



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA

Dr. Daniel Octavio Valdez Delgadillo

RECTOR

Dr. Edgar Ismael Alarcón Meza

SECRETARIO GENERAL

Dra. Mónica Lacavex Berumen

VICERRECTORA CAMPUS ENSENADA

Dra. Gisela Montero Alpírez

VICERRECTORA CAMPUS MEXICALI

Mtra. Edith Montiel Ayala

VICERRECTORA CAMPUS TIJUANA

Dr. Juan Guillermo Vaca Rodríguez

COORDINADOR DE POSGRADO E INVESTIGACIÓN

Dr. Christian Alonso Fernández Huerta

DIRECTOR DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES CULTURALES-MUSEO

Dr. César E. Jiménez Yañez

COORDINADOR EDITORIAL DEL IIC-MUSEO



MIRADAS FEMINISTAS A LA OBRA DE VIDA YOVANOVICH:

reflexiones sobre las mujeres en situaciones de encierro



Miradas feministas a la obra de Vida Yovanovich: reflexiones sobre las mujeres en situaciones de encierro / Areli Veloz Contreras, Susana Gutiérrez-Portillo, coordinadoras.—Mexicali, Baja California : Universidad Autónoma de Baja California, 2021.
184 p. : fot. ; 22 cm.

ISBN : 978-607-607-685-9

1. Fotografía de retrato. 2. Mujeres reclusas – México -- Siglo XXI. 3. Feminismo – México – Siglo XXI. I. Veloz Contreras, Areli, coord. II. Gutiérrez-Portillo, Susana, coord. III. Yovanovich, Vida, fot.
TR681 W6 Y68 2021

COMITÉ EDITORIAL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES CULTURALES-MUSEO:

Areli Veloz Contreras; Mario Magaña Mancillas; David Bautista Toledo; Christian Fernández Huerta; Susana Gutiérrez Portillo; Maricela González Félix; Fernando Vizcarra Schumm; Raúl Balbuena Bello; Luz María Ortega Villa; Lya Niño Contreras; José A. Moreno Mena

Esta obra fue evaluada y dictaminada por pares académicos.

Primera edición: 2021

D.R. © 2021 Areli Veloz Contreras

D.R. © 2021 Susana Gutiérrez Portillo

Las características de esta publicación son propiedad de la Universidad Autónoma de Baja California

<http://www.uabc.mx/>

Instituto de Investigaciones Culturales-Museo

Avenida Reforma y calle L s/n, Colonia Nueva, Mexicali, Baja California, México, C.P. 21100

Teléfonos: (52) 686 554 1977 y 552 5715

<http://iic-museo.uabc.edu.mx>

Correo: editorial.iic-museo@uabc.edu.mx

ISBN : 978-607-607-685-9

Diseño editorial y maquetación: Natalia Rojas Soler

Corrección y maquetación: Fernando Cruz

Diseño de portada: Rosalba Díaz Galindo

Fotografías tomadas por Teresa Rodríguez de la exposición “27 años, 8 meses, 14 días de Vida Yovanovich” montada por el Instituto de Investigaciones Culturales-Museo de la UABC.

Impreso en México / Printed in Mexico

MIRADAS FEMINISTAS A LA OBRA DE VIDA YOVANOVICH:

reflexiones sobre las mujeres en situaciones de encierro

Areli Veloz Contreras
Susana Gutiérrez-Portillo
(COORDINADORAS)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES CULTURALES - MUSEO UABC

CONTENIDO

PRESENTACIÓN 10.

LA CREACIÓN DESDE LA EXPERIENCIA

Las mujeres en el mundo del arte: Una reflexión a propósito de la obra de Vida Yovanovich 22.

Arelí Veloz Contreras, Susana Gutiérrez-Portillo y
Martha Patricia Medellín Martínez

La fotografía como destino. Entrevista a Vida Yovanovich 52.

Arelí Veloz Contreras y Susana Gutiérrez-Portillo

DE REPRESENTACIONES, MIRADAS Y DIÁLOGOS

Abismo de ausencia: Entre memoria, afectos y resistencias 86.

