentes de su época, llamó *der richtige Standpunkt* (“el punto de vista correcto”) a este movimiento, que borra la subjetividad del autor para “dejar que las cosas hablen”, presuponiendo que existe una noción de objetividad de la cual partir.¹² Este punto de vista entra en un evidente conflicto con lo que harán las feministas mexicanas como Ana Victoria Jiménez con sus archivos, que surgen de una necesidad íntima por preservar la memoria, pero no necesariamente en su faceta individual, sino en los espacios que ésta comparte con la colectiva.

¹¹ Guasch, *Arte y archivo*, 16.

¹² Sven Spieker, *The Big Archive. Art from Bureaucracy* (Cambridge: MIT, 2008), 19 y 25.

En lo que se refiere a la Historia del Arte como una disciplina moderna,¹³ la visión hegemónica del archivo delimitaba claramente sus funciones: los historiadores podían encontrar en él catálogos que permitieran trazar genealogías de grupos artísticos, excavar documentos que ofrecieran una mirada íntima para nutrir biografías o fechar eventos relevantes y acotar periodos que explicaran el devenir histórico de las Bellas Artes.¹⁴ La pervivencia de estas ideas hasta bien entrado el siglo XX permitió que el valor de un archivo de arte se determinara por su capacidad para responder a preguntas específicas: quién lo había donado y qué capital simbólico ofrecía este nombre a la institución que pasaba a resguardarlo, qué tan valioso era el archivo como material de investigación y en qué medida sus documentos podían formar parte de exhibiciones, catálogos y performances.¹⁵

Paradójicamente, esta visión del archivo en relación con la historia del arte terminaba ignorando la cuestión de su materialidad, incluso cuando dependía enormemente de ella, puesto que consideraba a los documentos como el único medio disponible a manera de evidencia para acceder a los “hechos”.¹⁶ En el fondo, detrás de esta idea del archivo como repositorio, se oculta una separación mucho más profunda entre lo que se considera como “lo real” y lo que se considera como un “discurso” a partir de ello. El trabajo de archivo desde esta perspectiva tiene, entonces, la reputación de fundamentar la objetividad del conocimiento, protegiendo de la subjetividad de los historiadores individuales –como explica Paul Ricœur al hacer una revisión crítica de las relaciones entre historia y archivo en su conocido estudio sobre la memoria–.¹⁷

¹³ Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada, 2009), 11.

¹⁴ Para Johann Joachim Winkelmann, “el objeto de una historia razonada del arte es remontarse hasta su origen (*Ursprung*), seguir sus progresos (*Wachstum*) y variaciones (*Veränderung*) hasta su perfección, y marcar su decadencia (*Untergang*) y caída (*Fall*)”, Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 15. Una contraparte importante a estos planteamientos puede encontrarse en el trabajo del historiador alemán Aby Warburg. Abordaré este tema en el próximo apartado por encontrarse Warburg conceptualmente más cerca de los planteamientos contemporáneos que teorizan el archivo que de sus coetáneos.

¹⁵ Marcia Reed, “From the Archive to Art History”, *Art Journal* 76, núm. 1 (2017), 122.

¹⁶ Mendiola y Zermeño Padilla, “De la historia a la historiografía”, 255.

¹⁷ Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008), 219-20.

Resulta interesante pensar que, aunque las archivistas mexicanas retomaron de alguna forma los preceptos de la historiografía tradicional en cuanto a la instauración de archivos, también consiguieron subvertir sus principios básicos. Si bien es cierto que existía este deseo de “hacer un archivo de la historia del feminismo” como una especie de metonimia para lo que sería “hacer la historia de las mujeres”, el primer cambio que introdujeron consistió en romper la dicotomía entre Historia e historiografía desde una revaloración del papel de la escritura. Las feministas mexicanas comprendieron desde un inicio que quien escribe la historia tiene acceso a los hechos sólo a través de la mediación de las huellas documentales y que la historia no se hace a partir de hechos en sí, sino a partir de lo que se ha escrito sobre ellas o lo que se dice cuando la historia, como la de un movimiento popular, es primordialmente oral.¹⁸

Por las fechas en las que llegó el Archivo Ana Victoria Jiménez al área de Acervos Históricos de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, varias investigadoras feministas estaban buscando recuperar la memoria histórica del movimiento en México, lo que muchas veces dio pie a que ellas hicieran una reflexión sobre su propia participación en él como protagonistas. Estos esfuerzos se vincularon con el tema del archivo de forma estrecha: personajes como Karen Cordero, Mónica Mayer y Paz Sastre escribieron textos académicos y periodísticos, gestionaron activaciones de archivos feministas en las que usaron el museo como dispositivo de visibilización de las estrategias para revalorar y rescatar este tipo de repositorios, y trabajaron colectivamente para discutir las problemáticas desde donde podía abordarse su estudio. Dentro de este movimiento, el Archivo Ana Victoria Jiménez se convirtió en una especie de modelo a seguir, en parte por el trabajo de catalogación que la fotógrafa había implementado, en parte por el tamaño del archivo y la especificidad de sus materiales.¹⁹ En entrevistas y conversaciones personales, la misma Ana Victoria ha señalado que, aunque en un

¹⁸ Más que a la escritura en sí, Ricoeur se refiere a lo que él denominó “inscripción”: una noción más amplia que trabaja en un sentido acotado con la “fijación de las expresiones orales del discurso en un soporte material”. Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 190.

¹⁹ Julia Antivilo, “Mares de complicidades”.

inicio no tenía la idea concreta de hacer un repositorio de carácter histórico, el proyecto se transformó conforme adquirió consciencia de ello. Fue entonces que recopiló los documentos

con mayor cuidado para ir archivando, tomando fotografías con el registro de fecha y nombre de las personas; más adelante lo fui haciendo junto con una cronología de los eventos registrados en papeles y fotos. [...] Casi siempre va a haber un volante, un póster, un anuncio, un libro o declaraciones de prensa que acumulé al hacer algo más sistematizado.²⁰

Este sistema, sin embargo, constituye una visión divergente de la archivística tradicional, pues los criterios que la artista menciona –registro de fecha y nombre de las personas, cronología de los eventos, cotejo con otras fuentes– es más el producto de una experiencia vital y una indagación sobre su propio pasado que el registro preciso de una base de datos. El archivo de Jiménez, iniciado en el espacio doméstico de su casa, no tiene un orden cronológico, sino que parte de una clasificación temática que responde más a criterios personales que se entretajan con los avatares de su propia biografía. El Archivo Ana Victoria Jiménez es un repositorio que busca preservar la historia de un movimiento social, queda claro, pero lo hace de una forma muy peculiar, pues la diversidad de criterios clasificatorios que confluyen aquí es fruto de la experiencia vivida de su propia “autora”: hay cajas, como la 001, que responden a clasificaciones temáticas como “Maternidad, mortalidad materna, aborto, control natal”, pero también hay otras que llevan por título los grupos en los que militó (016, "Asamblea de Barrios. Movimiento Urbano Popular") y otras más que remiten a eventos históricos, como la 004 "Sindicato 19 de septiembre de costureras. Terremoto 1985. Mujeres en Acción Sindical (MAS)". En todo caso, parece como si la propia sensibilidad hubiera dictado el método. El archivo rompe con la categoría de un tiempo lineal y ofrece, por el contrario, una visión polifacética de la historia vista a partir de la biografía de Jiménez.

²⁰ Jiménez citada por Angélica Abelleira, “Por el derecho a la felicidad. Entrevista con Ana Victoria Jiménez”, *Nierika. Revista de estudios de arte* 5, núm. 10 (2016), 94.

Aunque las reflexiones de Foucault en torno al archivo son poco sistemáticas y se centran, más bien, en la elaboración de una teoría crítica generalizada sobre las instituciones archivísticas en un sentido amplio, me parece que su trabajo ofrece perspectivas para entender el modo en el que las feministas mexicanas como Jiménez concibieron el archivo, anticipándose a las discusiones teóricas que fueron planteadas en el terreno del arte en la década de 1980 y que discutiré en el próximo apartado. Existen tres campos principales a los que Foucault apela cuando emplea el término *archivo* dentro de su obra. En primer lugar, lo usa en un sentido restringido como herramienta analítica en el marco teórico de la epistemología histórica. Aquí, dentro del programa de conocimiento que construyó Foucault, la arqueología del saber se equipara con la “ciencia del archivo”.²¹ En otro nivel, Foucault utiliza el término como el equivalente a una institución histórica, que ha sido una herramienta política y administrativa de los cuerpos, operando como instrumento de poder y de disciplinamiento.²² En terminología foucaultiana, en este sentido se entiende el archivo como *dispositivo*. El tercer nivel de análisis es el de la *heterotopía*, un lugar que difiere de los lugares que lo rodean y que suspenden el tiempo-espacio para así poder ser experimentado de forma estética.²³

Me interesa destacar que la reflexión sobre estos tres niveles –el archivo como herramienta del conocimiento, como institución y como heterotopía– son nociones que, aunque articuladas de forma distinta, tuvieron una incidencia en la concepción de los archivos instaurados por artistas mujeres en México. Esto implica una revaloración del conocimiento generado por las feministas, por un lado, y un reconocimiento de la recuperación de la memoria como un acto político, por el otro. Lejos del modelo de archivo como repositorio de conocimiento anclado en el pasado, el de Ana Victoria Jiménez ha sido recuperado como una poderosa herramienta

²¹ Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2003), 214-20.

²² Knut Ove Eliassen, “The Archives of Michel Foucault”, en *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices* (Oslo: Novus Press, 2010), s.p.

²³ Michel Foucault, “Of Other Spaces”, en *The Visual Culture Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff (Londres / Nueva York: Routledge, 1984) 237-244.

para pensar el presente.²⁴

Aunque es cierto que este tipo de archivos buscaban instaurarse como repositorios para la inscripción de una historia, considero que es necesario hacer una distinción entre los archivos feministas y los modelos que provienen de la historiografía, cuyas líneas de estudio se vuelven insuficientes para archivos feministas que están imbricados en la biografía de las coleccionistas, así como en el dinamismo del movimiento social que abarcan. Operando en la intersección entre lo privado y lo público, entre la representación y la producción del pasado, entre la pretensión de objetividad y los afectos convocados por la subjetividad del archivo feminista, la colección de Ana Victoria Jiménez requiere de una mirada que tome en cuenta sus “regresos, aceleraciones y discontinuidades”, como dice Giovanna Zapperi,²⁵ para mostrar de qué forma los repositorios feministas desmontan las ideas tradicionales sobre el archivo.

Me parece que esto ocurre, principalmente, en dos ejes: en lo que se refiere a los conceptos de principio de procedencia y la noción de objetividad.²⁶ Desde la epistemología feminista se ha demostrado que la existencia de un punto de vista objetivo en realidad está asociado a una visión androcéntrica del mundo. Esta visión no-marcada en realidad se ejerce desde la perspectiva de un sujeto identificado como “neutro”, pero que históricamente coincide con el hombre blanco, occidental y burgués, ubicando a todo lo que se salga de estos parámetros como la diferencia. De aquí se desprenden la dependencia de las dicotomías lógicas y la

²⁴ En entrevistas, Jiménez ha declarado: “Nunca esperé que la recreación, la lectura o la construcción que están haciendo del archivo iba a venir de chavitas de 20 a 23 años. Todas son muy jóvenes y entonces me pregunto: ¿a ellas qué les interesa de esto? Son los años de sus abuelas o de sus mamás, y resulta que sí están muy interesadas. [...] Ahora con estas jóvenes la lectura es completa, lo han vuelto a ver y han reinterpretado cosas que realmente no hice con esa intención; ellos ven otras cosas”, en Abelleira, “Por el derecho a la felicidad”, 96.

²⁵ Giovanna Zapperi, “Woman’s Reappearance: Rethinking the Archive in Contemporary Art–Feminist Perspectives”, *Feminist Review* 105 (2013), 23.

²⁶ Los debates en torno a la investigación feminista se han dedicado, desde finales de la década de 1970, a identificar las concepciones dominantes en el terreno de la generación de conocimiento que se centran en supuestos “objetivistas” que pretenden “ocultar las creencias y prácticas culturales del investigador mientras manipula las creencias y prácticas del objeto de investigación”. Véase Sandra Harding, “¿Existe un método feminista?” en *Debates en torno a una metodología feminista*, ed. Eli Bartra (Ciudad de México: UNAM, PUEG / UAM, 2002), 7-8, toda vez que justifican una puesta en desventaja para las mujeres desde diversos puntos críticos: desde el reconocimiento de que existe una negación de la posibilidad de que las mujeres sean generadoras de conocimiento hasta mostrar su exclusión en los espacios académicos y científicos.

tendencia a conceptualizar a las personas y los objetos de estudio abstrayéndolos de su contexto social, como ha mostrado Norma Blazquez Graf.²⁷ En este sentido, otra de las rupturas que promueve el archivo de Ana Victoria Jiménez es la de no pensarse como un archivo “de la diferencia”. Sería imposible partir de esta idea para lograr un cambio epistémico que genere nuevas relaciones entre el archivo y la historia de los sujetos políticos a los que se refiere mientras se mantengan intactas las nociones de que se trata del archivo de una minoría y que, a través de sus producciones, se puede derivar un conocimiento objetivo, desde el paradigma positivista del conocimiento, sobre lo que significa ser mujer en México. En este sentido, la vida de repositorios concretos, como el Archivo Ana Victoria Jiménez, ha estado determinada en gran parte por el interés de la comunidad que se ha encargado de activar estos acervos, mostrando que involucrarse afectivamente con ellos es una manera de relacionarse con el presente, el pasado y el futuro de las que consideramos “antepasadas” en el camino del feminismo.

Las propias activaciones de las que ha sido objeto este archivo lo han mantenido alejado de la idea convencional de repositorio: mucho más que servir a investigaciones de carácter histórico, con frecuencia los materiales de este tipo de acervos han pasado a formar parte de exposiciones, como las ya mencionadas *Mujeres, ¿y qué más?* (Universidad Iberoamericana, 2011), *Visita al archivo Ana Victoria Jiménez* (Archivo Pinto Mi Raya, 2012) y *Re+acciones: réplicas y fracturas en los archivos de arte feminista mexicanos* (Centro Cultural Border, 2017). Estos esfuerzos se han preocupado no sólo por mostrar documentos en el espacio de la universidad, la galería o el museo sino que han sido pretexto para crear espacios nuevos destinados a la activación de la memoria oral y han contribuido a la generación de registros de las historias no escritas, procurando reunir a diversas mujeres en colectivas

²⁷ Norma Blazquez Graf, “Epistemología feminista: temas centrales”, en *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*, coord. Por Norma Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios y Maribel Ríos Everardo (Ciudad de México: UNAM, CEIICH / CRIM / Facultad de Psicología, 2012), 24.

intergeneracionales, armar talleres y debates donde se comparte el conocimiento. Más allá de la idea de un repositorio en el sentido tradicional, ejemplos como el Archivo Ana Victoria Jiménez conectan con procesos artísticos que han logrado establecer vínculos que recuperan la subjetividad y la potencia política de la memoria.

1.2. Máquinas de archivo. Aproximaciones al archivo desde los estudios de arte en relación con la fotografía

A partir de la década de 1980, se ha abierto una serie de perspectivas teóricas que conducen a la revaloración del concepto de archivo en los estudios de arte desde una mirada que no se centra solamente en su utilidad como repositorio, sino que lo convierte simultáneamente en un paradigma tanto para la teoría como para la creación. La parte central de estas ideas tiene que ver con la introducción de las ideas teóricas acerca de la fotografía, que se convierten desde finales del siglo XIX en un eje central para pensar en las consecuencias del archivo más allá de lo documental.

La escuela de la revista *October*, y, en particular, Benjamin D. Buchloh, enfatiza una serie de prácticas artísticas de uso corriente por lo menos desde mediados del siglo XX que utilizan el mismo procedimiento formal: una acumulación de fotografías encontradas o intencionalmente producidas que se disponen en una retícula. Bajo este paradigma operan obras como el *Atlas* de Gerhard Richter, las fotografías de edificios industriales de Bernd y Hilla Becher y el trabajo de Christian Boltanski, por mencionar algunos ejemplos. Este tipo de obras se aprovechan de la condición de la fotografía como archivo en tanto que “la fotografía es simultáneamente la evidencia documental y el registro archivístico de estas transacciones”,

como menciona el curador Okwui Enwezor, “puesto que la cámara es, literalmente, una máquina de archivo: cada fotografía, cada película es, *a priori*, un objeto archivístico”.²⁸

A partir de esta idea, Buchloh teoriza que, aunque obras como la de Richter, los Becher y Boltanski utilizan la fotografía como medio, los términos propios del lenguaje artístico son insuficientes para describirlas. De igual modo se quedan cortos los términos más específicos de la historia de la fotografía (foto álbum, fotografía documental), que tampoco sirven para describir estas manifestaciones ni para explicar su tensión con el archivo. Buchloh ropone, por lo tanto, buscar los antecedentes de esta estética desde la organización del conocimiento en modelos didácticos o dispositivos mnemónicos, llegando entonces a los paneles didácticos de Kasimir Malevich, el *scrapbook* de la artista Dadá Hannah Höch y, como antecedentes, el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1929) y el *Libro de los pasajes* de Benjamin (1982).

En su libro *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Ana María Guasch coincide con Buchloh en señalar estas dos obras como antecedentes a partir de los cuales surge el archivo como nuevo paradigma en el arte. Ambas tienen en común una actitud contestataria a la visión historiográfica que dominaba sus respectivas disciplinas, así como una propuesta metodológica que ha permitido leerlas como antecedentes de esfuerzos artísticos. El *Atlas Mnemosyne* consiste en cuarenta paneles de madera cubiertos con tela negra de los que Warburg colgó cerca de mil fotografías e imágenes provenientes de libros, revistas y periódicos organizados en torno a diferentes temas.²⁹ La organización seguía criterios semánticos y morfológicos antes que propiamente históricos y respondía a la propuesta de Warburg de trabajar históricamente los cambios estéticos a través del concepto de *pathosformel*.³⁰ Por su parte, el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin conjunta una variedad

²⁸ Okwui Enwezor, “Archive Fever”, 12.

²⁹ Los paneles en sí no han sobrevivido hasta nuestros días, pero contamos con fotografías de ellos tal como Warburg los dispuso antes de su muerte en 1929, aunque se sabe que el historiador solía hacer cambios en la disposición de las imágenes. Véase Guasch, *Arte y archivo*, 24; Aby Warburg, *El atlas de imágenes Mnemosyne* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM, 2012), 12.

³⁰ Warburg abogaba por reemplazar el vocabulario tradicional de la historia de arte (basado en los conceptos de

de citas históricas y literarias que giran en torno a París como capital del siglo XIX.³¹ En este caso las citas se agrupan por temas o palabras clave, pero el autor omitió cualquier interpretación sobre ellas. Ambas obras, deudoras del método histórico, operan a partir del procedimiento de montaje y, por lo mismo, han sido analizadas no sólo en cuanto a sus propuestas de lectura sino en cuanto a su trabajo con la materialidad, tanto de la fotografía como con la de los textos y las intersecciones que se producen entre ambos.

A la vez que se afianzó como paradigma para la creación utilizando los procedimientos de descontextualización, *collage* y montaje propios de la fotografía, el concepto de archivo fue abordado desde los estudios artísticos a partir de los escritos de Allan Sekula, Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss y Hal Foster. Estos autores fueron los primeros en ubicar las obras mencionadas como parte de una genealogía y fueron los primeros en estudiar los nexos entre el arte y los repositorios archivísticos trazando paralelos entre la praxis y la teoría.³² A estos autores se sumó la conferencia-ensayo de Jacques Derrida, *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne* (1995), que ofreció una mirada desde el psicoanálisis para estudiar las relaciones entre memoria y olvido e instauró un vocabulario crítico que se ha vuelto indispensable para los estudios de arte que se ocupan del archivo como paradigma para la creación. Derrida separó lo que Okuwi Enwezor señala como la estructura y la forma del archivo al hablar de la domiciliación –el principio por el cual un repositorio es albergado en un sitio específico en una institución– frente a la consignación, entendida no sólo como la operación de asignarle una residencia a los documentos, sino como *con-signar* en el sentido de recopilar y unir signos.³³

grandeza y decadencia de las civilizaciones creadoras) para reemplazarlo por un modelo cultural que diera cuenta de las complejidades de sus objetos de estudio. Antes que explicar una idea abstracta de la “belleza”, el modelo histórico de Warburg pretendía dar cuenta de la supervivencia, remanencia y reaparición de las formas artísticas. Véase Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 25.

³¹ Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Cambridge / Londres: Harvard University Press, 2002); Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge: MIT Press, 1999) y Guasch, *Arte y archivo*, 21-24.

³² Allan Sekula, “The Body and the Archive”, *October* 39 (1986); Benjamin Buchloh, “Gerhard Richter’s Atlas”; Hal Foster, “The Archive Without Museums”, *October* 77 (1996), y Rosalind Krauss, “Perpetual Inventory”, *October* 88 (1999).

³³ Enwezor, “Archive Fever”, 16-18.

En lo que se refiere al archivo de Ana Victoria Jiménez, me interesa recuperar estas perspectivas teóricas en tanto que la metodología que utilizaré en el siguiente capítulo para el análisis de las fotografías en los efímeros está en deuda con las mismas. Sin embargo, a pesar de que estas perspectivas han vinculado al archivo con la estética para desprenderse de la idea de que los archivos son meros repositorios neutrales, sin ninguna potencia estética, considero que son posturas que resultan un tanto limitadas para el estudio de los archivos feministas.

Pese a que estas perspectivas han contribuido a ampliar nuestra comprensión sobre los archivos —y le han dado un lugar importante a este tercer paradigma en las discusiones contemporáneas sobre arte—, me parece que ceñirse demasiado a ellas representa una desventaja para el estudio de un archivo como el de Ana Victoria Jiménez. En primer lugar, porque pese a la ampliación que prometen respecto de las aproximaciones historiográficas no han logrado cuestionar lo referente al género, que en mi punto de vista constituye una forma de replantear el punto de vista objetivo que supone el repositorio; y, en segundo, porque muchas veces el concebir automáticamente a un archivo como material para extraer arte constituye un alejamiento de los verdaderos motivos por los que se forman los archivos en la cotidianidad, razones que con frecuencia tienen poco que ver con la estética o con cuestiones artísticas, y mucho con la vida, con el contexto histórico y político en el que se instauraron como archivo.

Es notorio lo poco que se han ocupado estas perspectivas sobre las relaciones entre archivo y género, incluso cuando varias aproximaciones en esta línea hacen uso de materiales claramente atravesados por esta problemática. Un ejemplo de esto es el trabajo de Georges Didi-Huberman sobre los archivos del manicomio francés de La Salpêtrière. Su análisis representa una aguda mirada sobre la presencia y la gestualidad de la fotografía de principios del siglo XX, pero lamentablemente no hila muy fino en torno a la condición de género de las internas, incluyendo las razones propias de la antropología médica que generan un reparto de lo sano frente a lo enfermo, la “histeria” femenina, corriendo el riesgo de analizarla sólo desde

el plano de lo estético. A mi modo de ver, hace falta pensar de manera más profunda la relación entre los cuerpos femeninos patologizados y precarizados en el internamiento, así como su representación en el marco de la fotografía científica que normalizó la categoría y el comportamiento de las “locas”.³⁴

En lo que se refiere al estudio de archivos feministas, estas aproximaciones corren el riesgo de ser lo que Kate Eichhorn entiende como estudios sobre “mujeres en el archivo”. Para este tipo de investigaciones, que pretenden sacar a las mujeres “guardadas” en los repositorios, sólo se contempla el hecho de que sus historias se encuentran ahí de forma pasiva. Frente a esto, Eichhorn propone mirar a las “mujeres que hacen archivo”, que es, definitivamente el caso de Ana Victoria Jiménez, y el rumbo que busca tomar esta investigación.

Conviene también señalar una diferencia importante entre los archivos de arte que están concebidos como repositorio y los que están concebidos, bajo el paradigma estético, como una obra. Esta distinción es importante, pues permite cuestionar el lugar de enunciación desde el cual se generan los archivos y desde dónde se leen y adquieren sentido, no sólo como lugares físicos, sino también como proyectos sociales y políticos.

A diferencia del archivo de Mónica Mayer y Víctor Lerma, *Pinto mi Raya*, en cuyos planteamientos está pensar en el archivo como una obra y como un performance,³⁵ para Ana Victoria Jiménez el concepto de archivo tenía una base material muy concreta, inseparable de su militancia en los movimientos de izquierda. Recopilar documentos, tomar fotografías, registrar fechas y nombres, al igual que hacer minutas de asambleas y reuniones eran actividades que provenían de una tradición que busca hacer explícita la organización de un movimiento. Más que emplear el concepto de archivo como “reglas” para la creación de su

³⁴ Georges Didi-Huberman, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière* (Cambridge: The MIT Press, 2004). Una visión discrepante de la de Didi-Huberman que hace una revisión del contexto de histeria desde la teoría feminista puede encontrarse en Cecily Devereux, “Hysteria, Feminism, and Gender Revisited: The Case of the Second Wave”, *ESC: English Studies in Canada* 40, 1 (2014).