Susana Gutiérrez-Portillo

Soledades sonoras: Una reflexión feminista sobre la fotografía de mujeres en situaciones de encierro	102.
Areli Veloz Contreras	
Desencarcelar la sociedad. Reflexiones en torno a la exposición 27 años, 8 meses, 14 días de Vida Yovanovich	122.
David Bautista Toledo	
La sentencia: Los cuerpos de las mujeres bajo control y castigo	140.
Nathielly Darcy Ribeiro Araujo y Sara Gomes de Lucena	
Calladitas no nos vemos más bonitas	162.
Nidia Karina Villalobos Flores	
SEMBLANZA ACADÉMICA	176.



Surgidos a partir de la segunda mitad del siglo xx, los nuevos feminismos han redefinido nuestro entendimiento de la realidad en cuanto al género, la sexualidad y el sexo, entre otros ámbitos. Esta nueva realidad generó distintas concepciones del mundo que dislocaron nuestro contexto cuestionando la vida desde distintos horizontes. Y el ámbito del arte no es la excepción. En el arte han sobresalido miradas cuyas expresiones reflejan problemáticas en torno al género que, según el momento histórico, llevan a considerar, además de las técnicas y las concepciones en que éste se representa, las denuncias y las desigualdades legitimadas social y culturalmente. Es en este escenario donde se inserta la obra fotográfica de Vida Yovanovich. Como artista de la lente, Vida invita a repensar el-ser-en-el-mundo a partir de las experiencias – representadas en la instalación fotográfica– de mujeres en situaciones de encierro. A través del espacio museográfico donde se disponen las imágenes y de su recorrido, se muestra el dolor, el abandono, la soledad y las múltiples formas de violencia al tiempo que se develan los rostros, el ímpetu y el accionar de las propias mujeres en estas circunstancias.



La exposición fotográfica **27 años, 8 meses, 14 días de Vida Yovanovich** se compone por tres proyectos que la autora desarrolló en diferentes años de su trayectoria: el primero lleva el mismo nombre de la exposición; el segundo se titula “Soledades sonoras” y el tercero “Abismo de ausencia”. Esta obra surge en un momento de duras críticas a la labor museística por su presunta mercantilización en detrimento de los proyectos sociales. De tal manera que frente a las distintas posturas y debates dentro del mundo de la museología (como la museología crítica, la feminista, la decolonial, entre otras), destacamos la importancia de problematizar la obra viéndola más allá del montaje o de la fotografía por sí sola, para revelar un enfoque que lleve al centro de la discusión la imagen y la mirada en relación con lo experimentado al ver la obra en el museo.

En este sentido, los textos aquí reunidos surgen de la exposición 27 años, 8 meses, 14 días que Vida Yovanovich presentara en el Instituto de Investigaciones Culturales-Museo de la Universidad Autónoma de Baja California en 2020. La inauguración se llevó a cabo días después de la histórica y multitudinaria marcha del 8M (Día de la Mujer) y del paro nacional al día siguiente. Como se sabe, estas movilizaciones denunciaban tanto los feminicidios y las formas de opresión hacia las mujeres por el simple hecho de serlo como el hartazgo acumulado por las injusticias de que han sido objeto históricamente. Es en este escenario donde se retoma la fotografía de Vida para reflexionar sobre la manera en que se manifiesta la comprensión de realidades donde el punto de inflexión

son las desigualdades experimentadas por las mujeres. Si bien se cuenta con distintos textos y catálogos sobre el tema de las mujeres en la fotografía, o exposiciones de arte feminista, en este libro se retoma el proyecto de Vida Yovanovich con la intención de analizar, desde su obra, cómo se representan las feminidades y a las mujeres en situaciones de adversidad, como el encierro; así como repensar la mirada de la artista a la luz de una lectura feminista.