³⁵ Mónica Mayer, “Archivos de arte y prácticas de creación: el caso Pinto mi Raya”, en *Afecto, archivo, memoria: territorios y escrituras del pasado* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2016).

obra fotográfica, la propuesta de Jiménez tenía otra ambición: que en algún momento su archivo (es decir, la parte que contiene a los documentos junto con su trabajo como fotógrafa) permitiera “leer de corrido toda la historia del movimiento feminista desde los años sesenta”.³⁶

Mantener el vínculo con la historia es importante para abordar el archivo Ana Victoria Jiménez, pero es necesario trabajar en las intersecciones en las que el archivo se acerca al terreno del arte, sin que por ello se incurra en una especie de “desmaterialización” del archivo que lo aleje de su contexto de producción. Para concluir este apartado, me interesa recuperar dos ideas: la primera es que el archivo tiene la capacidad de desmontar la idea de la historia como una narración unívoca, hegemónica y lineal, así como de cuestionar nuestras nociones de objetividad gracias a que los artistas mismos pueden interrogar las pretensiones de “evidencia” del documento archivado, así como que pueden generar, por medio de procedimientos artísticos, nuevas maneras de vincular los terrenos de la historia, la información, y los datos, dando lugar a la exploración de nuevas posibilidades del archivo. La segunda es que el archivo puede entenderse no sólo como procedimiento estético o como material para la creación de una obra artística, sino también como medio. Los artistas no sólo se preocupan por acumular, inventariar, describir o interpretar imágenes, como menciona Okuwi Enwezor, sino también

están motivados por un proceso descrito por Foucault como “rastrear a los precursores originales, hacia una búsqueda de un nuevo tipo de racionalidad y sus nuevos afectos”. Los legados archivísticos se transforman en principios estéticos y los modelos artísticos se convierten en constructos históricos de tal manera que en las obras [...] experimentamos de primera mano sus efectos. El rango y la variedad de los métodos archivísticos y las formas artísticas, las estructuras de mediación que apuntalan las estrategias mnemónicas en el seno del archivo y los procedimientos conceptuales, curatoriales y como principios temporales, son factores que apuntan a la resiliencia del archivo tanto como forma y como medio en el arte contemporáneo.³⁷

³⁶ Abelleira, “Por el derecho a la felicidad”, 96.

³⁷ “They are also motivated by a process described by Foucault as a “tracing-back to the original precursors, towards the search for a new type of rationality and its various effects.” Here we witness firsthand how archival legacies become transformed into aesthetic principles, and artistic models become historicizing constructs, so that in the works [...] we experience firsthand their effects. The variety and range of archival methods and

Para este trabajo de tesis partiré de la idea de que los repositorios como el de Ana Victoria Jiménez transforman, como dice Enwezor, los legados archivísticos en principios estéticos y los modelos artísticos se convierten en una manera de expresar constructos históricos sobre una idea de lo que es el arte. Como expliqué antes, en la introducción a este trabajo, las conexiones entre fotografía y archivo serán la columna vertebral para examinar los efímeros de los que hablaré en el siguiente capítulo. Una vez establecidas las concordancias y discordancias con la visión del archivo desde la óptica de los estudios de arte, sumaré una visión del archivo que proviene de los estudios de género. Considero que sólo desde aquí se puede completar un panorama desde el cual emprender la revaloración y estudio de acervos feministas, como el que es objeto de esta investigación.

1.3. La *archiva* viva. Aproximaciones a una genealogía del archivo desde las teorías feministas y *queer*

Señalé anteriormente que el riesgo de estetizar e invisibilizar los procesos de los que participa el archivo es una cuestión delicada, particularmente cuando estos procesos están imbricados con la historia de un movimiento social como la lucha feminista, en la que están en juego las acciones políticas y los modos de representación de las mujeres que participaron. Más que proponer una alternativa a las aproximaciones desde la historia y los estudios de arte –que sugiera, en una visión teleológica del asunto, una superación de ambas– me interesa jugar con la idea de un contrarchivo o *archiva* que derive en una categoría para abordar la investigación de este tipo de repositorios.³⁸ Haré un recuento, en primer lugar, de las aportaciones que se han

artistic forms, the media- tory structures that underpin the artists’ mnemonic strategies in their use of the archive, and the con- ceptual, curatorial, and temporal principles that each undertakes, point to the resilience of the archive as both form and medium in contemporary art”, Enwezor, “Archive fever”, 21-22. La traducción es mía.

³⁸ El término “archiva” es un guiño a una obra de Mónica Mayer, derivada justamente de su visita al archivo Ana

hecho desde distintas teorías que abordan el género (particularmente desde el feminismo y las teorías *queer*) para conceptualizar el archivo y, en segundo, discutiré dos aportaciones metodológicas que permiten plantear algunas nociones básicas para el desarrollo de esta investigación.

No se puede repensar la relación entre el arte y el archivo desde la teoría feminista sin considerar dos debates que tuvieron lugar durante la segunda mitad del siglo XX a manera de antecedente: la pregunta de por qué no ha habido grandes artistas mujeres, formulada por Linda Nochlin (1971) y el problema de la invisibilidad de las mujeres en la historia planteado por Joan Wallach Scott (1992).³⁹ Aunque las autoras enmarcan dos discusiones con enfoques disciplinarios distintos, un punto de coincidencia puede encontrarse en que ambas sostienen que la ausencia de las mujeres en los grandes relatos históricos tiene que ver con su representación antes que con su agentividad. Scott describe este problema de manera contundente al afirmar que “no es que las mujeres fuesen inactivas o estuviesen ausentes en los acontecimientos históricos, sino que fueron sistemáticamente omitidas de los registros oficiales”.⁴⁰

Este punto es fundamental, más porque recuperar la historia de las mujeres es un argumento fundamental para Jiménez sobre la necesidad de hacer una archiva. La necesidad de tener bases materiales para el relato de la historia del movimiento feminista, que es su propia historia, conecta con los esfuerzos de otras artistas y archivistas mexicanas como Mónica Mayer, quien también ha hablado sobre la ausencia de registros en torno al arte feminista en su libro sobre mujeres y performance en México, *Rosa Chillante*, poniendo el énfasis en el hecho de que la

Victoria Jiménez, en la que se dispuso a hacer una recopilación de mujeres artistas y a dar conferencias y talleres con el propósito de darlas a conocer. Véase Mayer, *Archiva*.

³⁹ Linda Nochlin, “Why have there been no great women artists”, en *The Feminism and Visual Culture Reader*, ed. Amelia Jones (Londres: Routledge, 1971); Joan Scott Wallach, “El problema de la invisibilidad”, en *Género e historia: la historiografía sobre la mujer*, ed. Carmen Ramos Escandón (Ciudad de México: Instituto Mora / UAM, 1992).

⁴⁰ Scott Wallach, “El problema de la invisibilidad”, 38-39.

documentación de este tipo de esfuerzos ha corrido por cuenta de las mismas involucradas:

aquí cuento lo que he vivido y lo que he visto. Es un relato en primera persona. No podía ser de otra forma por varias razones, entre ellas, que casi no hay documentos sobre los que me pudiera basar con un mayor distanciamiento. Ese material simple y sencillamente no existe. Las principales fuentes de información son la memoria, las conversaciones íntimas, el haber sido testigo de los hechos y, los documentos que nosotras mismas generamos.⁴¹

Esta omisión es precisamente uno de los principales motivos por los cuales varias artistas feministas mexicanas han estado escribiendo e investigando sobre sus compañeras. Se han convertido en las escritoras que produjeron los documentos que existen sobre estas artistas y, por esta vía, han llegado a involucrarse con las dinámicas de archivo desde la década de 1970.

En la misma línea que los esfuerzos emprendidos en el terreno de arte feminista,⁴² que muchas veces han usado material de archivo como materia prima para sus postulados, el “hacer archivo” ha constituido una manera de desprenderse de la dominación –no sólo física– sino también simbólica y epistemológica a la que ha estado sujeta la representación de las mujeres, desde los cánones de belleza eurocéntricos y heteronormados hasta la eliminación del feminismo de gran parte de la historia. En este sentido, el archivo ha servido como una forma de recuperar narrativas no hegemónicas, una especie de contra-representación para los cuerpos que han sido condenados a la invisibilidad o que han estado sujetos a representaciones desde un orden identificado con las normas patriarcales y coloniales.⁴³

⁴¹ Mónica Mayer, *Rosa chillante*, 6.

⁴² Un trabajo pionero es el que emprendieron Linda Nochlin y Anne Sutherland Harris en la exposición *Women Artists: 1550-1950*, que se inauguró el 12 de septiembre de 1977 en el Brooklyn Museum. Por la misma época, Wilhelmina Cole Holladay empezó a coleccionar obras de mujeres artistas, lo que derivó en la colección de lo que hoy es el National Museum of Women in the Arts de Washington. En lo que se refiere a este debate en México, la instalación de Judy Chicago *The Dinner Party* (1974-1979), que consistía en “poner la mesa” para mujeres sobresalientes a lo largo de la historia, fue fundamental. La pieza tuvo una influencia enorme en las feministas de nuestro país en tanto que Suzanne Lacy, mentora de Mónica Mayer, convocó a una recreación más allá de las fronteras (*The International Dinner Party*, 1979). En México se organizó una cena en México en la que se rindió homenaje a Adelina Zendejas, Amalia Castillo Ledón y Concha Michel, y de la que sobreviven fotografías tomadas por Ana Victoria Jiménez. Véase Mayer, “De la vida y el arte como feminista”, *n.paradoxa*, núm. 8 y 9 (noviembre 1998 y enero 1999); Barba, “El archivo de Ana Victoria Jiménez”.

⁴³ María Lugones, “Toward a Decolonial Feminism”, *Hypatia* 25, núm. 4 (2010); Mara Viveros Vigoya, “La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual”, *Revista Latinoamericana Estudios de Familia* 1 (2009); Sayak Valencia, “Interferencias transfeministas y

Lejos de ser una ocurrencia singular, el archivo de Ana Victoria Jiménez está inscrito en un campo cultural de acervos similares que surgieron después de la década de 1970, cuyo propósito era visibilizar la historia del movimiento feminista a partir de la creación de registros específicos. Tal es el caso de archivos como Pinto mi Raya de Mónica Mayer (PMR, 1989-2000); el Archivo Histórico del Movimiento de Lesbianas en México de Yan María Yaoyotl Castro (AHMLM, 1970-1990), Producciones y Milagros Agrupación Feminista A.C. (PRODYMIL, 1980-2000) de Ina Riaskov y Rotmi Enciso y el archivo personal de Lorena Wolffer (LW, 1990-2000).

Se trata de repositorios muy distintos: PMR nació como un espacio alternativo dedicado al arte contemporáneo y se enfoca, principalmente, en las actividades de sus dos creadores, Víctor Lerma y Mónica Mayer. Por su parte, el AHMLM está conformado como un archivo de lucha que pone en el centro la historia del movimiento de lesbianas, que ha sido invisibilizadas muchas veces incluso dentro de los círculos feministas. Con un enfoque mucho más contemporáneo, las PRODYMIL se han enfocado en documentar protestas no sólo en México, sino en toda América Latina, y recuperar la gráfica nacida en estos contextos, mientras que el de Lorena Wolffer es un repositorio personal de artista.

Si la recuperación de la historia de las mujeres es la coordenada en la que convergen estos esfuerzos, las direcciones de las que surgen sus principios orientadores no podrían ser más disímiles: está la línea de los archivos propiamente “de arte” (como el de PMR, LW y PRODYMIL) frente a los dos que tienen una orientación más clara hacia el aspecto social (AVJ y AHMLM); está la salida institucional (AVJ) frente a los que se han quedado en espacios domésticos (AHMLM, PMR, LW y PRODYMIL); y están, también, las distintas maneras de entender el sujeto político del feminismo (se pueden encontrar coincidencias entre LW y PRODYMIL por su apertura a las teorías *queer*, con las que no concuerda en absoluto el AHMLM que rechaza

pospornográficas a la colonialidad del ver”, *e-misférica* 11, núm. 1 (2014).

abiertamente estas posturas desde el feminismo radical).⁴⁴

El punto en común que tienen estos repositorios es que reivindican las funciones del archivo como parte de la operación historiográfica y política, a partir de lo cual es posible desglosar tres objetivos comunes: “contrarrestar los procesos de invisibilización y autoinvisibilización a los que está sometido el arte de las mujeres en general y el feminista en particular”,⁴⁵ resolver la paradoja de la hipervisibilidad que tienen las mujeres como objetos de representación frente a “su invisibilidad tenaz como sujetos creadoras”⁴⁶ y sentar las bases que permitan, en el presente, hacer una lectura de la historia del movimiento feminista en México.⁴⁷ Ante estas preocupaciones es posible sostener que el archivo se ha perfilado para estos grupos simultáneamente como una manera de luchar contra el olvido, así como una vía para afirmar su propia historia mediante la escritura de la misma. La preservación y difusión de la memoria implica, también, una resistencia política, pues en la archiva feminista se convierte en la apropiación de su propia representación. Sin duda, el archivo adquiere un valor político como un lugar de captación de material documental, en donde es posible conocer y entender el papel del movimiento de las mujeres en la historia, así como su deseo de crear una memoria y una genealogía histórica propias. En otras palabras, nos permite construir relatos históricos a partir de nuestras propias premisas.⁴⁸

Ahora bien, aunque retomo los vínculos con la historiografía, me parece pertinente señalar que esta recuperación está lejos de ser un regreso al momento en el que se le atribuían al archivo características como neutralidad y pretensión de objetividad. Activistas como todas ellas han sido, Ana Victoria Jiménez, Mónica Mayer, Lorena Wolffer, Yan Castro, Ina Riaskov y Rotmi

⁴⁴ Dentro de esta corriente, en México podemos mencionar al desaparecido grupo Ácratas, de corte radical y anarquista, así como a la propia Yan María Yaoyólotl Castro como una de las exponentes más importantes de esta corriente de corte.

⁴⁵ Mayer, “Archiva”, 2.

⁴⁶ Julia Antivilo, “Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: Arte feminista latinoamericano. México.1970-1980”, tesis de maestría, Universidad de Chile (2006), 20.

⁴⁷ Abelleira, “Por el derecho a la felicidad”, 96.

⁴⁸ Agradezco a Claudia de la Garza estas valiosas observaciones.

Enciso están conscientes de la paradoja que implica el acto mismo de “resguardar” la memoria de un movimiento social.⁴⁹ Una preocupación de este grupo de artistas es que la salida de su trabajo como archivistas haya estado restringida, hasta ahora, al espacio doméstico.⁵⁰

En este sentido, el Archivo Ana Victoria Jiménez representa una singularidad. Albergado en la Universidad Iberoamericana, el archivo se ha beneficiado de las ventajas que ofrece, en algunos casos, la salida institucional: los materiales han pasado ya por sucesivas fases de catalogación, digitalización y preservación y se encuentran en condiciones inmejorables. Esto no ha limitado su vida fuera de la biblioteca, pues los materiales han sido objeto de varias reactivaciones, como menciono al principio de este capítulo.

Hasta ahora he situado al Archivo Ana Victoria Jiménez en el debate de la visibilidad/invisibilidad en el que participa junto con acervos similares. La idea de que el archivo feminista es una forma de recuperar la agentividad de las mujeres como sujetos creadoras ha sido bien trabajada por Kate Eichhorn en su libro *The Archival Turn in Feminism*.⁵¹ Conuerdo con esta autora en un punto sustancial para su argumentación: si bien es cierto que todavía falta mucho para que los archivos feministas tengan la visibilidad que merecen, también es justo decir que en la actualidad hay un creciente interés sobre el tema que proviene de las generaciones de jóvenes que empiezan a interesarse por recuperar las genealogías pasadas.⁵²

⁴⁹ Algunos autores como Douglas Crimp han indagado en cómo se ha construido la relación, incluso semántica, entre el museo y el mausoleo. Véanse Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge / Londres: The MIT Press, 1993); Achille Mbembe, “The Power of the Archive and its Limits”, en *Refiguring the Archive*, ed. Verne Harris Carolyn Hamilton, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid y Razia Saleh (Dordrecht / Boston / Londres: Kluwer Academic Publishers, 2002); Jacques Derrida, “Archive Fever: A Freudian Impression”, *Diacritics* 25, núm. 2 (1995).

⁵⁰ Considero que, en parte, esto se debe a que el interés por estos repositorios ha provenido de unas cuantas investigadoras feministas, que, por lo general, tienen relaciones de amistad con las archivistas y conocen tanto su trabajo artístico como su labor como arcontes del movimiento.

⁵¹ Eichhorn, *The Archival Turn in Feminism*, 2.

⁵² En los últimos años el feminismo ha experimentado un *revival* a nivel mundial que ha estado influido enormemente por las redes sociales como espacio de aprendizaje, de crítica y de conformación de luchas comunes. En México el interés por temas como el del archivo feminista ha aumentado considerablemente a partir de hitos como la marcha del 24 de abril de 2017 (agrupada bajo el hashtag #VivasNosQueremos), que trajo consigo el reconocimiento de problemas comunes como la falta de igualdad, el acoso y los feminicidios y transfeminicidios.

Ante la creciente popularidad de los archivos feministas, me parece necesario complementar esta visión con otra planteada desde las teorías *queer*. En este sentido el pensamiento de Paul B. Preciado me ha servido como una contraparte para no idealizar el archivo desde una visión positiva que lo ubique únicamente como un espacio simbólico en el que se recupera la historia sin reconocer que también ha operado desde las pautas de dominación establecidas por el poder.

Preciado continúa con la línea de trabajo que sentó Foucault en *Historia de la sexualidad* y retoma del pensamiento de Judith Butler el concepto de performatividad para aplicarlo a instancias que se extienden más allá del género.⁵³ Aunque en “Cartografías queer” Preciado aborda específicamente el mapa cartográfico, considero que su concepto de *dispositivo*, referido sobre todo a las instituciones (políticas, sociales, e incluso las que tienen un correlato estético como el museo) puede extenderse también al archivo. La cartografía, la arquitectura, las escuelas, los manicomios y los museos han sido instrumentos al servicio del poder, dispositivos de subjetivación en la terminología de Foucault, que funcionan de manera similar: históricamente han intervenido tanto en la gestión de la memoria pública como en la producción de sujetos específicos.⁵⁴ Preciado explica que no se trata de representaciones neutras sino de dispositivos que operan performáticamente, es decir, un archivo no *representa* a los sujetos, sino que los *produce*.

El archivo es, por lo tanto, un espacio de creatividad, un lugar de auto-representación y de auto-presentación de quien archiva, pero también es un lugar que al mismo tiempo que produce una imagen de lo que es propio también hace trazos que dibujan sus fronteras: ¿qué incluye el archivo y qué deja fuera? ¿desde dónde se aborda la historia del movimiento feminista?

⁵³ Tanto Butler como Preciado entienden la performatividad desde la lectura del fundamental texto de John L. Austin *How to Do Things With Words* (1955/1962). Este texto, fundamental para la lingüística en general y para la pragmática en particular, divide a los enunciados en dos clases: los constataivos (“Hoy llueve”, que puede ser verdadero o falso) y los performativos (“Yo los declaro marido y mujer” que *producen* lo que enuncian).

⁵⁴ Para un brillante ensayo sobre la relación entre los archivos criminales y la producción de un cuerpo social, véase Sekula, “The Body and The Archive”.

¿quiénes integran este movimiento y quiénes quedan fuera?⁵⁵

Desde este horizonte, trabajar en el archivo feminista requiere buscar formas de aproximación que lean en contra de esta genealogía política. En un intento por encontrar una nueva manera de ver el archivo Ana Victoria Jiménez que responda a estas inquietudes propongo el concepto de *archiva* como una especie de contra-archivo que permita contextualizar apropiadamente el término y rescatar su densidad y riqueza de matices desde el contexto feminista. En un movimiento que va de la concepción del archivo desde la perspectiva de la operación historiográfica –lo que los archivos *son*– a la amplitud prometida por el archivo como paradigma teórico en el arte –lo que se *hace con los archivos*–, mi propuesta central es que una lectura feminista del archivo permite concentrarse en lo que los archivos *pueden hacer*.

1.4. En el territorio de las posibilidades. Mujeres en el archivo y el archivo de las mujeres.

¿Qué fue lo que llevó a las artistas mexicanas entre las décadas de 1970 y el 2000 a instaurar, recopilar y resguardar archivos? ¿Por qué fueron precisamente las artistas y no las historiadoras, sociólogas o antropólogas las que hicieron los archivos del feminismo en México, como cabría esperar? Estas preguntas, que han sido formuladas antes por Julia Antivilo en conversaciones personales, pueden responderse desde la propuesta de una *archiva*. Cansadas de una postura dominante que consiste en “mirar *a*” las mujeres, las artistas y archivistas de la generación a la que pertenece Jiménez se concentraron en hacer colecciones de documentos, así como en instaurar sus propios repositorios, para inaugurar –por decirlo en términos de Martin Jay– un nuevo régimen escópico que consiste en un “mirar *desde*” ellas mismas.⁵⁶

A partir de un examen de dos tendencias desde las que se puede leer el archivo desde un

⁵⁵ Agradezco a Claudia de la Garza estas preguntas, que me hicieron recordar que cuando se trabaja un archivo nunca se hace desde un lugar neutro, sino desde un territorio en permanente disputa.

⁵⁶ Martin Jay, “Scopic regimes of modernity”, en *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 2009).

enfoque disciplinar, en este capítulo he mostrado que superar la visión del archivo como repositorio es necesario para repensar la mediación de la escritura de la Historia del feminismo. No basta con concebir a los archivos feministas como espacios objetivos o “neutrales” sobre los que gobierna la visión subjetiva del historiador, sino que es necesaria la ampliación del concepto desde la teoría y su vinculación con los estudios de arte para mostrar las formas en las que opera el archivo en el plano estético. Estas teorías, sin embargo, corren el riesgo de invisibilizar el lugar de enunciación desde el que surgen este tipo de repositorios.

Una investigación sobre la *archiva* que se nutra verdaderamente de la teoría feminista del arte debe actuar desde el reconocimiento de su genealogía política para leer en contra de ella. Para trabajar sobre esta idea, que sitúa a la *archiva* en el terreno de las posibilidades, me gustaría retomar dos conceptos adicionales. El primero, planteado por Donna Haraway, es el de conocimiento situado, una “doctrina de objetividad acuerpada que haga sitio para proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos: ‘objetividad feminista’ significa simplemente conocimientos situados”.⁵⁷

Reconocer mi propio lugar en la investigación o *situarme* en ella me ha permitido no sólo replantear la noción de objetividad, sino cuestionar el concepto de materialidad con el que abordaré el estudio de las imágenes en el siguiente capítulo. La materialidad del archivo no se limita a su soporte. Los documentos del archivo son los productos culturales de redes de sociabilidad que los preceden, o bien se puede entender que las redes de sociabilidad existentes son las que se materializan en los documentos. La pregunta metodológica, el *cómo llevar a cabo el trabajo* sobre la *archiva* me ha permitido pensar en cómo me ubico en estas redes. En mis conversaciones con las amigas activistas y artistas, pero también en la inclusión de los colegas bibliotecarios y archivistas no sólo como fuentes de información, sino como agentes

⁵⁷ “I would like a doctrine of embodied objectivity that accommodates paradoxical and critical feminist science projects: Feminist objectivity means quite simply situated knowledges”. Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies* 14, núm. 3 (1988), 581. La traducción es mía.

que pueden ayudar a trazar puentes entre los acervos que tiene la universidad y los departamentos en los que trabajamos con estos materiales.

A lo largo de este capítulo expuse un recorrido por distintas facetas del concepto archivo que van desde las aproximaciones históricas más rigurosas y el uso del archivo como concepto en la teoría del arte para situarnos finalmente en los aportes que puede ofrecer la teoría de género a esta categoría analítica. Este recorrido permite una comprensión más honda de los problemas que se vuelven evidentes al examinar un repositorio como el Archivo Ana Victoria Jiménez: la cuestión de la subjetividad y la objetividad, la cuestión del ensamblaje entre la memoria personal y la memoria colectiva, y la tensión entre los archivos institucionales y los archivos privados son las pautas que guiarán nuestra lectura sobre un tipo de material que se puede encontrar en este repositorio: los efímeros.