Al reunir, en su mayoría, a estudiosas del género y del área de los estudios socioculturales, se intenta crear un espacio para repensar la exposición artística desde una visión crítica, con la idea de mantener presentes las problemáticas sociales representadas y expuestas en el museo de la universidad. Entre nuestros objetivos se encuentra producir conocimiento y, al tiempo, crear herramientas didácticas que apoyen a los y las interesadas en el tema, especialistas y visitantes del museo. Al mismo tiempo, con esta obra manifestamos nuestro interés y compromiso en pensar al museo como un nicho donde se propicia el pensamiento crítico y el compromiso con la localidad. En esta ocasión, se toma como caso de análisis una instalación fotográfica que a través del espacio museográfico, su recorrido y disposición de las imágenes permite un encuentro perceptivo con una “mirada” a la vida de las mujeres en situaciones de encierro. Así, se presenta una serie de ensayos académicos que tienen como fin explorar diversas categorías teóricas bajo una mirada feminista y sociocultural: el género y sus intersecciones con la clase y la raza; la experiencia; lo político del arte y el arte como objeto de conocimiento; la memoria, las

emociones y los afectos; el poder y su ejercicio sobre el cuerpo; la ética y la violencia en relación con el encierro, entre otras. Si bien las colaboraciones comparten una mirada interdisciplinaria y un escenario común, se han organizado en torno a dos temáticas que tienen que ver con, uno, la creación desde la experiencia y, dos, las representaciones, las miradas y los diálogos.

La primera parte, “La creación desde la experiencia”, refiere a la construcción del conocimiento y a la creación del arte a partir de dos vertientes: la subjetiva y la contextual. En la parte subjetiva e individual se trata de mostrar, por medio de las experiencias de la artista, cómo se va perfilando una mirada particular sobre el mundo que se inscribe en la obra de arte, explicitándose, en este caso, el ser-en-el mundo mediante la fotografía. Por otro lado, en un plano de corte más contextual, se plantea cómo las demandas políticas del momento perfilan el quehacer artístico y la producción y creación de la obra desde el punto de vista de las mujeres, reflejando problemáticas relacionadas, en este caso, con el género, la clase y la raza. Así, desde el plano subjetivo en interrelación con lo contextual, se plantea un panorama amplio donde se engloba la producción y creación de la obra desde un individuo concreto, inserto en contextos donde aparecen diversos sistemas que si bien constriñen, también llevan a la creación que cuestionan.

El primer capítulo, titulado “Las mujeres en el mundo del arte: Una reflexión a propósito de la obra de Vida Yovanovich”, de Areli Veloz Contreras, Susana Gutiérrez-Portillo y Martha Patricia Medellín Martínez, esboza, de manera general, la situación de las

mujeres en el arte y el arte desde una mirada feminista. Desde una epistemología feminista, se expresan las interrogantes que han sobresalido en el quehacer del conocimiento y del entendimiento de la realidad a través de la creación; así como las implicaciones, la legitimidad y la posición de las mujeres, sobre todo en los últimos años, en el mundo del arte. Se pone especial interés en la fotografía moderna y en la concepción del cuerpo de las mujeres desde una mirada feminista.

El segundo capítulo, titulado “La fotografía como destino. Entrevista a Vida Yovanovich”, de Areli Veloz Contreras y Susana Gutiérrez-Portillo, está dedicado a conocer las experiencias de la autora en un sentido testimonial; para ello, se presenta una entrevista con los temas recurrentes de la artista y que permiten al lector y lectora entrever cómo esta autora ha desarrollado una mirada reflexiva en torno a temas como la soledad, la violencia, el abandono y el olvido. Se trata de expresar sus vivencias desde la niñez, la relación con sus padres, sus desplazamientos Cuba-México, la conformación de la familia, el interés por la fotografía y su desarrollo como fotógrafa en México. El objetivo es reflejar sus experiencias para interpretar, desde el plano subjetivo, sus representaciones como artista en los proyectos *27 años, 8 meses, 14 días*, *Soledades sonoras* y *Abismo de ausencia*.

Los capítulos del segundo apartado del libro se enfocan al análisis de los proyectos fotográficos *27 años, 8 meses, 14 días*, *Soledades sonoras* y *Abismo de ausencia*. Se enfatiza el tema de la representación de las mujeres en el arte y de las mujeres como

artistas, resaltando la manera en que son representadas como un “otro”, generando miradas y diálogos en torno a relaciones de poder que yacen sobre las diferencias en un mundo desigual. En estos textos hay una preocupación por leer y abordar, desde la fotografía, la ética en torno a las problemáticas que las exposiciones nos presentan: pobreza, violencia, encierro, soledad, abandono, cuestionando por qué las mujeres son más propensas a ello. Asimismo, hay un interés por repensar y cuestionar la mirada de la artista, la cual no es totalmente inocente, ya que su obra también es resultado de un contexto y una historia de vida particulares.

En el capítulo tres, “Abismo de ausencia: Entre memoria, afectos y resistencias”, de Susana Gutiérrez Portillo, se analizan las fotografías que conforman la exposición así titulada, por medio de la interrelación entre la memoria, las emociones y los afectos. Este ejercicio analítico dilucida cómo las imágenes conforman la memoria individual y social, necesaria para la existencia misma, donde las mujeres en reclusión son las principales protagonistas. La fuerza con la que la artista representa a las mujeres se refleja, en un plano fenomenológico, en los efectos y afectos que genera la obra, convirtiéndose en parte central de la enunciación de la injusticia y la desigualdad que viven las mujeres en prisión.

El cuarto capítulo, “Soledades sonoras: Una reflexión feminista sobre la fotografía de mujeres en situaciones de encierro”, de Areli Veloz Contreras, está enfocado al diálogo que confluye entre la fotógrafa –como narradora–, las mujeres representadas

en la fotografía y los y las espectadoras. En este artículo interesa repensar la otredad y la manera en que es representada por la artista, algo que la autora lee desde el plano contextual e intergeneracional. El telón de fondo del escrito es el feminismo como un movimiento político que ha dislocado el quehacer artístico de distintas generaciones así como también la manera en que las y los espectadores se relacionan, interpretan e interpelan la realidad, por lo cual, temas como la estética, la ética y las otredades aparecen de manera transversal.

El capítulo cinco, “Desencarcelar la sociedad. Reflexiones en torno a la exposición 27 años, 8 meses, 14 días de Vida Yovanovich”, de David Bautista Toledo, se desarrolla en dos vertientes. Por un lado, se pregunta, desde una mirada filosófica, sobre la ética del encierro tomando como punto de partida las condiciones en que se encuentran las mujeres y el acto que las llevó a dicha situación; para el autor, el dilema estriba en el “hecho” de que las mujeres se encuentran en prisión así como en la representación que hace la artista de generar una empatía del y de la espectadora hacia ellas a partir de la obra. Por otro lado, de manera crítica, nos anuncia su preocupación sobre cómo el capitalismo ha generado imaginarios sobre temas como la pobreza, que legitiman la criminalización y, por ende, los diversos tipos de violencia que la acompañan y que se constriñen en cuerpos específicos, como el de las mujeres retratadas por Vida –bajo la mirada de un Estado que justifica y perpetua esta violencia.

El capítulo sexto, “La sentencia: Los cuerpos de las mujeres bajo control y castigo”, de Nathielly Darcy Ribeiro y Sara Gomes de Lucena, nos brinda una mirada de corte sociológico sobre la situación de las mujeres en prisión en México. Se retoman las historias de vida de la exposición 27 años, 8 meses, 14 días para abordar el tema de la violencia desde el plano institucional, corporal y emocional. Desde aquí, se plantean los perfiles de las mujeres presas en el país y se analiza, sobre una visión foucaultiana, la relación entre el cuerpo femenino, el confinamiento y el encierro.