En esta categoría analítica, que desarrollo en el siguiente capítulo, encuentro un terreno fértil para el estudio del Archivo Ana Victoria Jiménez, así como de otros archivos feministas. Situarse en el terreno de las posibilidades que ofrecen los archivos permite rastrear la memoria histórica del feminismo en México y recuperar, con imaginación política, el archivo como un lugar para desmontar el pensamiento historicista, las categorías dicotómicas que aplanan los problemas de investigación, así como la noción de objetividad que usualmente está puesta sobre la fotografía como técnica, desvinculando la subjetividad de su mirada y reduciéndola a una idea incorrecta de una supuesta “verdad”. Mientras que las nociones tradicionales del archivo presuponen la objetividad de los documentos y los abordan como si fueran materiales neutrales y no existieran criterios subjetivos para su ordenamiento, colección y jerarquización, la archiva feminista conecta con los usos políticos de la memoria. La archiva se vincula con la sobrevida de las cartas, las minutas de asambleas, las lluvias de ideas que surgen de un mitin, las fotografías y los recortes de revista que se van acumulando como si se tratara de un archivo-biografía que da cuenta tanto de la experiencia vital de quien “hace archivo” como de las

formas en las que el archivo “hace la historia” de la vida privada así como de la vida que se vincula al movimiento político.

Capítulo 2. Efímeros: la materialidad de la fotografía en tanto imagen y su recontextualización desde la perspectiva de la archiva de arte

Individually, items of ephemera might seem trivial and peripheral, but cumulatively they can throw a very particular light on history, offering not only factual detail but also an evocative direct link with the past.

Cheryl Arvio y Thea Liberty Nichols

En el capítulo anterior examiné distintas formas de concebir el archivo y propuse el término *archiva* para expresar la síntesis entre éstas y la teoría feminista y *queer*. Al final del apartado anterior, mencionaba que el concepto de archiva puede ser útil para cuestionar nuestras pretensiones sobre la subjetividad y la objetividad en los repositorios, la cuestión del ensamblaje entre la memoria personal y la memoria colectiva, y la tensión entre los archivos institucionales y los privados.

Con el fin de ahondar en mi estudio sobre los efímeros del archivo Ana Victoria Jiménez, me interesa ahora partir de estas preguntas para ubicar, en los documentos, esa “doble mirada” que permite el archivo: por un lado, en la permanente tensión entre la materialidad y la inmaterialidad de la memoria y, por otro, en el cruce entre la producción y reproducción de imágenes fotográficas. Plantear la categoría de “efímero” como un objeto de estudio supone moverse entre, por lo menos, dos niveles del trabajo con la materialidad: uno que tiene que ver con la materialidad de la imagen misma y otro que tiene que ver con la materialidad de su soporte, permitido por técnicas de reproducción como la serigrafía, la risografía, el mimeógrafo y la fotocopidora, que las artistas feministas de la generación de Ana Victoria Jiménez supieron usar a su favor.

Quisiera hacer un par de apuntes sobre el medio fotográfico que sirven como punto de partida de este capítulo, enfocándome en la relación entre el medio y la materialidad. Desde mediados y hacia finales del siglo XIX, la fotografía cambió por completo la noción sobre “lo

archivable”: lo que se puede grabar en un soporte, pero también lo que es digno de guardarse. Esto transformó la idea de memoria a partir de un objeto, la fotografía, que se convierte en un vínculo con el pasado, que emerge como una huella en el presente.

Esto es un mero ejemplo sobre cómo la materialidad es la que nos permite reconocer que la imagen fotográfica no existe solamente en una dimensión: existe como imagen, pero también como cosa en el mundo material de los objetos; como el depósito de los químicos sobre el papel y como imagen montada en una variedad de soportes que van desde una tarjeta, un cuadro, hasta un bordado o un camafeo. Mientras que las fotografías existen en estas dimensiones, algo interesante sucede cuando además se convierten en el material que ilustra a los efímeros.

¿Qué nos dice esto sobre la circulación de las imágenes fotográficas dentro de un movimiento social como la lucha feminista? Y, en esta misma lógica, ¿qué nos dicen los efímeros sobre la materialidad de la imagen misma? Mi intención principal en este capítulo es ofrecer una lectura de las diferentes capas materiales que componen una imagen a partir de un ejemplo concreto que aparece en la archiva de Jiménez: la fotografía del mural *Nueva democracia* (1944-1945), de David Alfaro Siqueiros, que aparece en un volante que convoca a una marcha feminista de 1988. Mi objetivo principal es mostrar de qué forma las fotografías se articularon con los efímeros de la archiva y ofrecen claves para entender ciertas condiciones de producción que tuvo el arte feminista en México después de la década de 1960. En concreto, me interesa rastrear qué imágenes fueron consideradas como propicias para representar al movimiento emergente, cómo circularon y qué nos dice esto sobre la representación de las mujeres.

2.1. Efímeros: la imagen como materialidad

Para la clausura de *Re+acciones. Réplicas y fracturas en los archivos de arte feminista mexicanos*, las compañeras del Laboratorio Curatorial Feminista y yo preparamos una bitácora-

fanzine en la que abordamos nuestras experiencias como curadoras de la muestra. En el texto que preparó para el boletín, Fernanda Zendejas, escribió las siguientes preguntas: “¿Cuándo terminan nuestras vivencias? ¿En el momento en que dejan de ser acción? ¿En el instante en que pasan a nuestra memoria? ¿Pueden seguir vivas en ella? Y, ¿cuánto tiempo debe pasar para que un recuerdo muera, para que pase al olvido?”.⁵⁸

Al releer este fragmento me pareció que las preguntas apuntan a uno de los problemas centrales del trabajo con archivos feministas: ¿qué sucede cuando las acciones concretas, las vivencias que articularon el movimiento social, pasan a formar parte de la memoria? ¿Son los recuerdos de las participantes una instancia suficiente para resistir al olvido? ¿Cuál es el papel que tienen las fotografías y los documentos para preservar una memoria que desbordada por los relatos individuales? ¿Se puede, realmente, *archivar* un movimiento social? Si bien es cierto que las intersecciones de la archiva –entre la materialidad y la inmaterialidad de la memoria,⁵⁹ entre la historia y la teoría del archivo, entre el arte y el activismo– hacen de éste un objeto de estudio huido, considero que es fundamental mantenerse en precisamente el *entre* para comprender mejor la importancia de este acervo.

Ana Victoria Jiménez comenzó a documentar el movimiento feminista en los años sesenta, una labor que le sirvió para conciliar su militancia política con su interés por la fotografía como práctica artística. A partir de su trabajo como editora en la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas (UNMM),⁶⁰ el archivo nació de los esfuerzos de Jiménez por ordenar tanto los

⁵⁸ Laboratorio Curatorial Feminista, *Bitácora de archivos de arte feminista mexicanos* (Ciudad de México: LCF, 2017), 16.

⁵⁹ Para una discusión sobre la materialidad de la memoria y del pensamiento puede leerse la entrada de Bill Brown para la enciclopedia *Critical Terms for Media Studies*. En ella, Brown habla de una materialidad relacional, que no sólo está en el objeto en sí, sino que también puede darse a partir del objeto y en las relaciones que entablamos con éste, permitiendo estudiar desde la perspectiva de la materialidad fenómenos que exceden el mundo visual o táctil y que se dan en el espectro fónico, por ejemplo, o en el mundo virtual, que normalmente tildaríamos de “inmaterial”. Bill Brown, “Materiality”, en *Critical terms for Media Studies*, ed. W. J. T. Mitchell y Mrk B. N. Hansen (Chicago / Londres: University of Chicago Press: 2010).

⁶⁰ La Unión Nacional de Mujeres Mexicanas funcionó como una coalición de organizaciones de mujeres en México, la mayoría de las cuales estaban afiliadas al Partido Comunista. Véase Ana Victoria Jiménez y Francisca Reyes Castellanos, *Sembradoras de futuros. Memoria de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas* (Ciudad de México: UNMM, 2000).

“papelitos” que iba acumulando como sus propias fotos. Esto la llevó a resguardar y ordenar distintos documentos como boletines, invitaciones, agendas, calendarios y carteles; a conservar también minutas, informes y publicaciones de los distintos grupos en los que militaba y a sumar los volantes, comunicados y folletos que llegaban a sus manos en las protestas a las que asistía, con la cámara en mano, para fotografiar el movimiento emergente, con la consciencia de que estos documentos tenían un gran valor tanto histórico como estético.⁶¹

La consideración de los documentos como valiosos en tanto objetos artísticos fue primordial para la configuración de la archiva como tal.⁶² Su experiencia fotográfica, sumada a su trabajo como editora de la UNMM, le permitieron a Ana Victoria Jiménez hacerse del material necesario, muchas veces conservando más de un ejemplar de los documentos que imprimía. Otros documentos, como publicaciones extranjeras, llegaron al correo por medio de suscripciones o por la intervención de amigas y colaboradoras internacionales que engrosaron el archivo. Sin duda, el reconocimiento de estos materiales como valiosos debido a que tienen un pie en el arte y otro en el activismo fue uno de los aciertos de la labor de Jiménez como coleccionista.

Pese a que en el imaginario cotidiano suele pensarse que un archivo está compuesto principalmente por documentos en papel –en el sentido de “hojas con información”– la gran diversidad de objetos que integran la colección de Ana Victoria demuestra que es necesario emplear categorías que expandan la noción de “documento”.⁶³ En la intersección entre los aspectos visuales y los aspectos textuales de este tipo de objetos es preciso mencionar, como recuerda Lisa Gitelman, que los documentos no son abstractos sino que tienen materialidades

⁶¹ Ana Victoria Jiménez, entrevista personal.

⁶² La archivista estudió en la década de 1960 en el Sindicato de los Artistas Gráficos y, más tarde, fotografía en una escuela técnica en 1974.

⁶³ Los trabajos de Lisa Gitelman y Kate Eichhorn son pioneros en examinar los archivos desde su materialidad. Véanse Lisa Gitelman, *Paper Knowledge: Toward a Media History of Documents* (Durham: Duke University Press, 2014) y Kate Eichhorn, “Archival Genres: Gathering Texts and Reading Spaces”, *Invisible Culture. An Electronic Journal of Visual Culture* 12 (2008), el ya citado *The Archival Turn in Feminism y Adjusted Margin Xerography, Art, and Activism in the Late Twentieth Century* (Cambridge / Londres: The MIT Press, 2016).

específicas:

involucran palabras e imágenes y un extenso repertorio de técnicas (recursos, estructuras, prácticas –en resumen, medios–) para producir y ser reproducidos para que circulen: impresión con tipos y escritura en máquina de escribir, papel carbón y fotocopiado, grabado en acero y en cobre, fotografía y litografía, caligrafía, sellos de goma, etc. [...] El género ‘documento’ y sus subgéneros son reconocibles por la repetición con variaciones, en parte condicionada (al menos en esta época extendida de la reproductibilidad técnica) por los diversos medios de su producción y reproducción.⁶⁴

Buscando cubrir la necesidad de emplear una categoría de análisis que permitiera mirar los documentos de Ana Victoria Jiménez en la intersección entre los aspectos que le dieron forma al archivo, llamaré *efímeros* a los documentos –independientemente del soporte en que ocurren– que comportan imágenes de artistas relacionados de algún modo con el movimiento feminista.⁶⁵ Siguiendo a Anne Moeglin-Delcroix, la singularidad de este tipo de documentos reside en que están datados: su función principal es la de indicar *qué* se llevaba a cabo, *cuándo* y *dónde*.⁶⁶ En el contexto de los movimientos sociales, es frecuente que los efímeros contengan imágenes realizadas por artistas, ya sea como obras que se adhieren para ilustrar información o porque son trabajos realizados *ex professo* por artistas que militan en la causa.⁶⁷

Los efímeros suelen estar destinados a durar poco tiempo, ya que por lo general anuncian una fecha significativa en un momento dado. Su corta vida es el resultado de su obsolescencia:

⁶⁴ “involve words and images and an extensive repertoire of techniques (devices, structures, practices—in short, media) for producing and reproducing them for circulation: letterpress printing and type-writing, carbon paper and photocopying, steel and copperplate engraving, photography and lithography, penmanship and rubber stamps, and so on. [...] The genre and its subgenres are recognizable by dint of repetition with variation, conditioned in part—at least in this present extended age of technological reproducibility—by the diverse media of their production and reproduction”. Gitelman, *Paper Knowledge*, 10. La traducción es mía.

⁶⁵ Aunque mi interés principal son las artistas mujeres, en este trabajo me interesa adoptar una visión global sobre los materiales del archivo AVJ. Por esta razón no estoy restringiendo mi corpus mediante un criterio basado en el género, como se verá en el caso del mural de Siqueiros que expongo en este capítulo.

⁶⁶ Véase Anne Moeglin-Delcroix, “Art for the Occasion”, en *Extra Art: A Survey of Artists’ Ephemera, 1960-1999*, ed. Pilar Perez, and Steven Leiber (Santa Monica: Smart Art Press, 2001), así como el texto de Leiber que acompaña el volumen publicado a propósito de la exposición.

⁶⁷ Un notable ejemplo en México ha sido el Taller de Gráfica Popular (TGP), fundado en 1938. El colectivo, fundado por Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins y Luis Arenal tuvo como propósito inicial utilizar el arte para promover causas sociales revolucionarias. Al respecto pueden consultarse los libros de Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977* (Ciudad de México: INBA, 1992) y el libro de Humberto Musacchio, *El Taller de Gráfica Popular* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007). El archivo AVJ cuenta con varios carteles elaborados por el TGP, así como algunas invitaciones, que son de gran interés y que merecerían ser rescatados.

una vez que llega la fecha del evento anunciado, disminuyen las razones utilitarias para conservar el documento. Por esta razón, el trabajo de archivistas feministas como Ana Victoria Jiménez ha sido fundamental para asegurar la preservación de materiales que, de no haber sido por ellas, se habrían perdido para siempre. Es gracias a archivistas dedicadas que la historiografía feminista cuenta con materiales que permiten indagar en la historia del movimiento.

Llama la atención la diversidad de soportes distintos en los que ocurren: entre los efímeros podemos nombrar calendarios, agendas, boletines, folletos, trípticos, invitaciones, historietas, carteles, revistas, pegatinas y mantas. Aunque tradicionalmente se ha relegado el estudio de efímeros de artistas,⁶⁸ éstos representan el interés principal de esta tesis. Sostengo que los efímeros son particularmente valiosos por dos razones: en tanto registro, pues dan cuenta de las actividades de los feminismos de la segunda ola en México; y en tanto documentos de arte, pues muchas veces comportan imágenes creadas por artistas. Entre las que es posible ubicar en la archiva de Jiménez figuran Mónica Mayer, Pola Weiss, Fanny Rabel, Maris Bustamante, Herminia Dosal y colectivos como el Taller de Gráfica Popular y Ojos de Lucha.

Adicionalmente, los efímeros ofrecen claves valiosas para el estudio del ciclo de vida de las imágenes: el caso de un dibujo de artista que después se convierte en la carátula de una invitación, ilustra la portada del mes en un calendario o se transporta a la marcha en una manta no es una ocurrencia aislada, sino que es un ejemplo de las dinámicas de supervivencia de las imágenes en el archivo, de su activación permanentemente en movimientos que van de lo privado a lo público, por un lado, y que transforman objetos artísticos en documentos

⁶⁸ Jacqueline Cooke, "Calling in the dark: identifying our ephemera files". *Art Libraries Journal* 31, núm. 4 (2006). Por su naturaleza los efímeros están destinados a ser distribuidos de forma gratuita, una característica que ha contribuido a que no entren automáticamente en la categoría de arte destinado a ser coleccionado. Por esta misma razón es que no se consideran un género en sí mismos: pocas veces se les da un papel preponderante en las exposiciones de artistas, en las que suelen ser relegados a espacios marginales como mesas donde son expuestos como material de archivo sin ningún criterio explícito sobre por qué se eligieron o por qué se están poniendo en relación con la muestra. Por razones metodológicas terminé estudiando los efímeros que tuvieran algún vínculo con lo artístico, pero se debe mencionar que no son ni la mayoría ni los más relevantes en el caso del archivo de Jiménez.

históricos, por el otro.

En este sentido, considero que los estudios sobre cultura material y, específicamente, el trabajo de W.T.J. Mitchell, pueden dar luz sobre cómo estudiar la imagen en los efímeros desde esta perspectiva:

experimentamos la imagen como un doble momento de aparición y reconocimiento, la percepción simultánea de un objeto y una aparición, una forma o deformación. Una imagen siempre está y no está, aparece dentro y sobre, como un objeto material, sin embargo también es fantasmal, espectral y evanescente. Aunque las imágenes son asociadas casi de forma automática con la representación de objetos en el espacio, es importante reconocer que hay una forma de temporalidad que se construye en nuestro encuentro con alguna imagen.⁶⁹

Frente a una concepción de la imagen que parte desde el punto de vista ontológico como la que proponen pensadores como Gumbrecht, Mitchell aboga por una lectura no basada en la presencia, sino en la materialidad del encuentro con ella misma: “la imagen es el contenido misterioso de un medio, la figura o forma que asumen, la cosa que hace una aparición sobre un medio mientras que hace que el medio aparezca como tal”.⁷⁰ Esto contrasta con las ideas de Gumbrecht, para quien la imagen aparece como una especie de evento de carácter fenomenológico, desvinculada tanto de su carácter social como de lo que sucede en términos de su recepción.

2.2. La Nueva democracia en el Archivo Ana Victoria Jiménez

Para ejemplificar mi propuesta de lectura sobre los efímeros de Ana Victoria Jiménez, me

⁶⁹ “We experience the image as a double moment of appearing and recognition, the simultaneous noticing of a material object and an apparition, a form or a deformation. An image is always both there and not there, appearing in or on or as a material object yet also ghostly, spectral, and evanescent. Although images are almost automatically associated with the representation of objects in space, it is important to recognize that some form of temporality is built in to our encounter with any image”. W.T. J. Mitchell, “Image”, en *Critical Terms for Media Studies*, ed. W.T.J Mitchell y Mark B. N. Hansen (Chicago / Londres: The University of Chicago Press, 2010), 39.

⁷⁰ “So the image is the uncanny content of a medium, the shape or form it assumes, the thing that makes its appearance in a medium while making the medium itself appear as a medium”, Mitchell, “Imagen”, 40.

interesa llamar ahora la atención sobre un caso en particular. Se trata de un banderín triangular, destinado a ser distribuido con motivo de una marcha del Día Internacional de la Mujer, impreso en una hoja de papel bond y recortado con lo que parece ser una regla en lugar de tijeras. En letras mayúsculas se puede leer escrito lo siguiente: “8 DE MARZO DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER / CONTRA “EL PACTO” / CONTRA LA VIOLENCIA A LAS MUJERES / Marzo, 1988”. En el centro del banderín hay un rectángulo con una imagen que es de sobra conocida: se trata del panel central del mural *Nueva democracia* (1944-1945) de David Alfaro Siqueiros.



Figura 2. Artista desconocido, *Banderín de la marcha del Día Internacional de la Mujer*, 1988, risografía sobre bond, AVJ 0480, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.



Figura 3. David Alfaro Siqueiros, *La nueva democracia*, 1944-1945, piroxilina sobre celotex, tríptico, 368.5 x 246 cm, 550 x 1998 cm, 368.5 x 246 cm. Palacio Nacional de Bellas Artes / INBA. Imagen de Bob Schalkwijk vía ARTstor.

No se trata, esencialmente, de la misma imagen, sino de una versión en miniatura, transportable y móvil en un sentido desacostumbrado para un mural, pues este tipo de obras suelen pensarse como objetos estáticos, sujetos al muro de un recinto desde donde están pensados para contemplarse. La *Nueva democracia* del banderín en el archivo es una versión viajera, elaborada a partir de una fotografía de la obra original. Es una reproducción pero también una modificación de la imagen: mientras que el original de Siqueiros juega conceptualmente con la textura de la piroxilina y el color de la pintura para crear oposiciones entre el presente y el pasado, entre la mujer y el soldado caído en el fondo, entre la luz y las tinieblas, la imagen del banderín es su versión aplanada y monocroma: se trata de una impresión risográfica,⁷¹ una

⁷¹ Conocida también como duplicadora digital o impresora-duplicadora, la risografía es un sistema de impresión económico similar a la mimeografía en tanto que la máquina crea una plantilla a partir de una imagen escaneada, mediante la cual se realizan pequeños agujeros en las zonas que corresponden a la imagen. La risografía fue una de las técnicas de impresión más utilizadas en el contexto de los movimientos sociales pues permite una impresión a gran escala a precios muy económicos. Véase Natalie Boissard, “¿Por qué estamos hablando de risografía?”, *Revista Bacánika*, 20 de febrero de 2019.

técnica similar al fotocopiado que funciona mediante la superposición de tintas de colores planos que se aplican por capas, creando fallos de registro. Con el fin de replicar efectos de luz y sombra, así como de profundidad, la risografía del banderín juega con los niveles de saturación a partir de puntos de tinta que pueden percibirse en las zonas más claras del banderín. La técnica permite mantener a grandes rasgos la imagen, pero para reproducirla necesita empobrecer su calidad: se traduce en puntos de tinta superpuestos para crear los efectos de luz y sombra, así como el volumen. El mural se ha aplanado y convertido en una imagen portátil destinada a ser compartida y socializada en el contexto de una protesta.

Aunque en su libro *Los condenados de la pantalla* (2014) la teórica del arte Hito Steyerl se refiere principalmente a las imágenes digitales, su teoría sobre la precariedad de éstas puede trasladarse con facilidad a los efímeros de la archiva de Jiménez. Para Steyerl, “la imagen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante en distribución gratuita”.⁷² El banderín es un buen ejemplo para considerar los problemas que se desprenden al trabajar con la imagen que ocurre en los soportes precarios que habitan en el archivo: en primer lugar, ¿cómo estudiarla a partir de la reproducción (el banderín), sin caer en la tentación de abordar sólo el referente (el mural de Siqueiros)?, ¿qué podemos decir sobre la imagen del banderín más allá de su estado de imagen pobre? ¿cómo interviene la fotografía en una mirada sobre el mural?

2.3. Una imagen susceptible a ser (foto)copiada.

En primer lugar, es importante señalar que la relación del mural con la fotografía es íntima y

⁷² Los efímeros suelen realizarse con materiales y técnicas de reproducción precarias porque esto asegura su reproducción en masa. Aquí reside su mayor ventaja. Los efímeros contienen, como menciona Steyerl, imágenes pobres que son “lumpenproletarias en la sociedad de clases de las apariencias, clasificadas y valoradas según su resolución, [pero que] transforman la calidad en accesibilidad”. Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 33.

que aparece desde su génesis. Comprometido firmemente con sus ideas políticas sobre el arte público destinado a la construcción del México posrevolucionario, David Alfaro Siqueiros trabajó en la *Nueva democracia* con una noción de visualidad que unía dos vetas experimentales que había comenzado a desarrollar en la década de los años treinta: la espectacularidad, por un lado, y el trabajo con materiales no-convencionales dentro del medio, por otro: entre ellos, la utilización de la fotografía como material, si no para suplir, sí por lo menos apoyar, en gran medida, el proceso de creación de bocetos.

Ahondar sobre algunos aspectos de la producción de la imagen en Siqueiros me permitirá trazar un puente y elaborar, más adelante, sobre la relación que tiene la imagen del banderín con los mecanismos de reproducción técnica. Por ahora me interesa señalar que la relación con la fotografía en su trabajo como muralista fue formulada por Siqueiros en compañía de sus ideas sobre el arte en relación con lo social. Después de su estancia en la ciudad de Los Ángeles, en la que pintó los murales *Mitin obrero* y *América tropical*, ambos de 1932, Siqueiros comenzó a cuestionar los límites de su propio trabajo en tanto que buscaba una proyección masiva, pero estaba restringido a espacios limitados a las élites que tenían un capital cultural previo, pensando en los espacios en los que solía pintar.

Como ha demostrado Sergio Delgado Moya en su libro *Delirious Consumption. Aesthetics and Consumer Capitalism in Mexico and Brazil* (2017), las obras que pintó Siqueiros en California fueron el germen para pensar cómo se observa un mural desde la perspectiva del espectador en movimiento, preferentemente en el espacio callejero.⁷³ Los murales de California sentaron las bases para las reflexiones de Siqueiros sobre la reproductibilidad técnica del arte en la época de la cultura de masas, adelantándose en cierto sentido a Benjamin. En el texto “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva” (1932), Siqueiros ya enlistaba los materiales novedosos que había empezado a usar en Estados Unidos, entre los que se contaban

⁷³ Sergio Delgado Moya, “Attention and Distraction: The Billboard as Mural Form”, en *Delirious Consumption. Aesthetics and Consumer Capitalism in Mexico and Brazil*, (Austin: University of Texas Press, 2017), 44–82.

el taladro, la pistola de cemento, la pistola de aire y, significativamente, el proyector y la cámara fotográfica. “A nuevos instrumentos”, subrayaba el muralista, “nueva estética. Cada instrumento genera su propia expresión plástica”.⁷⁴

La preocupación por utilizar materiales que correspondieran con los ideales de progreso en las artes fue desarrollada en otros escritos de Siqueiros, notablemente en el texto sobre *Ejercicio plástico*, mural que realizó en Buenos Aires en 1933. En este ensayo, Siqueiros declara que él y su equipo usaron “exclusivamente elementos mecánicos: cámara fotográfica en vez de lápiz para los *sketches* iniciales y documentales; brocha mecánica en vez de brocha manual de palo y pelos para la realización total; reglas flexibles y los más variados recursos vivos, pétreos, metálicos vegetales, etcétera, como complemento”.⁷⁵

Resulta sumamente curioso que se haya elegido una fotografía de la *Nueva democracia* para ilustrar el banderín de la marcha feminista del 8 de marzo de 1988. Si bien es cierto que se trata de una obra que ha sido sujeto de muchas reproducciones, lo que el estudio de la reproducción de la imagen permite cuestionar es la relación que tuvieron estas reflexiones sobre el medio y el trabajo de la técnica del mural en conexión con la idea de reproductibilidad. La reflexión sobre la correspondencia entre los aspectos técnicos de la imagen y las tecnologías empleadas para la realización de un arte destinado a promover la agitación social estaba en el corazón del trabajo de lo que muestra la imagen en el muro. Delgado Moya explica que:

La incomparable capacidad de la fotografía para la documentación visual no se le pasó por alto

⁷⁴ David Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”, en *Palabras de Siqueiros*, ed. Raquel Tibol (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 72. A propósito de esto, Siqueiros escribe lo siguiente: “La cámara cinematográfica y la fotográfica deben ser usadas como elementos iniciales para diseños previos desarrollables posteriormente en forma plástico-pictórica, El boceto o apunte fotográfico es para el pintor sólo un documento gráfico-social, o plástico-social, pues en esencia la pintura es por completo ajena a la fotografía como expresión plástica. Ambas tienen un papel plástico concreto que jugar. La pintura puede parecerse a la fotografía tanto como se asemeja a la escultura; esto es, en que las dos tienen naturaleza representativa, pero nada más. Sin embargo, nada puede darle al pintor hoy el sentido esencial de los elementos dinámicos y subversivos de la época moderna como el documento fotográfico. Nada puede enseñarle mejor la naturaleza claramente objetiva, precisa, material, recortada de los seres y las cosas que lo circundan. Sin el documento vivo, sin el documento irrefutable que es el documento fotográfico, el pintor moderno no conseguirá sacar una sola gota de la verdad plástica nueva que vive intensamente en el relámpago mecánico y en el torrente de las grandes masas agitadas por la final lucha de clases”, citado en Delgado Moya, “Attention and Distraction”, 73.

⁷⁵ Citado en Raquel Tibol, *Los murales de Siqueiros* (Ciudad de México: Américo Arte / CONACULTA, 1998), 104.

a Siqueiros, así como tampoco el potencial impacto de la reproducción mecánica de las imágenes. Concibió al menos dos distintos papeles para la fotografía en el muralismo: primero, como fuente de documentos visuales y eventos que fueron empleados como tema para los murales, pero también de los espacios designados y los diferentes puntos de vista que permiten. En segundo lugar, la fotografía podía ser empleada para expandir la potencial audiencia de los mismos.⁷⁶

En cuanto a la reproducción mecánica de las imágenes vale la pena mencionar que la fotografía no fue una mera inspiración para las figuras que el artista trazó, sino que fueron verdaderamente una herramienta de trabajo tan importante como la brocha y la pintura. Dos fotografías conservadas en el archivo personal del muralista, ubicado en la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS), revelan otro nivel de la materialidad de la imagen que no es evidente ni en el banderín ni en la obra sino hasta que empezamos a disectar la fotografía y a separar sus distintas capas de sentido.



⁷⁶ “Photography’s unmatched capacity for visual documentation did not escape Siqueiros, and neither did the potential political impact of its mechanical reproducibility. He envisioned at least two different roles that photography could play in muralism. First, photography was a source of visual documents of the figures and events used as subject matter in mural paintings, of the spaces designated for mural painting, and of the different vantage points afforded by those spaces. Second, photography could be used to expand the potential viewership of mural paintings”. Delgado Moya, “Attention and Distraction”, 57. La traducción es mía.



Figuras 4 y 5. Fotografías empleadas por el artista para la realización de la *Nueva democracia*, cortesía de la Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México.

Ambas fotografías fueron empleadas por el muralista para trazar a la figura de un soldado caído en el fondo, de cuyas manos emana un hilo de sangre color rojo oscuro en el mural. Las fotografías de la SAPS, manchadas con gruesas gotas de pintura que corresponden a los colores del área en la que figura el soldado, son testimonio del trabajo activo que Siqueiros realizó sobre los objetos fotográficos. En ellas es patente que él mismo fungió como automodelo para las poses en las que se basa la figura del soldado caído que puede verse en el fondo de la *Nueva democracia*. Las manchas indican la presencia de estas mismas fotos en el momento y el espacio precisos en los que se realizó el mural, mientras que la silueta remarcada en la segunda foto es una posible evidencia del uso del proyector para trasladar la figura humana de la foto al muro. Al intervenir la fotografía de esta forma, Siqueiros realizó una especie de selección de los contornos que mejor expresaban la forma que quería conseguir.



Figura 6. David Alfaro Siqueiros, *La nueva democracia*, 1944-1945, piroxilina sobre celotex, tríptico, 368.5 x 246 cm, 550 x 1998 cm, 368.5 x 246 cm. Palacio Nacional de Bellas Artes / INBA (detalle).
Imagen de Bob Schalkwijk vía ARTstor.

La relación con la fotografía como reproducción técnica de la imagen que vemos en la apropiación de la *Nueva democracia* del banderín comparte de cierta forma las reflexiones de Siqueiros en torno a la reproducción mecánica de la imagen como un modo nuevo de creación. Para Siqueiros, era importante que la cámara no se limitase a un uso instrumental en cuanto a la documentación de obras de arte. Todo lo contrario: para el artista tanto la cámara como el proyector fueron instrumentos clave que le permitieron optar por un uso dinámico y múltiple de la perspectiva visual. Este recurso, puesto en práctica primero en *Ejercicio plástico*, se convirtió en uno de los sellos del muralista, quien estaba plenamente consciente de la incidencia de sus tentativas formales tanto en el terreno de la pintura como en el ámbito de la fotografía:

Rompiendo la tradición de la reproducción fotográfica objetiva-estática, determinamos nuestro método realizando reproducciones fotográficas dinámicas o foto-cinematográficas. En vez de colocar el objetivo de la cámara simétricamente frente a las partes generales y parciales de ésta, lo hemos movilizado siguiendo la trayectoria lógica, progresiva, del espectador. No construimos bancos para obtener puntos de vista arbitrarios, espectadores absurdos. Hicimos de la cámara un aparato visual correspondiente a la realidad óptica activa del espectador normal.

Así acabamos con la mortal forma reproductiva del academicismo preponderante, que aún nos sigue dando versiones ficticias de las obras maestras de la Antigüedad.⁷⁷

Esta cita permite atisbar el carácter fundamental que tuvo la cámara fotográfica para Siqueiros como “aparato visual” que le permitió establecer una correspondencia con la forma de ver del espectador. Ella también contribuye a explicar que precisamente esta relación con las reflexiones en torno a la reproductibilidad de la imagen, presentes desde su origen, fue una de las razones por las que el panel central de *La nueva democracia* se ha vuelto una de las obras de arte mexicano que cuentan con mayor número de reproducciones, sin perder potencia o atractivo visual.

Vale la pena preguntar por qué un grupo de feministas pensó que esta era una imagen que podía relacionarse con los contenidos ideológicos vertidos sobre la marcha del Día Internacional de la Mujer en 1988.⁷⁸ En este sentido, resulta sumamente curioso pensar que el banderín de la archiva de Jiménez es una inversión radical de los términos bajo los que funcionan usualmente los murales: mientras que para Siqueiros el mural es una imagen fija que está destinada a ser observada en relación con el movimiento del espectador dentro de un espacio cuidadosamente elegido, el banderín disloca los términos de la imagen. Crea, a partir de una fotografía, una copia, en primer lugar, pero no se detiene ahí: la reproduce masivamente y la convierte en un objeto, un banderín, listo para ser movido de lugar y contemplado por observadores fijos que miran el paso de una marcha contra la violencia a las mujeres. Si la *Nueva democracia*, al ser trasladada al soporte del banderín, pierde resolución, tamaño, textura y color, ¿qué gana cuando se resemantiza? Y, simultáneamente, ¿qué ofrece al nuevo contexto en el que se inserta, la marcha en el Día Internacional de la Mujer?

⁷⁷ Citado en Tíbol, *Los murales de Siqueiros*, 107.

⁷⁸ En conversaciones con Ana Victoria Jiménez he tratado de establecer el origen de este banderín, hasta ahora sin éxito, por lo que me es imposible brindar más datos sobre quién lo fabricó, y con qué intenciones.

2.4. Una lectura en clave gestual.

Aunque la relación con la fotografía y, por extensión, con la copia, estaba desde sus inicios en la mente de Siqueiros, imagino que esta relación no fue el elemento central en la lectura que efectuaron los grupos feministas sobre la *Nueva democracia*, aunque un aspecto sobre la materialidad de la imagen que la predispuso, en cierto sentido, a ser foto(copiada) en un inicio.

Quiero ahora remitirme a la figura central: la mujer, con el torso desnudo, cuya forma es el elemento más destacado del mural de Siqueiros y que, hasta ahora, sólo he abordado de forma periférica. Mi tesis es que ella es el elemento que permitió que la *Nueva democracia* fuera objeto de una lectura de la imagen desde el feminismo, que la configuró como ilustración para los banderines de la marcha.

Como mencioné en el apartado anterior, era frecuente que Siqueiros usara fotografías, tanto propias como de sus conocidos, para usarlas como base de las figuras humanas de los murales. De hecho, fue precisamente una fotografía de su esposa, Angélica Arenal, la que sirvió de modelo para la mujer de la *Nueva democracia*. Al observar en contraposición la fotografía de Angélica de la que partió Siqueiros, son más significativas, a mi parecer, las diferencias que las semejanzas. En la fotografía Arenal, con los brazos abiertos y los ojos cerrados, mira hacia el cielo con la boca entreabierta. Quizás cierto gesto de tensión, que podemos ubicar en el entrecejo y en los músculos de la garganta, es de lo poco que conserva la figura femenina del mural.



Figura 7. Fotografía de Angélica Arenal, cortesía de la Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México.

Por lo demás, la figura central de la *Nueva democracia* no es un cuerpo femenino en concreto, sino un cuerpo idealizado: pierde el vello debajo de las axilas, al tiempo que sus senos adquieren una dimensión, un volumen y una redondez exagerados que contrastan con la suavidad de las formas captada por la cámara fotográfica. Si es cierto que Siqueiros trabajó sobre las fotografías con una especial atención a su materialidad, resulta curioso pensar que estos rasgos –los que dan precisamente el carácter sexuado del cuerpo femenino– sean justamente los que se escapan en la realización del mural. Es la materialidad del cuerpo femenino la que le resulta inaprehensible al artista, recordando que –como menciona la investigadora Rian Lozano en su texto “Cuerpos políticos y contra-representaciones”–: “el cuerpo [femenino] queda conformado, incluso materialmente, en función de ciertas construcciones que, como dice Butler, son en sí mismas constitutivas del propio sujeto”.⁷⁹

En este sentido, como muchas de las figuras femeninas que Siqueiros pintó, a medida que hay un alejamiento de la mujer real se privilegia a una mujer idealizada, objeto de lecturas

⁷⁹ Rian Lozano, “Cuerpos políticos y contra-representaciones”, *Investigaciones Fenomenológicas. Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología. Monográfico Cuerpo y alteridad* (2010), 344.

alegóricas que la producen como objeto de prácticas discursivas en las que el cuerpo femenino queda atrapado en un lugar ambiguo entre la violencia fundadora de la nueva patria y como un símbolo de la democracia, de la fertilidad y de la promesa volcada hacia el futuro, patente en sus brazos estirados hasta los límites del muro.⁸⁰ En un nivel, la construcción material del cuerpo en la pintura a partir de su representación no escapa de ser una especie de dominación en el ámbito de lo simbólico: para entrar en el terreno de lo alegórico, en consonancia con la visión que tenía Siqueiros del arte en conexión con lo social, la imagen de Angélica Arenal pierde rasgos que la definen en términos de su subjetividad.

Resulta por lo demás verdaderamente interesante que esta imagen, elaborada desde los cánones de la mirada masculina, se haya convertido en la imagen que ilustra el banderín de la marcha del Día Internacional de la Mujer. Poco importa que, en su versión mural, pasada por la mirada masculinizada, la imagen de la mujer con el torso desnudo sea un tópico. En el gesto en el que ella se desprende de las cadenas, la imagen se recontextualiza para ilustrar una protesta “en contra de la violencia a las mujeres” y en contra, también, del Pacto para la Estabilidad y el Crecimiento Económico que había castigado el alza de salarios, entre otras afectaciones a las clases populares.⁸¹ Frente a la lectura de Siqueiros que constriñe la imagen femenina y que piensa la desnudez en términos de violencia, las feministas lograron realizar, a partir de este mismo gesto, una contra-lectura basada en la libertad.

En este sentido, me parece pertinente remitir a las ideas de Georges Didi-Huberman, quien sugiere un método alternativo para el estudio de la imagen que consiste en tomar en cuenta lo que él llama “el sistema dual de toda imagen” donde cada una de ellas está compuesta por fragmentos de verdad y oscuridad. Según Didi-Huberman, para estudiar la relación que

⁸⁰ La *Nueva democracia* ha sido objeto de una gran cantidad de lecturas desde perspectivas distintas e, incluso, contrarias. Como botón de muestra, en el libro *Los murales de Siqueiros*, editado por Raquel Tibol, pueden encontrarse por lo menos tres lecturas distintas. Para Tibol, el mural representa “la recurrente pesadilla por el despliegue destructivo a causa de las conquistas tecnológicas [que] lo indujo a inventar el triunfo de lo humano corpóreo en la figura femenina de la *Nueva democracia*”. Tibol, *Los murales de Siqueiros*, 19.

⁸¹ Agradezco a Luis Inclán esta referencia.

mantienen con los hechos de los que rinden testimonios, es necesario apoyarse de combinaciones de aproximaciones formales y fenomenológicas. Su propuesta apunta a pensar la imagen no como puro silencio o como puro lenguaje, sino en una zona en el medio.

Entre la imagen del banderín y la *Nueva democracia*, y entre ésta y la fotografía de Angélica Arenal parece haber un salto generacional que se brinca, de manera deliberada, a Siqueiros y sus reflexiones sobre la producción de imágenes, aunque esta capa de sentido también es parte de la historia del banderín. Este salto se vincula con otra de las características que me parece que es propia a la forma en la que las mujeres “hacen” historia y se vinculan, a través de ella, con mujeres del pasado como antecesoras.

La genealogía se ha encargado de convertir las relaciones familiares en materia de investigación siguiendo esquemas y pautas que muestran la filiación de forma ascendente o descendente. Siguiendo usualmente el modelo de un árbol, los genealogistas proyectan los matrimonios, los nacimientos y las muertes al interior de una familia en lo que llaman un “linaje paterno”.

En su ensayo “Grandmother Spider” (2014), compilado en *Men Explain Things to Me*, la escritora norteamericana Rebecca Solnit observa que los árboles genealógicos suelen ser buenos para registrar las historias de los varones, pero que incurren en un borramiento sistemático de la historia de las mujeres. Botón de muestra son las genealogías bíblicas, que suelen seguir patrones consistentes en esta línea. La narración encadena las vidas de los padres con las de los hijos para asegurar el linaje, pero ahí donde deberían de estar los nombres femeninos no hay nada, acaso un silencio, un hueco. A propósito, Solnit comenta lo siguiente: “la coherencia —del patriarcado, del linaje, de la narrativa— se asegura por medio del borramiento y la exclusión”.⁸² ¿De quién? De las madres, de las abuelas, las esposas, las

⁸² “Thus coherence —of patriarchy, of ancestry of narrative— is made by erasure and exclusion”. Rebecca Solnit. “Grandmother Spider”, en *Men Explain Things to Me* (Chicago: Haymarket Books, 2014), 65. La traducción es mía.

hermanas.

Sin embargo, incluso en las prácticas genealógicas existe una alternativa frente a la filiación patrilineal: dependiendo de la finalidad que se le quiera dar a un árbol genealógico, éste puede reflejar sólo la sucesión masculina, llamada “línea de sangre” o la filiación y la sucesión femenina, “llamada línea de ombligo”. Ambas son abstracciones, pero mientras que la línea de sangre fluye en la continuidad, la línea de ombligo es atravesada por interrupciones, nudos y discontinuidades. La *Nueva democracia* del banderín de Ana Victoria Jiménez refleja bien los brincos generacionales que marcan una de las características principales de la línea del ombligo.

La pauta que conecta los gestos suaves de la fotografía original de Angélica Arenal con el gesto de protesta contra la violencia a las mujeres recuerda la forma en la que las feministas se han relacionado con su propia historia política. Es común encontrar gestos, ideas y debates que migran de una generación a otra como herencias insospechadas: como en la genética, algunas de estas herencias se hacen visibles en las generaciones nuevas, mientras que otras, aparentemente ocultas, brotan cuando se creía que estaban extintas.

2.5. Entre la imagen del cuerpo y el cuerpo de la imagen

Siguiendo a Kate Eichhorn, el trabajo del arte feminista sobre el concepto de genealogía consiste en afirmar que éstas no son solamente un método histórico, sino una intervención política sobre el presente. Las genealogías, entendidas de esta forma, se tratan menos de una búsqueda sobre el origen y más sobre una forma de trazar los accidentes, las disparidades y los brincos en un orden histórico que consideraba como establecido. Quizás por esta razón, varias artistas mujeres han recurrido al archivo como método para la creación. Más allá de las bases historiográficas que hacen del archivo un repositorio para el pasado, estas artistas conciben el

archivo como un lugar de encuentro entre distintas subjetividades femeninas y tiempos históricos otros. Al principio de este capítulo mencioné la necesidad de estudiar los efímeros del archivo de Ana Victoria Jiménez a partir de dos niveles que tienen que ver con la materialidad: lo que tiene que ver con el soporte de la imagen, pero también lo que tiene que ver con la materialidad de la imagen misma. Esta división, me parece, puede expresarse mediante la siguiente pregunta: ¿cómo regresar de la imagen del cuerpo de Angélica Arenal al cuerpo de la imagen del mural, y más precisamente, a su reproducción en un banderín impreso en una hoja *bond*, conservado en la archiva feminista? ¿Podemos conciliar estos niveles mediante una operación de lectura?

Quizás aquí sea pertinente señalar que la mirada es una operación en la que ambos niveles se perciben en conjunto. Aquí la imagen no sólo es referencia, sino acontecimiento y materia. Aunque el ojo absorbe simultáneamente todas estas capas de sentido, trabajar con la materialidad, a partir de los efímeros, permite regresar en cierta forma el cuerpo a la imagen. En paralelo con el giro que propuse en el capítulo anterior de replantear el archivo como archiva, considero que la categoría de *efímeros* es la que mejor permite regresarle el cuerpo a la imagen, entendida no ya como presencia sino como concreción material de una genealogía discontinua. Mientras que los efímeros contienen imágenes sumamente susceptibles a ser reproducidas por medio de fotocopias para presentarse en carteles y afiches, panfletos y hojas volantes, al mismo tiempo son doblemente susceptibles al olvido. En primer lugar, porque suelen preservarse poco, por ser considerados documentos prescindibles: aunque en algunos casos muestran obras de artistas conocidas, normalmente los materiales son de baja calidad para asegurar su difusión.

En segunda instancia, suelen recibir poca atención por parte de investigadores, ya que cuando finalmente pasan a formar parte de un archivo ya instaurado, como el Archivo Ana Victoria Jiménez, el énfasis que se les da es casi exclusivamente como fuentes documentales.

Rara vez son objeto de investigaciones donde se ponga de relieve su valor estético, incluso cuando muchas veces esta es la razón principal por la cual fueron preservados.

Tanto en conversaciones personales como en entrevistas, Ana Victoria Jiménez ha declarado que empezó a guardar los materiales en su archivo porque sabía que se trataba de papeles que “otras tirarían a la basura”. Paradójicamente, este tipo de documentos han cobrado una relevancia inmensa para estudiar eventos que eran también, en su naturaleza, efímeros, como *performances* y acciones realizadas por colectivas feministas, permitiendo elaborar una genealogía entre ellas.

Los efímeros son géneros documentales –modestos pero resilientes– que están en continua reactivación. Trabajando en las intersecciones entre el arte y el activismo, feministas como Ana Victoria Jiménez se adueñaron no sólo de las imágenes de la lucha, haciendo archivos que funcionan como museos portátiles: se adueñaron, también, de los medios de producción de las imágenes a partir del uso de tecnologías de reproducción en masa. El tipo de materiales en los que ocurren –papel bond y revolución, principalmente– son evidencia de esto.

Frente a las imágenes de décadas anteriores que circularon en el contexto de la lucha por los derechos de la mujer–como las del Taller de Gráfica Popular, que también existen en el archivo, cuya circulación dependía principalmente de técnicas de reproducción manuales como la serigrafía–, las artistas feministas de la edad de Ana Victoria Jiménez contaron con otro tipo de herramientas, como la risografía y la fotocopidora, que les permitieron hacer manualmente amplios tirajes de sus propios materiales y circular sus imágenes en lugares distintos de los espacios expositivos tradicionales, como la galería o el museo. De este modo, la calle se convirtió en una especie de escaparate en el que circularon carteles elaborados a partir de obra de artistas como Mónica Mayer o Herminia Dosal.

Paradójicamente, el movimiento de la *Nueva democracia* del Palacio de Bellas Artes a las calles por vía del banderín parece cumplir con uno de los deseos más arraigados de Siqueiros,

pese a su sabido machismo en sus relaciones personales. A través de una marcha feminista, el banderín de la *Nueva democracia* subvierte el deseo del artista de un arte público, que llegara no sólo a las audiencias que consumen la pintura en los recintos creados especialmente para la cultura, dándole un giro más radical al mostrar un arte que llega a las calles y que acompaña a las actoras de la lucha social.

De este punto me gustaría desprender la razón principal por la que he decidido trabajar con los efímeros como una metacategoría de la imagen, a partir de la cual haré, en el siguiente capítulo, un análisis de los efímeros de dos artistas mujeres para estudiar el tratamiento que han dado ellas de la fotografía en su relación con la archiva. A lo largo de este capítulo intenté ofrecer el ejemplo de un documento cuyo soporte efímero permitió la circulación masiva de una imagen bien conocida –la *Nueva democracia* de Siqueiros– en un contexto radicalmente distinto del que le dio origen. A partir de las dinámicas de archivo, que permiten la acumulación de materiales de índoles diversas, es posible rastrear distintas capas de significado contenidas en la misma imagen, que la convierten en un texto visual complejo y con lecturas que veces ofrecen una mirada a genealogías alternas y modos subversivos de ver la imagen. A partir de este ejemplo, en el siguiente capítulo, propondré un método de lectura para los efímeros creados por dos de las artistas mujeres más relevantes de la segunda mitad del siglo XX: Pola Weiss y Ana Victoria Jiménez.

Capítulo 3. De la fotografía como objeto al objeto de la fotografía. Los efímeros de Pola Weiss y Ana Victoria Jiménez

Sobre un fondo verde, una mujer despliega sus brazos a lo ancho, sacando el pecho. Su pelo suelto, cortado al hombro, cae sobre su rostro de manera que oculta su ojo izquierdo, mientras que con el derecho arroja una mirada intensa hacia el espectador. El escote de su vestido, directamente en el centro del campo visual, se revela como un desafío. El gesto parece, en sí mismo, una invitación, pero, ¿a qué? ¿incita, en primer lugar, a abrir la invitación que está en nuestras manos?, ¿a mirarla como ella quiere ser mirada –de frente, sin adornos, en alto contraste–?, ¿está induciendo al espectador a mirarla como ella se autonombra, es decir, como una “teleasta”?

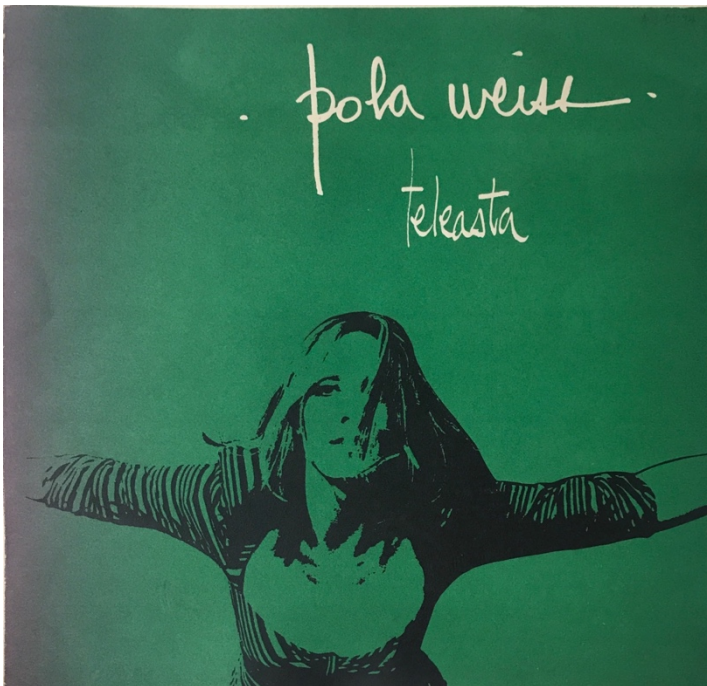


Figura 8. Pola Weiss, *Pola Weiss*. *Teleasta*, 1978, impresión en papel a color, AVJ 3194, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

La invitación, elaborada por la artista mexicana Pola Weiss (1947-1990) para anunciar la proyección de su video *Ciudad-Mujer-Ciudad* (1978), constituye un ejemplo notable entre las invitaciones de artistas mujeres que Ana Victoria Jiménez coleccionó y atesoró dentro de su

archivo. Junto con los carteles, las invitaciones de artistas mujeres son quizá los documentos más llamativos del archivo en términos visuales: son un desplegado de color y de formas distintas frente a los recortes de periódico, las minutas, las entrevistas.