El ensayo “Calladitas no nos vemos más bonitas”, escrito por Karina Villalobos, fotógrafa mexicalense, hace referencia al impacto que tuvo el trabajo de Vida Yovanovich en su quehacer artístico. Desde una experiencia personal, la autora reflexiona sobre las emociones que le provocó haber conocido el trabajo fotográfico de la artista y lo que apre(h)ndió de ello. Así como la importancia de esta artista para las fotografías de su generación.

Finalmente, los textos aquí presentados pretenden contribuir a posicionar la obra artística como un espacio de análisis, de cuestionamiento interdisciplinario y explícitamente feminista. Como la obra de Vida Yovanovich, la interpretación de este libro queda abierta y a la espera de lecturas que develen que la fotografía y el arte expuesto en el museo son también una manera de construir conocimiento a través de sus formas de representación.



LA CREACIÓN DESDE LA EXPERIENCIA

LAS MUJERES EN EL MUNDO DEL ARTE:

UNA REFLEXIÓN A PROPÓSITO
DE LA OBRA DE VIDA YOVANOVICH

**Areli Veloz Contreras,
Susana Gutiérrez-Portillo y
Martha Patricia Medellín Martínez**





La obra *27 años, 8 meses, 14 días de Vida Yovanovitch* nos lleva a reflexionar sobre la posición de las mujeres haciendo arte y la reducida concepción y representación de sus cuerpos en la cultura visual occidental. La mirada de la artista rompe con los cánones establecidos en torno a las representaciones hegemónicas sobre lo femenino en la fotografía y retrata, de manera crítica, situaciones de vida adversas que llevan a las y los espectadores a cuestionar su mundo circundante. Esta manera de comprender la realidad, que la artista nos muestra y enseña en su trabajo, nos lleva a situar su obra en un escenario político, social y cultural donde, en el siglo xx y parte del xxi, el feminismo adquiere un papel central ya que ha desestructurado la manera en que el arte es producido y entendido.

El objetivo de este artículo es retomar el trabajo de Vida Yovanovich y situarlo en un proceso de construcción de conocimiento y entendimiento de la realidad desde distintas posturas feministas en el quehacer artístico, específicamente en la fotografía. Para ello, en un primer apartado, recurriremos a la epistemología feminista como una herramienta que nos brinda un panorama general sobre el cuestionamiento a las formas hegemónicas de conocimiento y comprensión de la realidad que llevaron a las feministas a crear arsenales, técnicas y herramientas teórico-metodológicas diversas para expresar, repensar y construir esta misma realidad desde otras miradas. Un segundo apartado referirá el lugar ocupado por las mujeres en el arte, su representación y el papel desempeñado como creadoras, ligado al impacto del feminismo en la cronología de las mujeres artistas y su legitimación como parte de los espacios destinados a la difusión artística. Por último, en un tercer apartado, se menciona brevemente cómo se ha representado el cuerpo de las mujeres en la fotografía moderna en distintos años y concretamente en México; además de su uso como herramienta posmoderna de representación del cuerpo femenino desde una perspectiva feminista.

Conocimientos y formas de comprensión desde las experiencias y situaciones de las mujeres

El espíritu efervescente y crítico generado por los movimientos sociales de mediados del siglo xx reconfiguraron el entendimiento sobre la humanidad en un mundo delimitado por lógicas categóricas que adquieren coherencia bajo estructuras de orden económico, político, social y cultural. En el caso del movimiento feminista de dicha época, el cual se impregnaba en distintos lugares, grupos, sectores y fracciones políticas, se cuestionó el papel adjudicado a las mujeres bajo un aparente mandato cultural o biológico. Así, desde lo público se comenzaron a observar demandas emergidas de las experiencias íntimas las cuales, por medio de diversas metodologías, como los grupos de autoconciencia, comenzaron a mostrar, de manera compartida y colectiva, las formas de opresión y desigualdad padecidas por las mujeres por el sólo hecho de serlo, generando mar-

cos interpretativos que hacían visible, por medio del discurso, aquello que no tenía nombre.

En este sentido, no bastaba con mostrar las demandas por las diferencias, sino crear marcos epistémicos para interpretar y mostrar nuestro entorno de manera crítica y, sobre todo, para repensar lo que se consideraba realidad, quién la enunciaba y las afirmaciones que de ella emanaban, lo cual parcializaba, de manera legitimada, al mundo. De tal suerte, la epistemología feminista surgió bajo el cuestionamiento de cómo se organizaba la vida y el mundo y quién lo hacía, al mismo tiempo que abogaba por el reconocimiento de la pluralidad de concepciones de la realidad que mostraran su complejidad.

En este artículo se considera necesario hacer referencia a la epistemología feminista ya que ésta brinda un panorama general de cómo se empezaron a cuestionar los supuestos de verdad que dejaban fuera a las mujeres del acceso a y la producción de conocimientos y comprensiones del mundo, como el arte; es decir, qué era el arte, quiénes lo legitimaban y quiénes podían ser considerados artistas, fueron temas de discusión a partir de los años setenta.

De tal manera, la epistemología feminista comienza por develar las formas de desigualdad y

exclusión que viven las mujeres en relación con los hombres, muchas veces legitimadas por supuestos sexistas y androcéntricos en el quehacer del conocimiento y la comprensión del mundo. En el caso de las mujeres en el arte, se produjo una crítica y transformación de los paradigmas artísticos dominantes y su enseñanza, ya que se cuestionaba que éstos daban paso a los prejuicios de género presentes en la concepción de las disciplinas artísticas, los procesos creativos y la inserción de las creadoras en el mercado del arte.

El cuestionamiento de los marcos interpretativos dominantes que encaminan las maneras de observar, parcializar, nombrar y representar la realidad, ha sido un elemento central de la epistemología feminista; bajo este esquema, se sostiene que el conocimiento y, agregaría, la comprensión del mundo, son situados, parciales e inacabados (Harding, 1997). En este sentido, si el conocimiento y la comprensión son situados, ya que se

disponen a hablar desde el sujeto cognoscente que surge en determinados contextos, entonces tienen una fuerte relación con lo político (Adán, 2006, p. 12).

No obstante, aunque la epistemología feminista coincidía en entender y estudiar la construcción del conocimiento y la comprensión de la realidad de manera situada, las aproximaciones teóricas desarrolladas son distintas y responden a demandas y momentos diversos, pero interrelacionados: el empirismo, el punto de vista y el posmodernismo (Harding, 1997). De éstos, se explicará brevemente los dos últimos, ya que en las ciencias sociales, las humanidades y las artes han tenido un gran eco y, también, porque reflejan las demandas y los alcances de los feminismos del momento, abstrayendo así la efervescencia política de la época en teorías, metodologías, conceptos y perspectivas.

A mediados del siglo xx, como se dijo, el feminismo cobró auge bajo el reconocimiento de las “diferencias”, como las nombra Fraser (2000). Diferencias concebidas desde el plano de la experiencia, concepción con un fuerte legado marxista ya que enfatizaba el punto de vista del “subyugado” para desentrañar su

posición y hacer visible las formas de exclusión y desigualdad, pero también de resistencia y acción política, lo cual abría paso a otras formas de concebir y representar la vida y el mundo.

La mirada de las mujeres era concebida como el camino para desplazarlas de los márgenes al centro y desde ahí tomar sus experiencias, voces y vidas para referir y construir otros andamiajes teóricos y perspectivas y comprensiones de la realidad que se escaparan de las visiones dominantes y que, por lo tanto, estuvieran menos influidas por las impuestas por los hombres, blancos y occidentales, convirtiéndose en su argumento central. Aquí el concepto *experiencia* adquiere gran relevancia al partir de una generalización en torno a la posición desigual de las mujeres con respecto de los hombres, por lo que debían identificarse experiencias en común para construir otras maneras de nombrar, mirar y concebir el mundo.