A pesar de que la mayor parte de los efímeros usan la ilustración o el dibujo como técnica principal, es curioso notar que las invitaciones de Pola Weiss y de otras artistas, como Mónica Mayer, así como los efímeros elaborados por Jiménez –de entre los cuales sólo me centraré en el tablero del *Juego de la Sirena* (1984) y la agenda de *Cuaderno de tareas* (1978-1981)– utilizaron la fotografía de una manera distinta a otros materiales que tienen reproducciones pobres –siguiendo a Hito Steyrl– de fotografías cuyo valor visual no se explora, sino que se utiliza de forma instrumental para ilustrar un hecho.

A lo largo de este capítulo me centraré en las invitaciones elaboradas por Weiss y en algunas muestras del trabajo artístico de Jiménez que convierten la “máquina de archivo” que es la cámara, según Okuwi Enwezor, en un instrumento para generar un material de archivo nuevo y acuerpado, en el que se emplea la fotografía como medio que da lugar a nuevas intervenciones materiales.

Es cierto que Jiménez y Weiss no son las únicas artistas dentro del Archivo Ana Victoria Jiménez que usaron técnicas como el *collage*, el montaje y otras formas de ensamblaje. Están, como botón de muestra, las portadas de la revista *La Revuelta* de octubre de 1976 y de mayo de 1977, por no mencionar una larga lista de efímeros que hacen uso del collage. Lo que me interesa pensar en este capítulo, a partir del trabajo de estas dos artistas, es de qué forma concibieron el medio fotográfico como uno que permitía *hacer objetos* a partir del material de archivo que es toda fotografía impresa. Mi argumento es que la fotografía le permitió, tanto a Jiménez como a Weiss, hacer visibles las posibilidades del medio fotográfico desde su materialidad, por un lado, y cuestionar las representaciones heteronormativas del cuerpo femenino, por otro.

Para poder ubicar la pertinencia de esta pregunta, me gustaría retomar uno de los cuestionamientos que hace Alejandro Navarrete Cortés en su colaboración para el catálogo de la exposición *La era de la discrepancia*, a propósito del arte en los años ochenta: “¿Bajo qué paradigmas se desarrollaron [las] tácticas simbólicas, en las que el cuerpo sirve como soporte principal, y cómo operaron dentro del ámbito de la producción cultural en México?”⁸³ Si bien es crucial ubicar la producción simbólica de ambas artistas en la década de los setenta y ochenta, después de la efervescencia del movimiento estudiantil de 1968 –y los esfuerzos en el arte por enlazar la práctica artística con la realidad social, emprendidos por la Generación de los Grupos–, también es indispensable explicar la relación que tanto Weiss como Jiménez tienen con el medio fotográfico. En el contexto de un proceso de modernización acelerado del país que se dio entre los sexenios de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) y Miguel de la Madrid (1982-1988), el crecimiento de la clase media permitió que artistas como Weiss y Jiménez tuvieran acceso a los medios de comunicación no sólo como consumidoras, sino como productoras, en una época en las que éstos adquirirían presencia en la vida de la población por vía del radio, la prensa y la televisión y, simultáneamente, ostentaban poder para moldear las subjetividades. Esta inmersión llegó a tal punto que los medios fueron llamados “el Cuarto Poder” por intelectuales como Carlos Monsiváis.

Frente a las estrategias de los medios masivos en alianza con el poder político consistentes con el uso instrumental de la imagen, al negar la visibilidad a ciertos agentes sociales al tiempo que garantiza la proyección y amplificación de otros, “la discusión sobre el devenir de los asuntos estéticos migró hacia un binomio que parece indisoluble: cuerpo y técnica se convirtieron en el móvil de las identidades que se propagaron desde finales de los setenta hasta la entrada de los años noventa”.⁸⁴

⁸³ Alejandro Navarrete Cortés, “La producción simbólica en México durante los años ochenta”, en eds. Olivier Debrouse y Cuahutémoc Medina, *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*. Ciudad de México: UNAM / Museo Universitario de Ciencias y Arte / Turner, 2014, 282.

⁸⁴ Navarrete Cortés, “La producción simbólica en México”, 285.

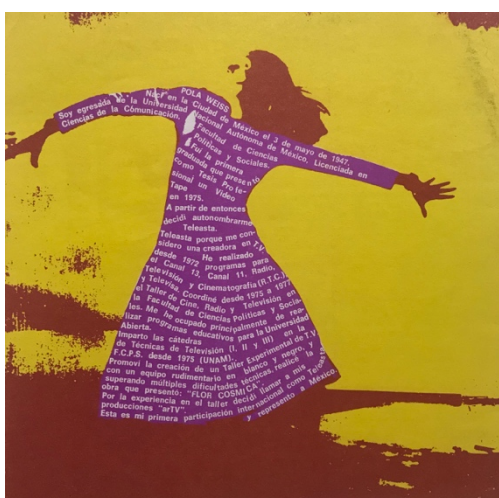
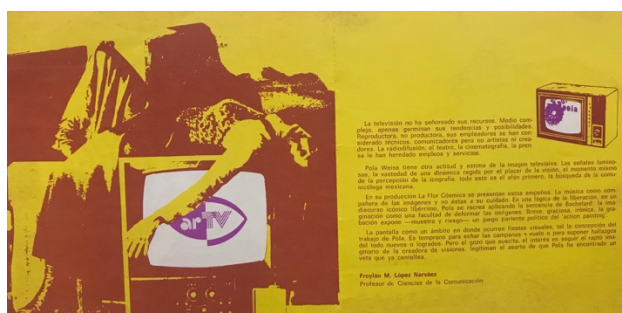
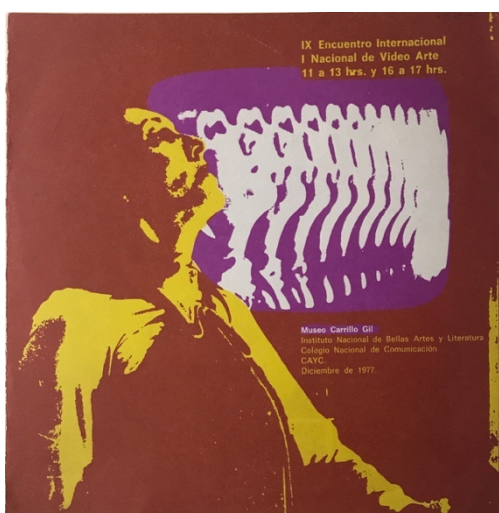
En este capítulo me centraré en la relación entre el cuerpo y la técnica fotográfica desde su dimensión objetual, como un objeto físico que está en tránsito, pensado para circular por correo o a pasar de mano en mano, ya sea a través de una invitación, en el caso de Weiss, o mediante el juego, como veremos con Jiménez, convocando a un público a aparecer de una forma específica frente al régimen visual hegemónico. Efímeros en toda regla, las invitaciones de Weiss y los objetos fotográficos creados por Jiménez se convirtieron en documentos históricos con el paso del tiempo, aunque en su momento cumplían funciones específicas de convocatoria que iré señalado a lo largo del análisis. Aunque podemos especular que su circulación fue mucho más reducida que la de los volantes, trípticos y panfletos, en su elaboración hubo un cuidado especial que las predispuso, en cierto sentido, a su conservación.

No hay que olvidar que las invitaciones de artista de Weiss, así como el *Juego de la Sirena* y *Cuaderno de tareas* de Jiménez, tienen un estatuto especial dentro de la categoría de efímeros: el soporte es quizás menos precario que el de un volante, aunque igualmente es perecedero, pero la imagen está destinada a ilustrar *obra de artista*.

Son objetos con una autoría específica y su relación con el arte se da, en cierto modo, a partir de la doble función que desempeñan: por un lado, las invitaciones son una expresión secundaria frente a una obra o una exposición, pero por otro, aunque estos documentos forman una relación suplementaria con lo artístico, con frecuencia se convierten en elementos cruciales para entender la obra de la artista o son, en sí mismas, una pieza de arte. Esto anima una serie de preguntas que buscaré responder a lo largo de este capítulo: ¿cómo se representaron a sí mismas dos artistas que reflexionaron sobre los cánones de la representación de las mujeres en los medios?, ¿en qué forma utilizaron la fotografía como género archivístico en relación con su propia obra y como una contraparte al régimen visual hegemónico ofrecido por los medios de comunicación masiva? Y, finalmente, ¿qué papel jugó la dimensión objetual en estos esfuerzos?

3.1. Pola Weiss, teleasta. El fotomontaje como herramienta para la autoconstrucción.

El perfil de una mujer –las luces en amarillo sobre el fondo naranja– se replica sobre una pantalla rosa (fig.9). La imagen es sintética, sin muchos detalles, pero de un alto impacto visual. Llama la atención no sólo el perfil de la cara, sino, más específicamente, la forma en la que éste se replica, va perdiendo nitidez y se convierte en figuras cada vez más abstractas.



Figuras 9,10 y 11. Pola Weiss, *Invitación al IX Encuentro Internacional y Nacional de Video Arte*, 1977, impresión en papel a color, AVJ 3195, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Al abrir la invitación, elaborada en forma de díptico, es posible ver en la página interior izquierda la imagen de la artista recostada sobre una televisión encendida, en la que se lee “arTV”. En la página de la derecha, una televisión mucho más pequeña reproduce una de las imágenes finales de la primera producción en video que Pola Weiss presentó en público: la obra titulada *Flor cósmica* (1977).⁸⁵

La invitación y el video marcan un punto nodal en la trayectoria de Weiss: tras un fructífero viaje a Nueva York en el que conoció a Nam June Paik y a Shigeo Kubota, con quienes entabló un nutrido diálogo, Weiss comenzó a producir videoarte de una forma mucho más consciente. En 1977 participó con *Flor cósmica* en el IX Encuentro Internacional y Nacional de Video Arte, en el Museo Carrillo Gil, siendo ella y Miguel Ehrenberg los únicos artistas mexicanos.⁸⁶ En el video, la flor evoca el campo simbólico que la asocia con los genitales femeninos. Al ritmo de la música de “Return to Forever” de Chick Corea, las formas abstractas –primero en escala de grises y luego en combinaciones psicodélicas de color– van transformándose en los pétalos de una flor, que mutan después en el nombre de la propia Weiss.

Aunque ella no se identificaba propiamente como feminista,⁸⁷ en sus primeros trabajos se puede ver una marcada preocupación por el problema de la representación de la mujer en un momento en el que las versiones hegemónicas sobre la feminidad, ofrecidas por la televisión, la radio y las revistas de masas, privilegiaban una visión restrictiva de la misma: la mujer como ama de casa, como madre, altamente sexualizada o como símbolo de la patria en calendarios y viñetas. Por el contrario, el trabajo de Weiss presenta el cuerpo femenino en movimiento, cómodo con su desnudez y vinculado a los ciclos femeninos. Un cuerpo que está en permanente construcción y que es consciente de que su corporalidad es la herramienta fundamental para

⁸⁵ Véase el video en <https://vimeo.com/47364662#at=0>

⁸⁶ Aceves Sepúlveda, *Women made visible*, 266.

⁸⁷ Aceves Sepúlveda, *Women made visible*, 249.

producir una representación de la mujer más apegada a la realidad, lejos de los estereotipos provenientes de la mirada masculinizada.⁸⁸ Por otra parte, en el trabajo de Weiss también es posible identificar que esta “nueva mirada” sobre el tema de la mujer viene de la mano con el uso de una economía de recursos técnicos que se oponen de cierta forma a las producciones estéticas de las décadas anteriores: como afirma Alejandro Navarrete, “en este empleo de las fuerzas de producción [...] la pintura parecía estéril frente a la utilización de soportes cada vez más tecnologizados: video, fotografía y cine”.⁸⁹ Es justo en el tránsito en el que estas tecnologías pasaron de ser análogas a digitales en donde podemos ubicar los experimentos fotográficos de Weiss y de Ana Victoria Jiménez.



Figura 12. Pola Weiss, *Flor cósmica*, 1977, 15 minutos. Canal de Edna Torres-Ramos en Vimeo, <https://vimeo.com/47364662>.

⁸⁸ Mayer menciona que *Ciudad-Mujer-Ciudad* “atacaba los estereotipos femeninos al darle una voz fuerte, personal e íntima a su personaje, una mujer que bailaba enérgicamente, sin ocultar estrías y otras imperfecciones físicas. Su mujer era real, ubicada en una ciudad violenta y caótica, muy distinta a la imagen ficticia promovida por los medios”. Mayer, *Rosa chillante*, 18. En otro momento, Mayer recuerda, de manera entrañable, que le “hacía reír el ver los pechos de la mujer [Vivianne Blackmore, la modelo] rebotando al sonido de las campanas, estaba sorprendida al ver las tomas frontales de su pubis. Era una mujer vista por una mujer”, citada en Aceves Sepúlveda, *Women made visible*, 269.

⁸⁹ Navarrete Cortés, “La producción simbólica en México”, 285.



Figuras 13 y 14. Pola Weiss, *Pola Weiss. Teleasta*, 1978, impresión en papel a color. AVJ 3194, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Un año después de la exhibición de *Flor cósmica*, Weiss presentó dos nuevos videos: *Somos mujeres* (1978) y *Ciudad-Mujer-Ciudad* (1978) en el *Salón 77-78 Nuevas Tendencias* en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.⁹⁰ La invitación para *Ciudad-Mujer-Ciudad*, que mencioné al principio de este capítulo (figs. 8 y 13 y 14), volvía a emplear el recurso de fotoserigrafías de la artista en alto contraste, asumiendo distintas poses pero todas vinculadas a la televisión. En la primera de ellas, Weiss, sentada encima de la pantalla, abre las piernas creando un símil entre la vagina y el video, un acto que describió usando la siguiente frase: “Yo rubricaba poemas en su cuerpo, en su vagina eyaculaba imágenes”.⁹¹ La unión entre el

⁹⁰ Mayer, *Rosa chillante*, 17-18.

⁹¹ Aceves Sepúlveda, *Women Made Visible*, 266-269. Gabriela Aceves Sepúlveda ha hecho una lectura de esta frase a partir de la invitación al Salón 77-78, que no figura en el archivo de Ana Victoria Jiménez. En su lectura, el “yo” de la frase es el de la artista: “La cámara, la vagina, el texto y la boca de la silueta de la mujer están

cuerpo y la tecnología, por lo demás clara en las propias imágenes, se presenta desde un lugar en el que la creatividad emerge del propio cuerpo, que es dueño también de la técnica. Este “eyacular imágenes” desplaza la lógica habitual del deseo y lo centra en la creación artística.

Las fotografías de la propia Weiss llaman la atención pues establecen, bajo este binomio de cuerpo-técnica y deseo-creación, una especie de vocabulario gráfico que la artista siguió empleando en sus demás impresos. Cabe resaltar que la fabricación de estas invitaciones que, como mencioné, están a medio camino entre las formas de producción análogas y las digitales, involucra en todo momento al cuerpo y lo vincula con su capacidad de creación. La técnica para fabricar estas invitaciones consistía en tomar fotos en alto contraste e imprimirlas en medio tono sobre una película o un soporte transparente como el acetato. Para los procesos de impresión en offset y serigrafía era necesario crear un fotolito –una copia intermedia– en la que la fotografía era grabada como positivo en esta película transparente para poder reproducir las imágenes en las planchas de una imprenta.

Este proceso artesanal de creación de imágenes permitía jugar con el montaje de las fotografías a partir del recorte de las figuras y la superposición de las mismas: permitía jugar, con la propia imagen, porque se trataba, en sí, no sólo de una imagen sino de un *objeto* que se puede recortar, cambiar de posición, voltear, intervenir. El recurso está presente en el reverso de la invitación para *Flor cósmica*, en la que la figura de la artista bailando es el marco para una semblanza curricular escrita en primera persona (fig. 11), que vuelve a replicarse al interior de la televisión de la invitación a *Ciudad-Mujer-Ciudad* (fig.13).

Me gustaría detenerme por un momento en la particularidad de los textos que acompañan estas imágenes. Ambas semblanzas, insertas dentro del fotomontaje como si se tratara de una

resaltados en rojo, enfatizándolos como lugares de enunciación. La cámara está filmando la vagina, el lugar de producción de las mujeres desde el cual la voz de la artista emerge como texto”; “The camera, the vagina, the text and the mouth of the women’s silhouette are highlighted in red, emphasizing them as sites of enunciation. The camera is filming the vagina, the site of women’s production from which the voice of the artist emerges as text”, 269. La traducción es mía.

caja china, se alejan de los cánones establecidos para este tipo de textos de presentación de los artistas que usualmente son redactados en tercera persona y tienen una distancia afectiva que cumple la función de “presentar” al artista, como si dejando que fuera su obra, y no el texto, el que hable por este. Las semblanzas y presentaciones de Weiss contrastan con este modelo, en primer lugar, porque están escritas en primera persona, y en segundo, por un tono familiar que Weiss construye a partir de un relato autobiográfico: “Nací en la Ciudad de México el 3 de mayo de 1947. Soy egresada de la Universidad Nacional Autónoma de México. Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Fui la primera graduada que presentó como tesis profesional un *videotape* en 1975. A partir de entonces decidí autodenominarme ‘teleasta’”, dice la artista en la invitación a *Ciudad-Mujer-Ciudad*. La enunciación a partir del “yo” se vincula con la transformación de la flor cósmica en nombre, un nombre que es, al mismo tiempo, una rúbrica poética y una firma que autoriza a la propia mujer como artista, *teleasta*, productora de imágenes.

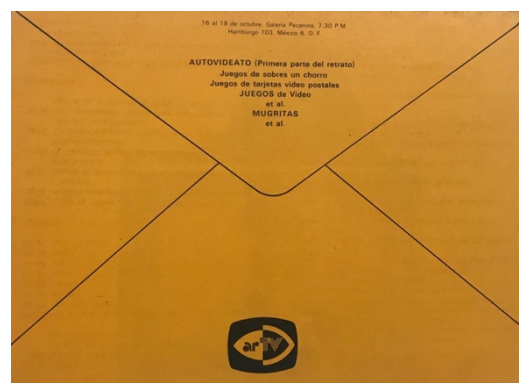
El trabajo de Weiss sobre el medio –tanto el audiovisual en sus videos, como el fotográfico en las invitaciones– ponen un énfasis en la experimentación, que en las invitaciones aparece como una pregunta técnica: ¿cómo trasladar la imagen en movimiento a las dos dimensiones del papel? La respuesta que Weiss encuentra es a partir de la réplica de recursos presentes en sus videos, como la contraposición de colores brillantes que Navarrete Cortés asocia con la estética de la psicodelia,⁹² la duplicación de la misma imagen o la creación de series de figuras que establecen una continuidad narrativa. Como explica Gabriela Aceves Sepúlveda, “este aumentado interés en el cuerpo respondía a la emergencia de prácticas traídas por los avances tecnológicos como la proliferación de imágenes televisivas”,⁹³ pero el cuerpo de la artista encuentra, principalmente, un diálogo que va más allá con el del mundo del videoarte. Se trata,

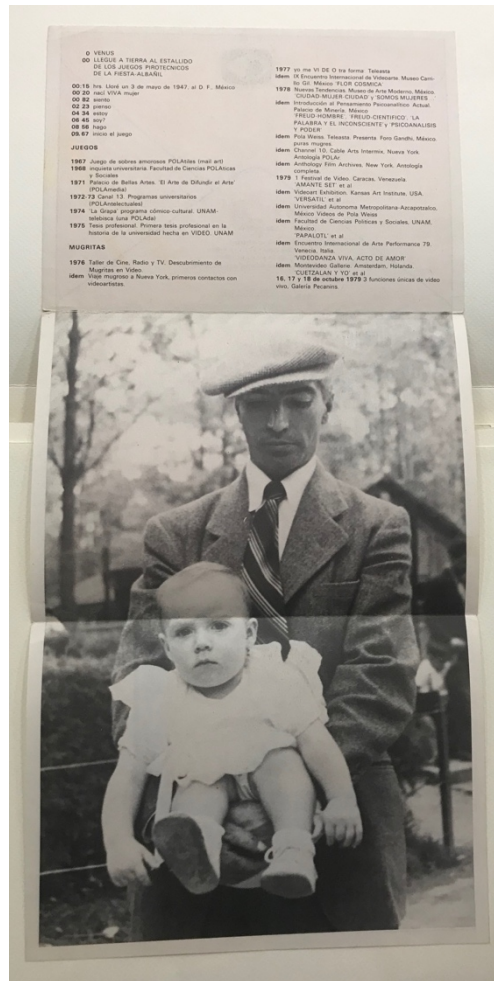
⁹² Navarrete Cortés, “La producción simbólica en México”, 304.

⁹³ “This increased interest in the body responded to emerging practices brought about by technological advances like the proliferation of televisual images”, Aceves Sepúlveda, *Women Made Visible*, 252. La traducción es mía.

más bien, de un diálogo consigo misma. La reflexión sobre la auto-imagen, acompañada del propio acto de nombrarse a sí misma ‘teleasta’, establece el puente para pensar en la imagen como el lugar de enunciación en el que se produce el diálogo de la artista con la representación hegemónica de las mujeres en los medios. El uso de las fotografías en la invitación no se limita a trabajar la representación de la mujer en abstracto, sino que aborda la representación de la mujer desde una posición específica, la de la mujer artista, y, en específico, la imagen de la propia Pola Weiss.

La invitación de 1979 para la exposición individual que la artista realizó en la Galería Pecanins da cuenta de los esfuerzos que Weiss realizó para trasladar la experimentalidad de sus videos al papel. Este documento simula ser un sobre de correo amarillo con rayas negras. En la esquina inferior derecha se lee “Pola Weiss / Teleasta”. Las piernas de Pola completan la letra “A” del nombre propio. Esta vez lo que sostiene no es una televisión, sino una cámara: parecería que ahora se ha apropiado no sólo de los medios de reproducción –la televisión que figura en las invitaciones previas a ésta, sobre la cual salía recostada– sino que ahora también se ha apropiado de los medios de producción de la imagen (fig. 15). Carga la cámara como si fuera una parte de más de su cuerpo, un recurso que veremos en otras ocasiones.





Figuras 15 y 16. *Invitación a exposición individual en la Galería Pecanins, 1979*, impresión en papel a color, AVJ 3196, Acervos Históricas, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

La invitación tiene un formato poco convencional, mucho más arriesgado que las invitaciones de los años previos: el texto también es más audaz, en tanto que elabora una narración personal y familiar en la que cuenta su vinculación con el arte, pero lo que verdaderamente resalta es el uso creativo del formato de tríptico para simular mediante los dobleces un sobre. ¿Qué contenedor más apropiado para una invitación? Al emular los sobres de correo, el efímero mismo invita a abrirlo y desplegarlo en todas sus dimensiones. Al abrirlo, la primera parte está ocupada por un texto autobiográfico en el que no falta el humor, que ha sido un recurso indispensable en el arte feminista “00. Llegué a tierra al estallido de los juegos pirotécnicos de

la fiesta albañil // 00.15 hrs. 00:15 – Lloré un 3 de mayo de 1947 al D.F. México // 00:20 – Nací viva MUJER // 00:82 siento // 02:23 pienso // 04:34 estoy // 06:45 soy? 08:56 hago // 09:67 inicio el juego”, mientras que las dos terceras partes de abajo de la página están ocupadas por una fotografía de la niña Pola Weiss cargada en brazos de un hombre, quizás su padre.

Lo que en las invitaciones pasadas era un mero guiño, aquí está integrado, por primera vez, en una poética explícita que vincula a la artista con su obra desde el plano autorreferencial y autobiográfico. No es gratuito el neologismo “autovideato”, que describe la obra que va a presentar. La semblanza curricular adquiere un tono juguetón al hacer referencia a la posición de los astros el día del nacimiento de Pola, quien marca nuevamente la enunciación desde la voz del “Yo”.

Por otro lado, la fotografía de la infancia al abrir el sobre evoca una dimensión material de la fotografía que apela a su portabilidad en tanto objeto. La fotografía, que es algo más que una mera imagen, puede transportarse del espacio doméstico (un álbum, un cajón) al espacio de la invitación nómada porque es, precisamente, un objeto. Para Susan Sontag,

la fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia [...]. La percepción de lo inalcanzable que pueden propiciar las fotografías alimenta directamente los sentimientos eróticos de quienes ven en la distancia un acicate del deseo. La foto del amante escondida en la billetera de una mujer casada, el afiche fotográfico de una estrella de rock colgada encima de la cama de una adolescente, el retrato de propaganda político abrochado en la solapa del votante, las instantáneas de los hijos del taxista en la visera del auto, todo esos usos talismánicos de las fotografías expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica: son tentativas de alcanzar o poseer otra realidad.⁹⁴

El “uso talismánico” de la foto tiene que ver aquí con sus cualidades en tanto objeto. Las fotografías de infancia, que suelen ser, según la académica Elizabeth Edwards, “sacralizadas en una forma específica, removidas de la práctica diaria de la memoria e insertadas en el ámbito de una contemplación específica, enfocada”⁹⁵. En el trabajo de Weiss salen del cajón para

⁹⁴ Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Ciudad de México: Alfaguara), 26.

⁹⁵ Elizabeth Edwards, “Photographs as Objects of Memory”, en *The Object Reader*, eds. Fiona Candlin y Raiford

filtrarse en las invitaciones que la artista difunde en un proceso paralelo al de su búsqueda interna en el formato de video. En el soporte del efímero, en la invitación, Pola Weiss está buscando crear una imagen de sí misma como artista autorizada, tanto en los textos como en los recursos visuales que utilizan las invitaciones, a la par que construye una carrera con proyección internacional. Sin embargo, en este contexto, ¿qué es lo que interrumpe la fotografía de infancia cuando se hace de conocimiento público?, ¿qué imagen de “MUJER” está construyendo a partir de la fotografía de sí misma como una niña?

El recurso de las fotografías de infancia vuelve a ser empleado, deliberadamente, un par de años más tarde, en 1981, en la invitación que anuncia el estreno en vivo del performance *ExtraPOLación* en la Galería Chapultepec. Una especie de cartel plegado en cuatro se desdobra para formar un anuncio en el que se lee el nombre de Pola Weiss en mayúsculas, espectacularizando el nombre de la artista. Una mezcla de elementos evoca vagamente los carteles de la lucha libre: el mayor tamaño frente al de las otras invitaciones, que cabían en un bolsillo, la mezcla de colores o el fotomontaje de la artista con medias de pescador, botas y su cámara. La superposición de estos recursos sobre el impreso sugiere un verdadero espectáculo, como si la artista fuera una estrella pop (figura 16).

Esta presentación pública contrasta con el reverso, en el que se ven cuatro fotografías de Pola bebé, impresas en dos tonos, verde y azul. La serie es interrumpida por otro fotomontaje de la artista adulta con su cámara. A excepción de la fotografía de la derecha, en la que se ve a la artista bebé dando sus primeros pasos en la calle, las tres imágenes anteriores pertenecen a una de las prácticas sociales más comunes en torno a la fotografía: la toma de fotos de estudio para los niños y bebés. Por lo general, varias imágenes –de frente, de perfil, sonriendo o llorando– se imprimen con el fin de elaborar un mosaico que se monta en la pared o en un álbum. Se convierten en una especie de collage que refleja una línea narrativa: el crecimiento

Guins (Londres / Nueva York: Routledge, 2009), 335.

de la mujer en cuestión. La forma en la que están tomadas estas tres fotografías, con ligeras variaciones, pero con un marco oval, permite pensar que las originales eran muestras de esta práctica (fig. 17).



Figuras 17 y 18. Pola Weiss, *Invitación a exposición individual en la Galería Pecanins*, 1979, impresión en papel a color. AVJ Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Con el fin de profundizar en el recurso del fotomontaje de imágenes actuales sobre fotografías antiguas, me interesa ahora centrarme en la penúltima invitación que encontré en el archivo de

Ana Victoria Jiménez.⁹⁶ Se trata del impreso que anuncia la inauguración del videoperformance *Toma el video, abuelita (y enséñame tu ropero)* (1982), presentado en el Museo Universitario de Chopo de la UNAM. En esta ocasión sorprende el tamaño, casi de las dimensiones de un poster. Si, con el paso de los años, las invitaciones Weiss fueron creciendo en dimensiones a la vez que adquirirían formatos menos convencionales, aquí ambos recursos se conjuntan para elaborar un impreso que se expande en una gradiente de color que va del azul al naranja. Nuevamente, se mantienen algunos elementos visuales que he mencionado antes: los fotomontajes en alto contraste de la artista y su cámara, la utilización de dos tintas, la presentación de la semblanza curricular de una forma novedosa.



Figura 19. Pola Weiss, Invitación a *Toma el video, abuelita (y enséñame tu ropero)*, 1982, impresión en papel a color. AVJ ¿?, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Aquí el centro visual es la imagen la de una mujer, la abuela de artista, de joven. Esta imagen, proveniente del pasado remoto, ha sufrido el mismo tratamiento que las fotos de Pola Weiss.

⁹⁶ Aunque la última invitación, fechada en 1983, es sumamente atractiva en términos gráficos, decidí no abordarla en este capítulo porque repite el recurso del sobre de correo que comenté a propósito de la invitación a la presentación del Videoato. Notablemente, esta invitación, preparada para un tour que la artista realizó por Europa con el auspicio del INBA y de diversas galerías extranjeras, es la única en la cual Pola Weiss renuncia a escribir su semblanza en primera persona.

Una característica de los objetos fotográficos es que crean relaciones contextuales y espaciales con otras fotografías. Un ejemplo de esto son los álbumes familiares, que crean una especie de narrativa (o por lo menos una secuencia más o menos cronológica) que se activa cuando los espectadores pasan las páginas –de forma similar a lo que ocurría con el paso de diapositivas en aparatos como el famoso carrusel de Kodak de la década de 1960–.

Hojear el álbum de familia es adentrarse en la historia personal desde su linealidad. Extraer las fotos y descontextualizarlas, por otra parte, es subvertir el propio archivo para activarlo desde la creatividad. A través del videoarte, Weiss exploró otros medios como el dibujo, la danza, la música y el performance, pero, a partir de la elaboración de invitaciones impresas, la artista descubrió las múltiples formas de combinar su imagen fotográfica con la constitución de su obra artística a partir de un *corpus* coherente que la ata a su propia genealogía familiar. Montar las fotos de los antepasados es traerlas a dialogar con el presente. Weiss está superponiendo varios tiempos: el de la vida de la abuela, el de su propia infancia y el presente en el que construyendo su carrera como *teleasta*.

En este punto, las invitaciones, pese a su carácter de documentos efímeros, revelan una intención trascendente: la creación de un personaje que es, y a la vez no, la mujer como artista. Como si quisiera demostrar que la infancia es una parte constitutiva del futuro que se está forjando para sí misma, el uso y la intervención de la fotografía en las invitaciones de Pola Weiss parece reiterar una idea. Las fotografías –¿recuperadas de algún álbum familiar?, ¿hurtadas, quizás, u obsequiadas por alguien?, ¿rescatadas del olvido de una caja en un armario?– literalmente *salen* del archivo privado para convertirse en un objeto destinado a la mirada pública. Su tránsito hacia el *afuera*, sin embargo, también resulta efímero: quedan pocos ejemplares, que yo sepa sólo en el Archivo Ana Victoria Jiménez y en el Arkheia del MUAC, de estas invitaciones, quizás porque a partir del suicidio de la artista los propios materiales de su archivo se han diseminado. En el archivo de Ana Victoria Jiménez, sin embargo, es posible

ver cómo las mismas dinámicas de la archiva feminista son las que atesoran, en primer lugar, los materiales, y los convierten nuevamente en objetos susceptibles al resguardo. En una especie de metaarchivo, el archivo fotográfico-familiar de Weiss pasa a formar parte del archivo de Jiménez. El objeto fotográfico está inmerso en una permanente dinámica que lo sitúa entre lo privado y lo público, lo archivado y lo mostrado, el espacio doméstico y el exterior.

Mediante el uso de los recursos que estudié arriba –la contraposición de las fotografías familiares de Pola niña junto con la *teleasta* bailando, el uso del fotomontaje y el alto contraste, así como la alteración de las funciones culturales de las fotografías familiares a partir de la recontextualización y la reespacialización de las fotos– fueron cruciales para la construcción de la imagen de un nuevo tipo de mujer, la mujer artista, representada por Pola Weiss.

A la vez que esto determinó una alternativa en términos de la representación dominante en medios, me parece crucial subrayar que Weiss se sirvió de estos efímeros para construir una imagen pública de sí misma. A la vez que la artista utilizó el video para explorar diversos medios como la danza, la música y el performance, la fotografía fue la manera de trasladar estos experimentos al papel y, de esta forma, al *documento*. La presencia de fotos encontradas sirvió como una manera de mantener una reflexión sobre el tiempo, imposible de capturar de otro modo en el plano bidimensional. Al inscribir la representación de su propio cuerpo en relación con la cámara –Weiss utilizó después la palabra “alumbramiento” refiriéndose a la creación de sus videos–.⁹⁷ Pola Weiss tejió, así, los puentes entre la autorrepresentación y la generación de un nuevo estereotipo, el de la mujer urbana.

No sorprende que precisamente su trabajo haya sido pionero en explorar los problemas de género, raza y clase en la intersección con la ciudad. Lamentablemente, aunque el trabajo de Weiss fue uno de los más propositivos de su época, sólo ha sido explorado de forma reciente y

⁹⁷ Aceves Sepúlveda, *Women Made Visible*, 250.

parcial, en parte, como explica Gabriela Sepúlveda Aceves, porque la misoginia del campo artístico mexicano se ha exacerbado en las prácticas del videoarte, mientras que una especie de leyenda negra en torno a la muerte de Weiss —que afirma que la artista filmó su propio suicidio en mayo de 1999— la ha relegado a una posición marginal dentro del campo.

En el siguiente apartado, estudiaré un uso de la fotografía parecido en dos obras de Ana Victoria Jiménez para elaborar objetos, en este caso bien distintos de las invitaciones, que también echan mano de la economía de recursos que implica el montaje y el *collage*. Si bien se trata de un uso distinto de la fotografía, puesto que Jiménez hizo uso de su archivo de fotografía documental en lugar del archivo familiar, el puente entre ambas artistas consiste en haber empleado la fotografía para expandir las posibilidades del género archivístico de la invitación en relación con su propia obra.

3.2. Ana Victoria Jiménez: de las fotografías como objetos a los objetos fotográficos.

Finalmente, toca hablar de la archivera Ana Victoria Jiménez como una artista en toda regla. El papel de Jiménez ha sido tan central en el feminismo en México —como fotoperiodista, como mediadora, como archivera, como editora y como militante— que su obra como artista, lamentablemente, se ha dejado de lado. Sus contribuciones en este campo han sido reconocidas por Mónica Mayer en la inclusión de Jiménez en el proyecto *Archiva. Obras maestras del arte feminista en México* (2013) y estudiadas en las tesis de Julia Antivilo y el libro de Gabriela Aceves Sepúlveda. Ambas investigadoras dedican un capítulo entero a Jiménez, pero resaltan, también la utilidad del Archivo Ana Victoria Jiménez para sus propias búsquedas. Recientemente, la tesis de Ekhiñé Graell Larrea se ha centrado en los aspectos técnicos de la fotografía de Jiménez.

Todos estos trabajos se centran, principalmente, en su actividad como fotógrafa, en tanto que tuvo una estrecha vinculación con el movimiento social feminista. El trabajo editorial

y de diseño de Ana Victoria Jiménez queda por ser estudiado, sobre todo en su vinculación con el colectivo Apis, así como integrante del grupo Tlacuilas y Retrateras. Lo cierto es que su importancia fundamental, tanto en el ámbito fotográfico y documental, el archivístico, y como creadora de efímeros, hace que sea forzosamente compleja la labor de estudiar su obra.

El eje que mantendré en esta tesis será, al igual que en el caso de Pola Weiss, indagar en la manera en la que Jiménez utilizó la fotografía para la creación de efímeros que cuestionaban los límites del medio fotográfico y la representación heteronormativa de la vida de las mujeres. En este caso, además, la obra de Jiménez adquiere un giro interesante al haber elaborado efímeros que requieren la activa intervención de participantes. Mientras que esto mismo se podría argumentar para las invitaciones de Weiss, me parece que *El Juego de la Sirena* y el *Cuaderno de tareas* presuponen la existencia de una Otra, que está implicada en la activación de los efímeros para completar su significado fuera, incluso, del papel.

Es cierto que en ambos casos podría discutirse si se trata de efímeros, puesto que simultáneamente son objetos con una vida que se presupone más duradera que la de la hoja de un volante, por ejemplo. Sin embargo, la temporalidad pesa en ellos de una manera clara: en el *Juego de la Sirena*, puesto que complementaba una parte de un performance efímero (*La Fiesta de XV años*, de la que hablaré más adelante) y en el caso de *Cuaderno de tareas*, el año que estaba destinado a durar la agenda. Los efímeros de Ana Victoria Jiménez destacan por la variedad de soportes que abarcaron. El conocimiento previo de Ana Victoria Jiménez de las bases del diseño gráfico y el manejo de las técnicas editoriales le permitió hacer este movimiento, sumamente interesante, de utilizar la fotografía del archivo como un objeto para crear una imagen, al mismo tiempo que hizo uso de estas fotografías como material para crear objetos en sí mismos, tales como agendas, juegos de mesa y diversos folletos de difusión de conceptos básicos del feminismo, materiales similares a lo que hoy llamaríamos *fanzines*.

Me aventuro a pensar que esta variedad de soportes está en consonancia con algunos de los

preceptos más importantes para la rama pedagógica del feminismo, en la que se reúnen el campo de la epistemología y la metodología (tal como lo muestran las investigaciones desde la perspectiva de género y las discusiones metodológicas respecto a las herramientas que usan estas pesquisas) con el planteamiento sobre cómo disponer este conocimiento: cómo socializarlo para que esté al servicio de las mujeres.⁹⁸

Sin querer adentrarme demasiado en las discusiones filosóficas que están detrás de la idea de una pedagogía feminista, me interesa pasar a la discusión sobre el trabajo de Jiménez a partir de dos ideas: la inclusión de Otra, una participante, lectora u observadora a quien está dirigido el efímero, y el examen de los vínculos entre el arte y el feminismo desde las rupturas provocadas por un arte político en la producción visual, como argumenta Julia Antivilo en su tesis doctoral.

Para entender el trabajo con los efímeros que Ana Victoria Jiménez llevó a cabo, es fundamental comprender la importancia que tuvo para ella la cámara fotográfica como dispositivo para visibilizar al mundo, al tiempo que le permitió verse a sí misma y a las amigas y compañeras de la militancia, a quienes incluyó como posibles lectoras, destinatarias y participantes de sus efímeros.

En cierta forma, para Ana Victoria Jiménez la cámara fotográfica es el objeto que cruza los hilos de la militancia feminista, su labor como fotógrafa y su trabajo como editora de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas. A diferencia de artistas como Mónica Mayer, que fueron sus contemporáneas y amigas cercanas, Jiménez se involucró en el movimiento feminista desde más joven, por sus antecedentes como militante del Partido Comunista (PC). En conversaciones personales, Jiménez señala a su madre, una militante activa del PC, como la persona que la incluyó de lleno en la actividad política, a la par que comenzaron sus estudios formales como fotógrafa. Como fotoperiodista tuvo contacto de primera mano con las actividades del

⁹⁸ Norma Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios y Maribel Ríos Everardo, “Introducción”, en *Investigación feminista*, 12.

movimiento feminista entre 1970 y 1990, creando un archivo fotográfico de más de 3000 fotografías que también está resguardado en la Universidad Iberoamericana, y que se encuentra en las fases finales de catalogación, identificación de personajes, y preservación de las fotografías que ya se han digitalizado.

Desde esta perspectiva, considero la inclusión de Ana Victoria Jiménez en colectivos de mujeres artistas que respondían al contexto social, particularmente a la matanza de estudiantes en Tlatelolco, en 1968, que sirvió como catalizadora para que artistas jóvenes se agruparan en más de veinte colectivos –la mayoría de ellos de corta vida– para criticar el autoritarismo del Estado y hacer frente a la enseñanza artística, que seguía anclada a concepciones tradicionales sobre géneros, temáticas y aproximaciones que resultaban obsoletas en ese contexto.⁹⁹ Además de abordar cuestiones políticas, estos grupos se caracterizaron por plantear procesos de trabajo colectivo y cuestionar las formas tradicionales para obtener recursos, así como estudiar las relaciones entre la producción y el consumo en el medio artístico. Estos objetivos se amoldaron tan bien con los que venían trabajando los grupos feministas desde principios de la década que, después del 1968, las feministas empezaron a vincularse en torno a sus propios grupos.

Tlacuilas y Retrateras se formó a partir de un taller impartido por Mónica Mayer en la Academia de San Carlos entre 1983 y 1984. A Mayer se sumaron Ruth Albores, Karen Cordero, Nicola Coleby, Lorena Loaiza, Ana Victoria Jiménez, Marcela Ramírez, Patricia Torres y Elizabeth Valenzuela. El grupo estrenó sus actividades con una investigación en torno a la situación de las artistas en México y fue publicada en el número 33 de la revista *Fem*.¹⁰⁰ A partir de estas reflexiones surgió la idea de hacer un performance, *La fiesta de quince años*, un proyecto ambicioso que buscaba criticar la fiesta popular –que en México es una especie de ritual de paso entre la infancia y la vida adulta de las mujeres que, con frecuencia, deriva en su inserción en el mercado matrimonial– desde varios ámbitos, invitando al evento tanto a los

⁹⁹ Cristina Híjar González, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, (Ciudad de México: UAM, 2008), 10.

¹⁰⁰ Mayer, *Rosa chillante*, 29; Tlacuilas y Retrateras, “Tlacuilas y retrateras”, *Fem* 9, núm. 33 (1984), 41.

habitantes de colonias aledañas a la Academia, como a miembros de la comunidad artística. Al situar la fiesta popular en el espacio de una academia de arte, el grupo señalaba el carácter performativo de la fiesta desde dos aristas: recuperando el sentido que le otorga al término Judith Butler como uno de los eventos constitutivos de una idea del género (cosas que “hacen” las mujeres para ser reconocidas como tales), en primer lugar y, en segundo, en el sentido de que toda fiesta de quince años tiene un carácter teatral desde su inicio.¹⁰¹

Además de la organización de la fiesta, Ana Victoria Jiménez elaboró un juego para la exposición de obras de arte feminista, un impreso titulado *El juego de la Sirena* (1984) que consiste en una reinterpretación del famoso *Juego de la Oca*. Este juego, que data del siglo XVI, se juega entre dos jugadores que avanzan con sus respectivas fichas en un tablero con forma de espiral en el que hay 63 casillas con dibujos que representan avances o retrocesos.

Figura 20. Ana Victoria Jiménez, *Juego de la Sirena*, 1984, impresión blanco y negro, AVJ 3158, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.



Impreso en una cartulina oscura, con los dobleces marcados –que son el testimonio material de los procesos de archivación que ha sufrido el juego–, Jiménez recurrió a la tradición de los

¹⁰¹ Véanse Judith Butler “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” en *Debate Feminista* 18 (1998) 297; Diana Taylor, *Performance*, (Durham: Duke University Press, 2016) 19.

impresos populares para hacer una versión del juego que recurre a procedimientos retóricos como la sátira y la ironía, con el fin de desmontar los procesos de vida de las mujeres en la sociedad mexicana. El título del juego en la versión de Ana Victoria es evidencia de esta intención, pues se llama: “*Juego de la Sirena*. Tratando de romper el círculo sin fin”.

¿Cuál es este “círculo sin fin” que se pretende romper? Una mirada tanto a las reglas del juego, como a las imágenes del tablero nos permite intuir la respuesta de Ana Victoria Jiménez a esta pregunta. En primer lugar, la sirena aparece como un emblema que, dice Jiménez: “por vivir mitad en el agua y mitad en el aire podría representar a las mujeres tratando de salir del mito y sin temer a los naufragios”. Las casillas especiales, como la 29, la Violación, se explican de este modo en las reglas del juego: “abuso sexual sobre una mujer, realizado por uno o más hombres, que puede efectuarse por medio de la fuerza física, amenaza o coacción psíquica y que la afectará para toda su vida”. La casilla 39 alude a la creencia popular de que San Antonio tiene el poder de conseguir novio a la mujer que lo pone de cabeza. La casilla 44, el Laberinto, es “ese lugar donde la mujer se encuentra desde la infancia. Aunque sea otras cosas, todos los caminos conducen al laberinto. La jugadora permanecerá en esta casilla hasta que alguien caiga en su lugar”. La casilla 47, la Mariposa, “es la metamorfosis de la bruja tan hermosa como efímera, al igual que los sueños y cuentos de hadas con que hemos sido educadas, quien llegue a esta casilla iniciará el juego”. Y la casilla número 60, correspondiente a la Prostitución, cuenta con la siguiente explicación: “institución patriarcal que designa una cuota de mujeres disponibles para toda la comunidad masculina sin que afecte su cuota personal”. El juego también alude a las Ilusiones (casilla 53): “error de los sentidos sobre el entendimiento que nos hace tomar las apariencias por cosas de la realidad” y, finalmente, también a la Menstruación, ubicada en la casilla 56: “proceso fisiológico por medio del cual la niña llega a la maduración física para procrear, que tiene lugar cada mes durante aproximadamente 30 años de la vida de una mujer”.

Las casillas escritas por Ana Victoria Jiménez remiten en gran parte a los roles sociales atribuidos a las mujeres que cumplen un ciclo: las expectativas sociales frente a las niñas, el mercado del matrimonio llegando a la edad adulta, la maternidad y la prostitución como la cara oculta de la sociedad machista, que fueron temas que las feministas de la generación de Jiménez criticaron duramente. Las discusiones políticas en la década de los setenta comenzaron con el derecho a una maternidad libre y voluntaria. Desde 1922, el gobierno de Álvaro Obregón había establecido el Día de las Madres como fiesta nacional. En 1971, el grupo Mujeres en Acción Solidaria (MAS) se reunió en el Monumento a la Madre cargando carteles que decían: “Somos madres, ¿y qué más?”. Jiménez participó en esta protesta, cuyo fin era el de exponer los orígenes conservadores del tradicional festejo del día de las Madres. Desde entonces, el “círculo sin salida” de la maternidad se convirtió en uno de los temas que Jiménez exploró en su trabajo como artista.

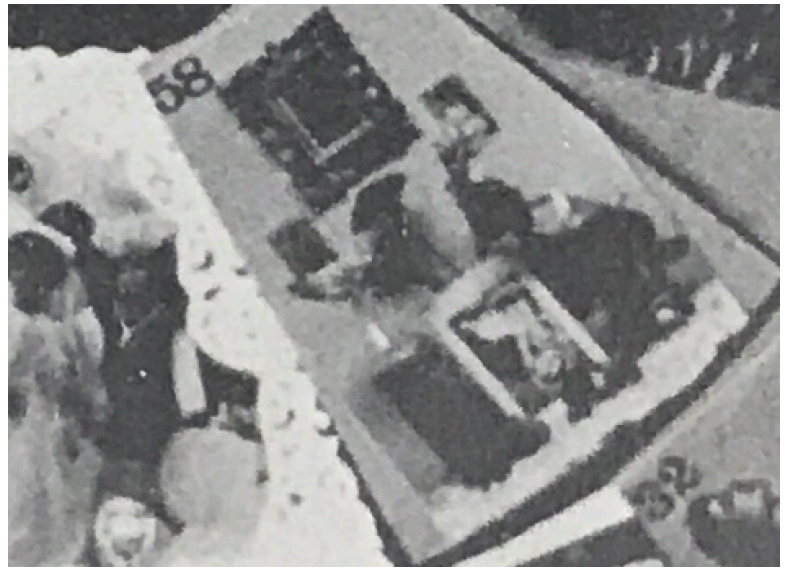
En una nota que acompaña las instrucciones del tablero, Jiménez agradece a quienes le brindaron ayuda en distintos momentos y aclara que algunas de las definiciones están basadas en ideas de la feminista española Victoria Sau. La cita revela un proceso de investigación que trasciende el nivel de la simple adaptación de un juego: la investigación se convierte en parte de las reglas que funcionan como explicaciones de las casillas especiales, en las que se entreevee una pedagogía lúdica que está pensada para que el juego involucre al cuerpo de las participantes, apelando a una memoria corporal y física que se pone en marcha en el terreno de juego.

Resulta particularmente interesante que una explicación aclara la procedencia de las imágenes del tablero de este modo: “las ilustraciones de La Sirena y La Cárcel están tomadas de los juegos originales”. Aunque la artista confiesa la apropiación de las imágenes tomadas de los impresos populares, curiosamente no revela la procedencia de las otras fotografías que ilustran el resto del juego y que son, realmente, la mayoría: se trata de fotos que pertenecen a

su propia archiva, según puede observarse si se hace el ejercicio de comparación entre las fotografías resguardadas en la Universidad Iberoamericana y las miniaturas del tablero. El procedimiento artístico sin duda es el montaje, pero el origen de estas imágenes es la archiva de la artista.