Para legitimar el punto de vista de las mujeres, se empezó a significar e interpretar sus experiencias de manera homogénea, como grupo social –en algunos casos, como desde el feminismo radical, se consideró una “clase”– donde se compartían las mismas opresiones y desigualdades, las cuales subyacían en un entendimiento del cuerpo como objeto sexuado y sexualizado. Aquí, el punto de vista de las mujeres marcaba una manera distinta de entender el mundo y la realidad en el momento que sus experiencias femeninas eran compartidas y consensuadas, al mismo tiempo que reflejaban relaciones de poder sustentadas en el sistema patriarcal. Relaciones apoyadas, por ejemplo, en una visión cartesiana que mostraba el entendido de la realidad a partir de dicotomías como femenino/masculino, naturaleza/cultura, racional/irracional, productivo/reproductivo, belleza/fealdad, cuerpo/mente, sujeto/objeto, entre otras, legitimando el valor diferencial en dichas oposiciones y justificando así la negación de la participación activa de las mujeres en la construcción del conocimiento y la comprensión del mundo.

No obstante, en la década de los noventa, tras el auge del posmodernismo y el giro subje-

tivista y culturalista, se cuestionó que la opresión de las mujeres fuera homogénea y que sólo estuviera demarcada por el patriarcado. Así, fueron surgiendo y visualizándose otras demandas feministas que redefinieron el quehacer epistemológico, complejizándolo al mostrar que las polifonías descentraban la idea unívoca en que caía la concepción del punto de vista de las mujeres. Cabe mencionar que la visión homogénea que el punto de vista feminista proponía para interpretar la situación de las mujeres, correspondía a una demanda de su tiempo, la cual era evidenciar las relaciones de poder basadas no sólo en la clase –como los marxistas y socialistas planteaban–, sino también en lo patriarcal.

Asimismo, el feminismo se iba identificando como teoría y no sólo como una crítica feminista a otras teorías; es decir, la teoría feminista se vio a sí misma desde “la interrelación de distintos discursos y prácticas sociales diversas”, lo cual descentraba la idea





de un único sistema de opresión para ver así un campo de fuerzas que aparecía como “un nudo de relaciones distintas y variables de poder y puntos de resistencia”. Crítica que se hizo evidente desde los feminismos negros, chicanos, indígenas y de las lesbianas, quienes mencionaban que la visión única de la diversidad sexual dejaba fuera a otros sistemas de opresión y su interrelación (De Lauretis, 1993, p. 92).

Por lo tanto, dichas críticas y miradas nuevas dieron paso a un feminismo posmoderno (Harding, 1997; Blazquez, 2010) o feminismos polimorfos (Adán, 2006), los cuales trataron de descentrarse de la significación homogénea de las mujeres para interpretar el poder desde distintas variantes, dándole un peso central a la relación local-global (Adán, 2006, p. 163). De este modo, como menciona De Lauretis, en esta epistemología el sujeto feminista se posicionó desde otros lugares, ya que no sólo definía la opresión en relación con el hombre, con base en el género, sino que hubo otras variantes que llevaron a que las mujeres no fueran vistas eternamente como las víctimas, posicionándolas también como parte del “opresor” –como pasó con la crítica de las mujeres negras a las mujeres blancas–. Por lo

que se cuestionaba la relación dicotómica entre feminidad/masculinidad para plantear las posiciones diversas a través de distintos ejes de diferenciación que se reflejaron en discursos y prácticas planteados como contradictorios. Por ello, las mujeres no sólo eran vistas como sujetos oprimidos, sino que, al mismo tiempo, eran concebidas como protagonistas y con capacidad de movimiento y dislocación (De Lauretis, 1993, p. 93). Por ello, en este contexto, el cuestionamiento sobre si el ser mujer llevaba a las mujeres a tener una visión crítica sobre su posición desigual en la vida social fue un punto de tensión dentro del feminismo, el cual se iba impregnando en distintas áreas, como el arte.