La académica Elizabeth Edwards recuerda que para la fotografía no sólo es “la imagen *en tanto* imagen la que es el foco de contemplación, evocación y memoria, sino que sus formas materiales, potenciadas por sus formas de presentación, son centrales a su función como un objeto socialmente significativo. Las formas materiales existen en diálogo con la imagen en sí misma para crear significado y crear el foco para la memoria y la evocación”.¹⁰² La habilidad de Jiménez para trasladar las fotos del archivo a un tablero une su propia labor como fotoperiodista con la potencia imaginativa de la artista. Por poner un ejemplo, aludiré a las casillas 39 y 58, que en el juego remiten a la tradición de vestir santos o pedirle a san Antonio el “milagro” de un pretendiente digno de convertirse en marido. Una inspección cercana a estas imágenes muestra que forman parte de la archiva de Jiménez, y, particularmente, de sus series fotográficas llevadas a cabo en el centro de la ciudad de México, en las calles dedicadas a la venta de vestidos de novia y de XV años.

¹⁰² Edwards, “Photographs as Objects of Memory”, 332.



Figuras 21 y 22. Ana Victoria Jiménez, *El juego de la Sirena*, 1984, impresión blanco y negro. AVJ ¿? Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Además del procedimiento de montaje que se da en el contexto de un soporte que es poco duradero, como el de los juegos de mesa comprados en papelerías o mercados, me interesa señalar dos procedimientos con los que Jiménez abordó la imagen. Del mismo modo que recontextualizó las fotografías de su propio archivo para integrarlas al *Juego de la Sirena*, me parece que Jiménez también recontextualizó las definiciones de Sau, conceptos básicos para la práctica feminista, expuestos en el juego con el fin de hacerlos comprensibles para las participantes. El elemento lúdico del juego debe ponerse en contexto con una época en la que la información se transmitía de forma distinta a como se hace hoy gracias a las tecnologías de la información. Para la generación de feministas a la que pertenece Ana Victoria Jiménez, el hacer un juego era una forma de transmitir una epistemología que llevaban años poniendo en práctica en un contexto que promueve un aprendizaje participativo. Por otro lado, la recontextualización de una serie de fotografías de artista, expuestas en el juego a manera de

viñetas que ilustran las casillas, les resta un poco su importancia como “fotografías de autor”. El uso de la foto en el efímero tablero de juego, expuesta junto con las imágenes de los impresos populares, democratiza en cierta forma la imagen: para las feministas como Jiménez, el arte era parte de la vida cotidiana y la vida cotidiana era el material fundamental para el arte, en un movimiento similar a lo que se traslada entre lo personal y lo político. A Ana Victoria Jiménez no le interesa hacer explícita la autoría de las fotografías, sino que le interesa que ellas funcionen, a manera de ensamblaje, junto con el texto de las reglas en el marco de un objeto que traslada el conocimiento al terreno del juego.¹⁰³ El tablero del *Juego de la Sirena* se convierte en una especie de archivo miniatura de las fotografías de Jiménez, en las que no importa necesariamente la proveniencia de la imagen sino su activación como parte del juego.

Otro efímero con el cual Jiménez logró trasladar su práctica fotográfica a una dimensión más objetual es la agenda *Cuaderno de tareas* (1978-1981). Interesada en informar a las mujeres de las clases populares y obreras sobre los temas actuales que trataba feminismo, Ana Victoria Jiménez se involucró con varios colectivos, entre los que figura el colectivo Atabal, dedicado a la lucha por un trabajo doméstico justamente remunerado y concebido bajo las leyes nacionales del trabajo.¹⁰⁴ Como parte de sus aportaciones, Jiménez sistematizó información que recibía de otros lados como revistas feministas, grupos de trabajo y publicaciones extranjeras (que constan en las cajas de su archivo en diversas publicaciones como folletos, separatas y trípticos). Además de este tipo de trabajo, Ana Victoria incorporó su veta artística

¹⁰³ A propósito del *Juego de la Sirena*, Gabriela Aceves comenta lo siguiente: “While the instructional text has a prescriptive tone, the fact that it was intended as a participatory piece –that is, a game of losers and winners– adds a sense of possibility and agency to Jiménez’s views on such topics. Moreover, the fact that both men and women could play the game, which referenced both female archetypes and social issues that victimized women, created a queer space of engagement in which normative roles could potentially be transgressed by the players as they played the game”, Aceves Sepúlveda, *Women Made Visible*, 178.

¹⁰⁴ El Colectivo Atabal A.C., fundado en 1987 en la Ciudad de México, asumió como sus funciones principales la capacitación en derechos laborales para las trabajadoras domésticas, poniendo un énfasis en que todo servicio doméstico presupone una relación laboral. Aunque la Ley Federal del Trabajo reconoce la existencia de esta figura, la mayor parte del servicio doméstico en México trabaja bajo esquemas informales en los que no se reconocen jornadas y salarios definidos, así como prestaciones como el aguinaldo, ni se respetan sus derechos básicos como incapacidad por maternidad, accidente o enfermedad, cesantía o vejez.

y sus conocimientos editoriales y de diseño gráfico: *Cuaderno de tareas* (1978-1981) muestra su gran interés por participar de forma artística en las discusiones que teóricamente llevaban a cabo las feministas en el terreno del trabajo doméstico.

La serie de fotografías que da el nombre a la agenda fue uno de los trabajos más ambiciosos que emprendió Jiménez. En consonancia con la idea de democratizar tanto la imagen como los conocimientos desde una pedagogía feminista, este proyecto tiene en común con el *Juego de la Sirena* el haber trasladado el objeto fotográfico de su soporte tradicional (la impresión de la foto sola) al de un objeto más complejo; en este caso una agenda para trabajadoras domésticas.

Dentro de la producción artística de Jiménez, la serie *Cuaderno de tareas* representa una desviación del trabajo fotoperiodístico que acompaña las marchas, para incursionar en otro tipo de producción, la fotografía poética. Como menciona Karen Cordero Reimann en su texto “Corporeal Apparitions / Beyond Appearances: Women and Bodily discourse in Mexican Art, 1960-1985”, a partir de 1975 Jiménez se involucró como fotógrafa e investigadora del colectivo Cine-Mujer, un grupo fundado por Rosa Martha Fernández y Beatriz Mira, que estaba dedicado a producir filmes con una perspectiva social, como *Rompiendo el silencio* (1979), que examinaba la violencia sexual y en la que participaron Rosa Martha Fernández, Lillian Liberman, Beatriz Mina, Laura Rosetti, Ana Victoria Jiménez y Mónica Mayer.

Para Cordero, esta experiencia resultó en que Jiménez “se involucrara más en la comunidad artística, dando como resultado unas series fotográficas mucho más poéticas”.¹⁰⁵ En este sentido, Ana Victoria Jiménez optó por hacer una especie de ensayo poético sobre el trabajo doméstico, utilizando a una compañera y amiga, de nombre Meche, como la protagonista. Entre 1978 y 1981 siguió la actividad diaria de Meche, que consistía en el

¹⁰⁵ Karen Cordero Reimann, “Corporeal Apparitions / Beyond Appearances: Women and Bodily discourse in Mexican Art, 1960-1985”, *Radical Women: Latin American Art 1960-1985*, coords. Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta (Los Ángeles: University of California Press / Hammer Museum / del Monico Books, 2018), 274.

planchado, lavado de las sábanas, fregar el escusado, barrer y lavar trastes, por mencionar algunas de las actividades. Jiménez centró su lente, de una manera íntima y sensible, en las manos de la trabajadora doméstica, unas manos que parecen invisibles cuando se ve el trabajo como resultado y no como proceso. A través de las manos de Meche, Ana Victoria Jiménez trabajó por visibilizar las tareas de las trabajadoras domésticas, apelando también a su subjetividad y al trabajo emocional con el que, con frecuencia, también cargan dentro de las dinámicas familiares.

La concepción del *Cuaderno de tareas*, cuyo *dummy* se encuentra en el archivo, es primeramente como efímero: una idea o un bosquejo de lo que podría llegar a ser la agenda, pero también un material datado temporalmente, destinado a acompañar a la trabajadora doméstica durante el espacio de doce meses. En las variantes del proyecto es interesante ver cómo Ana Victoria ha trenzado tres hebras: la temporal, que alude al paso de los días marcados con un espacio para anotar las actividades, las fotografías que toma de la trabajadora, y fragmentos de textos, sobre todo de autoras mexicanas o latinoamericanas, que aluden al ámbito de lo doméstico. Jiménez mezcla las voces de escritoras como Tununa Mercado, Virginia Woolf, Pita Amor y Margo Glantz, que ofrecen un potente contrapunto a las fotografías, evidenciando el carácter generizado que tiene este tipo de trabajo, incluso en las mujeres de la clase media-alta.

Por otro lado, esta serie ha sido recontextualizada en espacios artísticos, como en el Museo Hammer en el marco de la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (Los Ángeles, 2017-2018). Por lo que se puede ver del catálogo, las fotografías fueron expuestas en cuadros fijos a la pared como una serie, lo que les quita el valor objetual y la apuesta a la circulación implícitos en una agenda. Si bien es cierto que las imágenes dignifican y hacen un homenaje a la labor doméstica, el que inicialmente estuvieran pensadas para estar en una agenda que usarían las trabajadoras me parece que potencializa el poder político y afectivo del

proyecto.

Como recuerda Edwards, la fotografía no sólo es la imagen *en tanto* imagen que sirve como el foco de contemplación, evocación y memoria, sino que, cuando se une a una forma material específica (un guardapelos o un bordado, una foto de identificación que se guarda en la cartera, un marco o un álbum donde es preservada junto a otros objetos como cabello y otros papeles) la fotografía recupera su legibilidad como un objeto socialmente significativo.¹⁰⁶ Una trabajadora doméstica no sólo lleva una agenda para las actividades de rutina, sino que también registra las que tienen que ver con el placer y el ocio. El pensar en una agenda para las trabajadoras domésticas, que en la concepción popular no son dueñas de su tiempo, sino que el tiempo es precisamente su fuerza de trabajo, es un gesto potente para devolverles su agentividad y dignificar, mediante las fotografías, las actividades de cuidado relacionadas con la casa. En la obra, conceptos centrales en el arte como la idea de trabajo e inspiración adquieren un giro de vuelta a lo doméstico. Las experiencias de la fotógrafa y de la trabajadora doméstica se vinculan en el mismo acto, ambas trabajan sobre una misma materia: lavar la ropa, secarla, colgarla, cocinar y tender la cama son labores femeninas que frecuentemente se dan por sentado. La pieza devuelve estas tareas al dominio de la visibilidad al elegir enfocarse en ellas, al tiempo que plantea una equivalencia horizontal entre la labor fotográfica y la labor doméstica.

El archivo es el principio que guía el *Cuaderno de tareas*: el archivo fotográfico es, para Jiménez, un tema de búsqueda así como en un lugar propicio para el activismo: es en parte un sitio que permite restaurar lo que el pensamiento neoliberal nos ha quitado con respecto a la historia: no la historia misma, sino la habilidad para entender que las formas de opresión que sufrimos atraviesan horizontalmente a otras mujeres de distintas formas en las intersecciones de género, raza y clase, así como la habilidad para entender que somos agentes de un cambio

¹⁰⁶ Edwards, "Photographs as Objects of Memory", 332.

que puede suceder no sólo en el futuro, sino en el transcurso de nuestras propias vidas.

3.3 De la fotografía como objeto al objeto de la fotografía.

Tanto Ana Victoria Jiménez como Pola Weiss emplearon la fotografía como técnica para hacer efímeros, pero no lo hicieron de forma instrumental, sino que lo hicieron pasando por el archivo: las fotografías que ya existían y que estaban archivadas ya sea en el espacio familiar o en el archivo de documentación periodística se convirtieron en el material primario, susceptible a ser reimpresso, recortado, copiado, puesto en collage e incluso trasladado a la dimensión de otro objeto que forma una especie de metaarchivo de la imagen.

Las rutas que siguieron Ana Victoria Jiménez y Pola Weiss son distintas, pero convergen en un punto: ambas aprovecharon la doble condición del efímero como soporte artístico y como objeto, a la vez que aprovecharon la doble condición de la fotografía como imagen y como material de trabajo –capas ontológicas, que “laminan”, como decía Barthes, el objeto fotográfico–.

Sin embargo, sus caminos también son divergentes. Pola Weiss se abocó a experimentar cada vez más con distintas técnicas de impresión, distintos formatos, dobleces y tamaños, a la vez que logró una homogeneidad en sus invitaciones. Por el contrario, el trabajo de Jiménez, mucho más sencillo en apariencia, destaca por prefigurar una participación en quien recibe el objeto. Las invitaciones de Weiss buscaban llamar a la espectacularidad de su figura, mientras que las de Jiménez vincularon el archivo de la artista en una dimensión dialógica con el público-espectador, a quien no sólo se le anima a poseer el objeto, sino que se le invita a participar en él, jugando en el tablero o escribiendo sobre los espacios dedicados a las tareas semanales.

Queda preguntarse sobre el tipo de mujer que está siendo representada en las invitaciones

de Weiss y en los objetos de Jiménez, así como las implicaciones que tiene la circulación de estos modelos contrahegemónicos frente a las mujeres presentadas en los medios de circulación masiva: en ambos casos, creo que el trabajo de las artistas abre nuevas formas de representación toda vez que se tiene claro la enunciación desde la que parten, es decir, en la intersección ente el ámbito privado y el ámbito público.

A pesar de que estos efímeros circularon, me atrevo a decir que lo hicieron sólo en ámbitos cercanos y familiares: entre amigos y asistentes a eventos culturales. No adquirieron el poder masivo que sí tuvieron otros tipos de efímeros del archivo como serían los panfletos y volantes, que serían material para otro trabajo de tesis por su complejidad y por los marcos analíticos que exigen. En todo caso, lo que me interesa resaltar de los efímeros de artista que estudié en este capítulo es que lograron superar, desde lo artístico, otras formas como el panfleto para socializar la imagen y para socializar la postura de las artistas frente a los temas del feminismo en las décadas de los setenta y ochenta para, a partir de nuevos soportes para la imagen, abrir el terreno para los múltiples sistemas visuales que se vieron en la década de 1990.

Conclusiones

Hacia una propuesta curatorial de la archiva y el lugar de los efímeros en el “museo virtual”

Cuando empecé esta investigación en 2017, era difícil imaginar en ese momento las repercusiones que podía tener el tema de los archivos feministas en México. Si bien es cierto que existe una línea que une el feminismo de la generación de Ana Victoria Jiménez con el de la mía, ésta no es una línea recta, sino discontinua, llena de “réplicas y fracturas”. Precisamente éstas fueron las palabras que utilizamos las compañeras del Laboratorio Curatorial Feminista cuando hicimos una cronología de los feminismos en nuestro país que abarcaba desde fines del siglo XIX hasta el presente y que activamos como una pieza participativa en los muros del Centro Cultural Border. Sobre el muro, quienes asistieron a la muestra podían intervenir la “Línea de (des)tiempos” agregando nueva información o corrigiendo incluso los hitos que nosotras habíamos señalado, generando nuevos y valiosos aportes.

Aunque ejercicios como éste muestran la continuidad de los movimientos feministas en nuestro país, creo que entonces era difícil adivinar que apenas se estaba gestando una oleada feminista, mucho más amplia, que se agruparía en los años siguientes en torno a *hashtags* que viralizaron las redes y sacudieron el espacio virtual, pero que son un reflejo de un movimiento que ha ganado una amplia convocatoria y una presencia real en los espacios de la política nacional.¹⁰⁷ Escribo las conclusiones de esta tesis a unos días de la emblemática marcha del 8 de marzo de 2020 y vuelven, en este contexto, las mismas preguntas que han guiado mi trabajo: ¿para qué sirve hacer memoria de los acontecimientos sociales? ¿Cómo se hace para pasar de

¹⁰⁷ Por poner algunos ejemplos, #HastaEncontrarlas (abril de 2015), #NestoraLibre (julio de 2015), #VivasNosQueremos (a partir del asesinato de Berta Cáceres en marzo de 2016), la movilización #VivasNosQueremos del 24 de abril de 2016, la marcha #NosotrasPorNosotras en la UNAM en septiembre de 2016, y las protestas en torno al asesinato de Lesvy Berlín.

la acción al documento y no perder, en el proceso, su contexto como historia oral y viva?, ¿Para qué sirve “hacer archivo” de una lucha?, ¿A quiénes sirve esta memoria y cómo preservarla para que siga manteniendo la potencia política que le dio origen?



Figura 23. “Línea de (des)tiempos” en la exposición *Re+acciones: réplicas y fracturas en los archivos de arte feminista mexicanos* en el Centro Cultural Border, 2017, Laboratorio Curatorial Feminista.

En pocos años, los archivos feministas han ganado importancia al permitir trazar vínculos intergeneracionales entre mujeres que buscan conocer su genealogía política. En la medida en que son cada vez mayores los números de las que se identifican como feministas, los archivos

se han vuelto piezas clave para entender los vínculos de una revolución política, social y afectiva. En este caso en particular, el Archivo Ana Victoria Jiménez ha sido indispensable para pensar los feminismos en México en un contexto más amplio que permite cuestionar lo que queda por hacer en cuanto a derechos que todavía no se conquistan en la realidad, como el derecho a una vida libre y segura, o que se han conquistado sólo de manera parcial, como es el caso del aborto, permitido en algunos estados mientras que está prohibido en otros. En este sentido, el archivo sigue teniendo un uso que lo vincula con el dominio de lo historiográfico.

Por otra parte, el rescate de acervos históricos como el de Ana Victoria Jiménez ha permitido pensar los materiales que resguarda en relación con la memoria colectiva: lo que se incluye en ellos le da forma a nuestro pensamiento de lo que fuimos y, por consiguiente, de lo que podríamos ser, como explica Griselda Pollock en su libro *Encuentros en el museo feminista virtual*.¹⁰⁸ El museo, en cierto sentido, es un archivo que participa en la presentación del pasado a partir de la exposición de distintos objetos vinculados a partir de una forma de narrarlo. Como el archivo, una de las funciones principales del museo es la de preservar y resguardar, pero en la actividad misma de “exponer”, queda explícita también una función mediadora entre estos objetos y el público.

En este sentido, tanto el feminismo como el giro archivístico en el arte, son dos movimientos que han contribuido a replantear la cuestión sobre qué es un objeto digno de ser expuesto en el museo. En su libro, Griselda Pollock comienza a hablar sobre las mujeres en el museo a partir precisamente de un efímero: un juego de postales de una escultura de las Tres Gracias en la National Gallery of Scotland. La investigadora explica que su punto de acceso a la reflexión sobre el museo no es la de la interpretación histórica de la obra, sino su visión mediada por las postales encontradas en la tienda del museo: “por lo tanto”, explica, “concierno al encuentro con la escultura mediado por la reproducción fotográfica dentro del entorno

¹⁰⁸ Griselda Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*. (Madrid: Cátedra, 2010).

extenso del museo que se filtra más allá de los confines de la galería y la historia académica del arte en un espacio que denomino el museo feminista virtual”.¹⁰⁹ La virtualidad a la que se refiere Pollock no es la del espacio cibernético, sino que se equipara a lo imaginario: un territorio simbólico donde conviven las imágenes “en proximidad en un archivo expandido a través del tiempo y del espacio, provocando otras resonancias y abriendo trayectorias inesperadas a través del archivo de la imagen en el tiempo y el espacio”.¹¹⁰

La paradoja que encierran los efímeros —la de ser documentos destinados a un solo uso que, sin embargo, han resistido a los embates del tiempo— puede abrir líneas de fuga más allá de la galería y la historia académica del arte. Si es que los efímeros pueden, efectivamente, abrir la posibilidad de expandir la imagen a través del tiempo y el espacio, es porque este tipo de materiales, que antes estaban relegados a los márgenes, cumplen con las mismas funciones de evocación de la memoria colectiva que los convierten en un terreno de proposiciones que permite pensarlos, desde la estética, como representaciones y como textos, pero también como territorios para la producción de significados y afectos. Dentro del museo feminista virtual de Pollock, los efímeros funcionan como los objetos móviles que conllevan estos significados a partir de una potencialidad que “utiliza el aspecto más interesante del museo: el encuentro entre y con las obras de arte organizadas según un esquema que no es idéntico al de su producción (historicismo). [...] Los museos generales del mundo producen una narrativa de la historia del arte organizada por naciones, escuelas, periodos, estilos y maestros”.¹¹¹ El museo feminista virtual es un laboratorio abierto, un contramuseo que se opone a los espacios donde se narran relatos unívocos sobre el pasado.

En este sentido, el trabajo de archivo es fundamental para romper con la idea de las genealogías artísticas como una sucesión de nombres masculinos. Las archivistas han contribuido

¹⁰⁹ Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual*, 52.

¹¹⁰ Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual*, 52.

¹¹¹ Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual*, 56.

a ensanchar los límites de la idea de “escuela” de arte; frente a las historias que siguen el modelo de la línea de sangre patriarcal, el arte feminista sigue el modelo de la línea de ombligo. No niega sus inspiraciones, pero se rehúsa a seguir el modelo de maestros y discípulos: artistas individuales que hacen escuela y heredan sus modos de hacer a los menos capaces, que se convertirán pronto en los maestros de generaciones venideras. Por el contrario, el arte feminista recupera formas de trabajo colectivas, insiste en la importancia de formar redes estéticas y de lucha y reconoce una vinculación especial entre los aspectos cotidianos de la vida y el trabajo artístico, borrando separaciones arbitrarias entre el arte y el activismo.

*

Escribo las conclusiones de esta tesis un día después de la marcha del 8 de marzo de 2020. Es difícil describir la sensación de felicidad y satisfacción al ver que las calles del centro se llenaron de color morado, haciendo eco de las jacarandas que marcan el comienzo de la primavera en la Ciudad de México. Hablé con Ana Victoria por teléfono. Comentamos, con entusiasmo, la nutrida asistencia: “¿Te das cuenta de que esta es tu generación?”, me dijo, conmovida. No pude evitar pensar que la virtualidad de las redes de las feministas está encontrando un correlato en el espacio público, un espacio que no está exento de debates y posturas contrarias, pero donde los cuerpos se siguen encontrando en virtud de un objetivo común: una transformación social que libere a las mujeres del mundo de la opresión histórica que han sufrido a manos del sistema heteropatriarcal y eurocéntrico.

En los dos años que dediqué a la investigación de esta tesis, este horizonte ha estado presente. A ello se ha unido la reflexión sobre la naturaleza de los archivos institucionales, la articulación de la memoria colectiva, el proceso de lectura de las imágenes y los cruces entre el arte y el activismo en los feminismos de nuestro país. Ahora, después de haber hecho una

revisión de la parte del archivo que está compuesta por cinco mil documentos y tras cotejar con algunas fotografías, puedo apuntar algunas conclusiones sobre mi trabajo, que terminó de definirse como una propuesta de lectura sobre los efímeros del archivo, incluso cuando sólo me centré en los trabajos de Jiménez y de Pola Weiss, por cuestiones de tiempo y extensión.

Quizás la primera conclusión que emergió del trabajo en el archivo fue que plantear un método de lectura de los materiales era imposible sin desmontar la idea de archivo desde su genealogía, desde distintas disciplinas y enfoques propios de la perspectiva histórica así como desde la teoría de los estudios de arte, mostrando sus alcances y también cuestionando sus limitaciones. El archivo, visto durante años como un lugar polvoriento y lejano a las reflexiones sobre el presente, ha demostrado que puede ser más que un repositorio en virtud de que se ha convertido en un espacio que cuestiona la objetividad de las ciencias históricas.

En el caso del archivo de Jiménez, quise centrarme, en primer lugar, en poner el énfasis en el papel de la fotoperiodista como una mujer que hace archivo como una forma de resistencia: al olvido, pero también a los supuestos sobre lo que es y no es arte, lo que vale o no vale la pena conservar. Partir de esta idea, que devuelve además la agencia a las mujeres que han hecho archivo en México, me ha permitido cuestionar también la idea de “obra de arte” gracias a que me centré en los materiales efímeros, que suelen ser excluidos de esta definición y que comúnmente son vistos como simple documentación que ayuda a situar contextualmente a otras obras. Bajo la idea de Pollock del museo virtual del feminismo, los efímeros, por el contrario, han jugado un papel central a la hora de hacer la historiografía del movimiento feminista en nuestro país.

A partir del cuestionamiento de los archivos (y específicamente de la relación de estos con los efímeros de artistas mujeres) expuse a lo largo de este trabajo una metodología para la lectura de las imágenes contenidas en ellos a partir de su materialidad. Lejos de enfrentar la imagen como algo estable, la atención a sus presentaciones materiales fue lo que me permitió

leer en los intersticios de estos documentos para ver cómo han sido apropiados y recontextualizados por distintos agentes sociales en diversos momentos de la lucha feminista en México.

En el segundo capítulo mostré, precisamente, que una imagen tiene una serie de capas que se pueden desprender de su análisis. Decidí centrarme en los efímeros que trabajan con la imagen fotográfica porque me pareció que éste era un punto de estabilidad que me permitía trabajar con efímeros de distinta naturaleza a partir de un punto en común: el hecho de que la misma fotografía esté emparentada con el archivo como método para la creación de imágenes, así como por la materialidad que ofrece el objeto fotográfico. A partir del banderín que tiene la imagen de la *Nueva democracia* de Siqueiros intenté argumentar que la imagen tiene “capas” en virtud de que su materialidad evita verla como una mera presencia y obliga a cuestionar cómo está hecha, de dónde proviene, y para qué se utiliza. La primera capa, que implicó hacer un rastreo de la imagen del mural reproducido en el banderín, se quedaría corta en cuanto a su análisis si no se abordan, también, las condiciones de producción del mural de Siqueiros, que experimentó precisamente con la imagen fotográfica bajo la idea de que a un arte social le corresponden nuevos materiales de expresión. El uso de imagen fotográfica y el proyector en la elaboración del mural, son otra capa que involuntariamente hermana las ideas de Siqueiros de democratización de la imagen al llevarla al muro, cuando ésta se reproduce en un banderín para una marcha del 8 de marzo. La figura central de la mujer de la *Nueva democracia* se resemantiza en el contexto de la lucha feminista, adquiriendo nuevos significados, pero también retomando los que tenía de origen como una especie de eco.

Quise centrarme, en el tercer capítulo, en un nivel analítico para dar muestra de este método de lectura a partir de los efímeros realizados por dos artistas que también usaron la fotografía como sitio para sus intervenciones gráficas: Pola Weiss y Ana Victoria Jiménez. Contrario a la idea de que los efímeros son documentos marginales en una exposición (o que

su función es la de explicar o contextualizar la obra de los artistas), dentro del pequeño museo feminista virtual que es esta tesis, los efímeros ocupan una posición central. Son la evidencia de que ambas artistas recurrieron a sus propios archivos (el personal y familiar, en el caso de Weiss; el de la investigación fotográfica en el caso de Jiménez) para usar el objeto como materia prima para elaborar material artístico. Ellas fueron pioneras en activar sus propios acervos desde hace más de cuatro décadas, lo cual rompe por completo con la idea convencional de que un archivo es un repositorio fijo.

La materialidad de la fotografía se estableció como una condición primaria para que ésta pudiera ser recortada, reproducida en otras técnicas, trasladada a nuevos contextos y re-semantizada en la creación de nuevos contenidos. No es gratuito que ambas artistas vuelvan al archivo como material para pensar en la creación de sus efímeros. La manipulación de una fotografía constituye una acción que establece vínculos entre distintos tiempos, desde donde se puede recuperar la subjetividad y la potencia política de la memoria, contrario a los presupuestos de que los archivos tienen materiales que se preservan de forma cronológica y lineal, divorciando sus contenidos del contexto social bajo la premisa de la búsqueda de la objetividad. Esta actitud ante los acervos, que históricamente ha funcionado como una herramienta política y administrativa de los cuerpos, como instrumento de poder y de disciplinamiento, es capaz de ser desmontada a partir de una lectura de los materiales que tome en cuenta estos quiebres en el tiempo que sufre también la imagen.

Mi lectura sobre los materiales elaborados por Weiss y Jiménez se opone a la idea de que son meros *collages* o manipulaciones del objeto fotográfico. Estudiar estos efímeros permite recuperar las acciones de las propias artistas sobre su experiencia vivida y observar cómo ésta es reformulada en un material cuya intención es la difusión: los efímeros, en relación con la archiva feminista, se convierten entonces en una forma de recuperar la agentividad de las mujeres como sujetos creadoras, como coleccionistas, y como historiadoras y guardianas

de su propia historia.

¿Cuál es el sentido entonces de hablar del trabajo de Jiménez y de Weiss en relación con el archivo?, ¿a quién debiera interesarle este trabajo y cuál es el aporte principal de recuperar la materialidad de los efímeros en relación con la producción de estas artistas? Si bien el trabajo de Weiss y de Jiménez ha sido abordado desde una perspectiva feminista por curadoras e investigadoras que se han ocupado de sus aspectos estéticos, me parece que la relación de ambas artistas con la imagen reciclada permite abordar desde otra línea su trabajo en relación con el tiempo: no deja de ser paradójico que el efímero, destinado a durar poco, haya sido elaborado con un pie en el pasado que representa la fotografía y otro en el presente en que se anuncia la obra de arte. Se convierte, además, en un material prospectivo hacia el futuro, como ha dicho Ana Victoria, que nosotros leemos, sin embargo, desde la lente del pasado.

En este sentido, me gustaría señalar que además de la recuperación de trabajos poco conocidos de ambas artistas, esta tesis ha marcado para mí una pauta importante en mis investigaciones sobre los aspectos representativos de la imagen y la concreción en sus presentaciones materiales, así como el acercamiento al mundo de los objetos, los archivos y los museos. ¿Qué es lo que una aprende al hacer trabajo de archivo? Cada vez pienso que se trata menos de contar la historia y más de aprender los fundamentos de un modelo para pensar nuestras vidas de manera histórica. Por esta vía es que es posible apostar a curadurías colectivas donde la investigación sea un proceso de aprendizaje, una mediación entre el trabajo que han realizado las archivistas y mexicanas y las nuevas generaciones de quienes se acercan a su legado ahora.

Tabla de imágenes

1. Minuta de reunión, *ca.* 1971, AVJ 1497, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
2. Artista desconocido, *Banderín de la marcha del Día Internacional de la Mujer*, 1988, risografía sobre bond, AVJ 0480, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
3. David Alfaro Siqueiros, *La nueva democracia*, 1944-1945, piroxilina sobre celotex, tríptico, 368.5 x 246 cm, 550 x 1998 cm, 368.5 x 246 cm. Palacio Nacional de Bellas Artes / INBA. Imagen de Bob Schalkwijk vía ARTstor.
4. Fotografía empleada por el artista para la realización de la *Nueva democracia*, cortesía de la Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México.
5. Fotografía empleada por el artista para la realización de la *Nueva democracia*, cortesía de la Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México.
6. David Alfaro Siqueiros, *La nueva democracia*, 1944-1945, piroxilina sobre celotex, tríptico, 368.5 x 246 cm, 550 x 1998 cm, 368.5 x 246 cm. Palacio Nacional de Bellas Artes / INBA (detalle). Imagen de Bob Schalkwijk vía ARTstor.
7. Fotografía de Angélica Arenal, cortesía de la Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México.
8. Pola Weiss, *Pola Weiss. Teleasta*, 1978, impresión en papel a color, AVJ 3194, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
9. Pola Weiss, *Invitación al IX Encuentro Internacional y Nacional de Video Arte*, 1977, impresión en papel a color, AVJ 3195, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
10. Pola Weiss, *Invitación al IX Encuentro Internacional y Nacional de Video Arte*, 1977, impresión en papel a color, AVJ 3195, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
11. Pola Weiss, *Invitación al IX Encuentro Internacional y Nacional de Video Arte*, 1977, impresión en papel a color, AVJ 3195, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
12. Pola Weiss, *Flor cósmica*, 1977, 15 minutos. Canal de Edna Torres-Ramos en Vimeo,

<https://vimeo.com/47364662>.

13. Pola Weiss, *Pola Weiss. Teleasta*, 1978, impresión en papel a color. AVJ 3194, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

14. Pola Weiss, *Pola Weiss. Teleasta*, 1978, impresión en papel a color. AVJ 3194, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

15. *Invitación a exposición individual en la Galería Pecanins*, 1979, impresión en papel a color, AVJ 3196, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

16. *Invitación a exposición individual en la Galería Pecanins*, 1979, impresión en papel a color, AVJ 3196, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

17. Pola Weiss, *Invitación a exposición individual en la Galería Pecanins*, 1979, impresión en papel a color. AVJ ¿?, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

18. Pola Weiss, *Invitación a exposición individual en la Galería Pecanins*, 1979, impresión en papel a color. AVJ ¿?, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

19. Pola Weiss, *Invitación a Toma el video, abuelita (y enséñame tu ropero)*, 1982, impresión en papel a color. AVJ ¿?, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

20. Ana Victoria Jiménez, *Juego de la Sirena*, 1984, impresión blanco y negro, AVJ 3158, Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

21. Ana Victoria Jiménez, *El juego de la Sirena*, 1984, impresión blanco y negro. AVJ ¿? Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

22. Ana Victoria Jiménez, fotografía a color, 1984, AVJ ¿? Acervos Históricos, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Figura 23. “Línea de (des)tiempos” en la exposición *Re+acciones: réplicas y fracturas en los archivos de arte feminista mexicanos* en el Centro Cultural Border, 2017, Laboratorio Curatorial Feminista.

Nota: debido a la contingencia por el virus SARS-Cov-2 en la Ciudad de México, fue imposible completar algunos de los datos de esta tabla. Están marcados con un signo de interrogación.

Bibliografía

- Abelleyra, Angélica. “Por el derecho a la felicidad. Entrevista con Ana Victoria Jiménez”. *Nierika. Revista de estudios de arte* 5, núm. 10 (2016): 93–102.
- Aceves Sepúlveda, Gabriela. *Women Made Visible: Feminist Art and Media in Post-1968 Mexico City*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2019.
- Alfaro Siqueiros, David. “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”. En *Palabras de Siqueiros*, editado por Raquel Tibol. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Antivilo, Julia. “Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: Arte feminista latinoamericano. México. 1970-1980”. Tesis de maestría, Universidad de Chile. <http://www.tesis.uchile.cl/handle/2250/108929>
- . “Mares de complicidades. Archivo Ana Victoria Jiménez. Encuentros de feminismo y arte”. *Nomadías* 19 (2015): 215–32.
- Artspace Editors. “How the Art World Caught Archive Fever”. *Artspace*, 22 de enero de 2014. https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/the_art_worlds_love_affair_with_archives-51976
- Arvio, Cheryl y Thea Liberty Nichols. “Ephemeral and Essential: The Pamphlet Files in the Ryerson Library Collection”. *Art Institute of Chicago Museum Studies* 34, núm. 2 (2008): 45–93.
- Azoulay, Ariella. *Historia potencial y otros ensayos*. Traducido por Marcela Torres Martínez y Romy Malagamba Steffen. México: CONACULTA / TEE, 2014.
- Barba, Sandra. “El archivo de Ana Victoria Jiménez y cuando lo político se empeña en hacer del feminismo una actividad personal”. *Letras Libres*, 14 de marzo 2017, <https://www.letraslibres.com/mexico/arte/el-archivo-ana-victoria-jimenez-y-cuando-lo-politico-se-empeña-en-hacer-del-feminismo-una-actividad-personal>
- Barrios, José Luis. *Afecto, archivo, memoria: territorios y escrituras del pasado*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2016.

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989.
- . “Rethoric of the Image”. En *The Visual Culture Reader*, editado por Nicholas Mirzoeff, 135-138. Londres / Nueva York: Routledge, 1998.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Traducido por Howard Eiland y Kevin McLaughlin. Cambridge / Londres: Harvard University Press / Belknap, 2002.
- Biron, Rebecca E. “Visión feminista. Ética y estética en *La Correa Feminista*”. *Curare. Espacio crítico para las artes* 13 (1988): 107–20.
- Blazquez Graf, Norma. ““Epistemología feminista: temas centrales””. En *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*, Norma Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios y Maribel Ríos Everardo, coords., 21-38. Ciudad de México: UNAM, CEIICH / CRIM / Facultad de Psicología, 2012.
- , Fátima Flores Palacios y Maribel Ríos Everardo, “Introducción”. En *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*, Blazquez Graf, Norma, Fátima Flores Palacios y Maribel Ríos Everardo, coords., 11-20. Ciudad de México: UNAM, CEIICH / CRIM / Facultad de Psicología, 2012.
- Brown, Bill. “Materiality”. En *Critical terms for Media Studies*, ed. de W. J. T. Mitchell y Mark B. N. Hansen, 49-63. Chicago / Londres: University of Chicago Press: 2010.
- Boissard, Natalie. “¿Por qué estamos hablando de risografía”. *Revista Bacánika*, 20 de febrero de 2019. <https://www.bacanika.com/seccion-cultura/risografia.html>
- Buchloh, Benjamin. “Gerhard Richter’s ‘Atlas’: The Anomic Archive”. *October* 88 (primavera 1999): 117–45.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- Burke, Peter. *Visto y no visto : el uso de la imagen como documento histórico*. Traducido por Teófilo de Lozoya. Barcelona: Crítica, 2005.
- Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate feminista* 18 (1998): 296–314.
- Chidgey, Red. “Hand-made memories: Remediating cultural memory in DIY feminist networks”. En *Feminist Media. Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship*, editado por Elke Zobl y Ricarda Drüeke. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012.

- Comisarenco Mirkin, Dina. "To Paint the Unspeakable: Mexican Female Artists' Iconography of the 1930s and Early 1940s". *Woman's Art Journal* 29, núm. 1 (2008): 21–32.
- Cooke, Jacqueline. "Calling in the dark: identifying our ephemera files". *Art Libraries Journal* 31, núm. 4 (2006): 33–41.
- Cordero Reimann, Karen. "Corporeal Apparitions / Beyond Appearances: Women and Bodily discourse in Mexican Art, 1960-1985". En *Radical Women: Latin American Art 1960-1985*, Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, cords. Los Ángeles: University of California Press / Hammer Museum / del Monico Books, 2018.
- Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge / Londres: The MIT Press, 1993.
- Cvetkovich, Ann. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham / Londres: Duke University Press, 2003.
- Delgado Moya, Sergio. "Attention and Distraction: The Billboard as Mural Form". En *Delirious Consumption. Aesthetics and Consumer Capitalism in Mexico and Brazil*, 44–82. Austin: University of Texas Press, 2017.
- Derrida, Jacques. "Archive Fever: A Freudian Impression". Traducido por Eric Prenowitz. *Diacritics* 25, núm. 2 (1995): 9–63.
- Devereux, Cecily. "Hysteria, Feminism, and Gender Revisited: The Case of the Second Wave". *ESC: English Studies in Canada* 40, núm. 1 (2014): 19–45.
- Didi-Huberman, Georges. *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Traducido por Alisa Hartz. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- . *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción de Juan Calartrava. Madrid: Abada, 2009.
- Edwards, Elizabeth. "Photographs as Objects of Memory". En *The Object Reader*, editado por Fiona Candlin y Raiford Guins, 331–42. Londres / Nueva York: Routledge, 2009.
- Eichhorn, Kate. "Archival Genres: Gathering Texts and Reading Spaces". *Invisible Culture. An Electronic Journal of Visual Culture* 12 (2008): https://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_12/eichhorn/eichhorn.pdf
- . *The Archival Turn in Feminism. Outrage in Order*. Filadelfia: Temple University Press, 2013.
- . *Adjusted Margin Xerography, Art, and Activism in the Late Twentieth Century*. Cambridge / Londres: The MIT Press, 2016.

- Eliassen, Knut Ove. "The Archives of Michel Foucault". En *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, Oslo: Novus Press, 2010.
- Enwezor, Okwui. "Archive Fever: Photography between History and the Monument". En *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, 11–52. New York / Göttingen: International Center of Photography /Steidl, 2008.
- Fajardo-Hill, Cecilia, and Andrea Giunta. *Radical Women*. New York / Munich / Los Angeles: Del Monico / Prestel, 2017.
- Ferraris, Maurizio. *Documentality: Why It Is Necessary to Leave Traces*. Traducido por Richard Davies. Nueva York: Fordham University Press, 2013.
- Foster, Hal. "The Archive without Museums". *October* 77 (1996): 97–119.
- . *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. Londres: Verso, 2015.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces". Traducido por Jay Moskowiec. En *The Visual Culture Reader*, editado por Nicholas Mirzoeff, 237–44. Londres / Nueva York: Routledge, 1984.
- . *La arqueología del saber*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. Ciudad de México: Siglo XXI, 2003.
- Freedman, Jenna. "Grrrl Zines in the Library". *Signs* 35, núm. 1 (2009): 52–59.
- Gitelman, Lisa. *Paper knowledge: Toward a Mmedia History of Documents*. Durham: Duke University Press, 2014.
- Graell Larreta, Ekhiñe. "La representación del movimiento feminista de la segunda ola (1970-1982) a través de la obra documental de Ana Victoria Jiménez: la fotografía como herramienta política". Tesis de maestría, UAM-Iztapalapa, 2018.
- Guasch, Ana María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. Traducido por Aldo Mazzuchelli. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- Haas, Christina. *Writing Technology: Studies on the Materiality of Literacy*. Nueva York / Londres: Routledge, 2013.
- Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies* 14, núm. 3 (1988): 575–99.
- Harding, Sandra. "¿Existe un método feminista?". En *Debates en torno a una metodología feminista*, editado por Eli Bartra, 9–35. Ciudad de México: UNAM, PUEG / UAM, 2002.

- Hernández Velázquez, Yaiza María. “Archiving to Oblivion”. En *A Story Within A Story. The 8th Goteborg International Biennial For Contemporary Art*, 15–21. Gothemburg: Art And Theory Publishing, 2015.
- Hijar González, Cristina. *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*. Ciudad de México: UAM, 2008.
- Jay, Martin. “Scopic regimes of modernity”. En *Vision and Visuality*, editado por Hal Foster, 3–28. Seattle: Bay Press, 2009.
- Jiménez, Ana Victoria y Francisca Reyes Castellanos. *Sembradoras de futuros. Memoria de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas*. Ciudad de México: UNMM, 2000.
- Kieckhefer, Daniel. “Archive”. *The Chicago School of Media Theory* (2013): <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/archive/>.
- Krauss, Rosalind. “Perpetual Inventory”. *October* 88 (1999): 86–116.
- Laboratorio Curatorial Feminista. *Bitácora de archivos de arte feminista mexicanos*. Ciudad de México: LCF, 2017.
- Lau Jaiven, Ana. “El feminismo mexicano: balance y perspectivas”. En *De lo privado a lo público. Treinta años de lucha ciudadadana de las mujeres en América Latina*, Ciudad de México: Latin American Association / Unifem / Siglo XXI, 2006.
- . “La Unión Nacional de Mujeres Mexicanas entre el comunismo y el feminismo: una difícil relación”. *Revista de Estudios de Género. La ventana* 5, núm. 40 (2014): 165–85.
- Leiber, Steven, Todd Alden y Anne Mœglin-Delcroix. *Extra Art: A Survey of Artists’ Ephemera, 1960-1999*. Santa Monica: Smart Art Press, 2001.
- Lippard, Lucy y John Chandler. “The dematerialization of art”. *Art International* 12, núm 2 (1968): 31–36.
- Lozano, Rían. “Cuerpos políticos y contra-representaciones”. En *Investigaciones Fenomenológicas. Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología. Monográfico Cuerpo y alteridad*. (2010): 343–52.
- Lugones, María. “Toward a Decolonial Feminism”. *Hypatia* 25, núm. 4 (2010): 742–59.
- Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Mayer, Mónica. “Archivos de arte y prácticas de creación: el caso Pinto mi Raya”. En *Afecto, archivo, memoria: territorios y escrituras del pasado*. 131-132. Editado por José Luis Barrios. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2016.
- . “De la vida y el arte como feminista”. *n.paradoxa*, núm. 8 y 9, (noviembre 1998 y enero 1999): 36-46.

- . “De la vida y el arte como feminista”. En *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte*, editado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, 401–14. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana / CONACULTA / Curare, 2001.
- . “El archivo Ana Victoria Jiménez”. *El Universal*. 30-09 2005.
- . “Un breve testimonio sobre los ires y venires del arte feminista en México durante la última década del siglo XX y la primera del XXI”. *Debate feminista* 40 (2009): 191–218.
- . *Archiva. Obras maestras del arte feminista en México*. Ciudad de México: Pinto mi Raya, 2013, <https://www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/158-archiva.html>
- . *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*. Ciudad de México: Pinto mi Raya / AVJediciones / FONCA-CONACULTA, 2004.
- Mbembe, Achille. “The Power of the Archive and its Limits”. En *Refiguring the Archive*, editado por Verne Harris Carolyn Hamilton, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid y Razia Saleh, 19–27. Dordrecht / Boston / Londres: Kluwer Academic Publishers, 2002.
- Mendiola, Alfonso y Guillermo Zermeño Padilla. “De la historia a la historiografía: las transformaciones de una semántica”. *Historia y grafía* 4 (1995): 245–61.
- Merewether, Charles. *The Archive*. London / Cambridge: Whitechapel / MIT Press, 2006.
- Mitchell, W.T.J. “Image”. En *Critical Terms for Media Studies*, editado por W.T.J Mitchell y Mark B. N. Hansen, 35–48. Chicago / Londres: The University of Chicago Press, 2010.
- Moeglin-Delcroix, Anne. “Art for the Occasion”. En *Extra Art: A Survey of Artists’ Ephemera, 1960-1999*, editado por Pilar Perez, and Steven Leiber, 3–19. Santa Monica: Smart Art Press, 2001.
- Muscacchio. *El Taller de Gráfica Popular*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Nava Murcia, Ricardo. *Deconstruir el archivo: la historia, la huella, la ceniza*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2015.
- Navarrete Cortés, Alejandro. “La producción simbólica en México durante los años ochenta”. En *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*, editado por Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, 284-327. Ciudad de México: UNAM / Museo Universitario de Ciencias y Arte / Turner, 2014.
- Nochlin, Linda. “Why have there been no great women artists”. En *The Feminism and Visual Culture Reader*, editado por Amelia Jones, 229–33. Londres: Routledge, 1971.

- Oikión Solano, Verónica. “Resistencia y luchas femeniles. La Unión Nacional de Mujeres en el verano del 68: una historia desconocida”. *Legajos. Boletín del Archivo General de la Nación* 17 (2018): 55–84.
- Pollock, Griselda. “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo”. En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, editado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, 45–80. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana / PUEG / CONACULTA-FONCA / Curare, 2001.
- . *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*. Traducido por Laura Trafi Prats. Madrid: Cátedra, 2010.
- Preciado, Paul Beatriz. “Cartografías queer: el flâneur perverso, la lesbiana toposfóbica y la puta multicartográfica o cómo hacer una cartografía zorra con Annie Sprinkle”. *El Barrio antiguo* (2014): <http://www.elbarrioantiguo.com/cartografias-queer/>.
- Prignitz, Helga. *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*. Ciudad de México: INBA, 1992.
- Reed, Marcia. “From the Archive to Art History”. *Art Journal* 76, núm. 1 (2017): 121-28.
- Ricœur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Traducción de Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Roque, Georges. “Cultura visual: una introducción y algunas dudas”. En *Los cuerpos de la imagen*, 17–46. 17, Consultoría / Centro de la Imagen / Secretaría de Cultura, 2018.
- Rosengarten, Ruth. *Between Memory and Document: The Archival Turn in Contemporary Art*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2012.
- Scott Wallach, Joan. “El problema de la invisibilidad”. En *Género e historia: la historiografía sobre la mujer*, editado por Carmen Ramos Escandón, 38-65. Ciudad de México: Instituto Mora / UAM, 1992.
- Sekula, Allan. “The Body and the Archive”. *October* 39 (1986): 3–64.
- Solnit, Rebecca. *Men Explain Things to Me*. Chicago: Haymarket Books, 2014.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Traducido por Carlos Gardini, revisado por Aurelio Major. Ciudad de México: Alfaguara, 2006.
- Spieker, Sven. *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge: MIT, 2008.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Traducido por Marcelo Expósito. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Taylor, Diana. *Performance*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Tibol, Raquel. *Los murales de Siqueiros*. Ciudad de México: Américo Arte / CONACULTA, 1998.

- Tlacuilas y Retrateras. "Tlacuilas y retrateras". *Fem* 9, núm. 33 (1984): 41–44.
- Valencia, Sayak. "Interferencias transfeministas y pospornográficas a la colonialidad del ver". *e-misférica* 11, núm. 1 (2014). <http://archive.hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-111-gesto-decolonial/valencia>
- Villegas Morales, Gladys. "Los grupos de arte feminista en México". *La Palabra y el Hombre* 137-139 (2006): 45–57.
- Viverios Vigoya, Mara, "La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual". *Revista Latinoamericana Estudios de Familia* 1 (2009): 63-81.
- Warburg, Aby. *El atlas de imágenes Mnemosine*. Editado, traducido y notas de Linda Báez Rubí. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM, 2012.
- Zapperi, Giovanna. "Woman's Reappearance: Rethinking the Archive in Contemporary Art—Feminist Perspectives". *Feminist Review* 105 (2013): 21–47.
- Zobl, Elke. "Cultural Production, Transnational Networking, and Critical Reflection in Feminist Zines". *Signs* 35, núm. 1 (2009): 1–12.