Para el feminismo posmoderno la “otredad” adquiere un peso central, lo cual obedecía a los debates de la época, pero que en el caso de los feminismos, ahora en plural, se caracterizaban por el énfasis en que esa diferencia, marginalidad y pluralidad se

convertían en un modo de *ser y enunciarse* (Blazquez, 2010, p. 33). En este sentido, el feminismo negro, chicano o indígena comienza a cobrar centralidad debido a las críticas que planteaba a los feminismos liberales o blancos, así como por sus aportes y propuestas.

Entre las propuestas de los feminismos polimorfos se planteaba que las diferencias daban la posibilidad de “ver desde ningún lado”, como mencionaba Haraway (1995), pero esto llevaba a la posibilidad de interpretar la realidad desde distintos polos, teniendo presente que la manera en que se observaba estaba delimitada por tecnologías que conducían la vista y el mirar (el mundo), convirtiendo a la realidad en limitada, argumentándose con ello que el conocimiento y la manera en que se accede a él será siempre parcial e inacabada (Haraway, 1995).

En este sentido, el feminismo llamado posmoderno daba cuenta de las otredades, que si bien son subyugadas y están atravesadas por relaciones de poder, no siempre son inocentes, lo cual posiciona a las mujeres en un campo mucho más diverso y complejo para interpretar cómo se va produciendo e hilvanando el poder y cómo se es partícipe en ello. Pero, al mismo tiempo,

la otredad, que se sitúa en los márgenes y en los desplazamientos, genera la posibilidad de diálogos compartidos que en su propósito muestran otros entendimientos de la realidad y, por ende, otras maneras de concebir y comprender el mundo, como sucede en el mundo del arte.

La ausencia de las mujeres como agentes activas en la creación artística se justificó por la preconcepción sobre la intrascendencia en la creación de las artistas o por el esencialismo basado en el eterno femenino que ensalza las expresiones reconocibles, validadas e institucionalizadas de una supuesta sensibilidad artística femenina. Así, la producción de las mujeres artistas se dimensiona de manera cartesiana, se percibe inferior y subjetiva por su supuesta orientación a la afectividad, con inclinación a lo emocional, y en el aspecto técnico, se minimiza por su recurrente uso de materiales relacionados a lo doméstico y a sus formatos lejanos a la monumentalidad.

En este sentido, la presencia de las mujeres en la producción artística en distintos países ha develado su ausencia en la historiografía artística, su falta de reconocimiento y su exclusión de los círculos de poder no sólo en el arte sino en, desde y en contacto con otras disciplinas. Ausencias que redefinen el entendimiento de otras maneras de ser, crear y percibir por y para las mujeres, quienes en su diversidad reflejan las múltiples otredades que complejizan la comprensión del mundo.

Mujeres y creadoras: dilemas de su estar y hacer en el arte

De ausencias, exclusiones, esencias, búsquedas y presencias está hecha la historia de las mujeres en el mundo del arte. Aunque la representación de la mujer y el imaginario femenino han abarrotado museos y galerías a lo largo de la historia, es un hecho incuestionable que la autoría de estas obras es pre-





dominantemente masculina. La mirada que construye el discurso artístico de estas representaciones responde también al sesgo androcéntrico que enmarca el desarrollo de todos los campos del conocimiento y de la comprensión del mundo.

En el mundo del arte las mujeres han tenido un protagonismo como objetos de creación artística: las labores femeninas, las virtudes y el cuerpo femenino son temas recurrentes. Se han

representados como vírgenes, santas, fatales, anónimas, burguesas (posando en sus momentos de ocio), desnudas, bellas y seductoras, reflejos de la mirada patriarcal del “genio creador”. Como objeto de representación, las mujeres suelen ser un centro de atracción en las exposiciones, pero como creadoras, ¿cuál es su participación?

Como creadoras las mujeres se han enfrentado a dilemas como: construir un discurso propio que sea legitimado por sí mismo; adoptar o no las narrativas hegemónicas sobre el arte impuestas por los varones; o en su caso, poner en jaque estos discursos masculinos que han normado las visiones del arte desde sus inicios y luchar por espacios para difundir su obra. Actualmente, algunas instituciones artísticas destacan y celebran políticas culturales sobre la breve inclusión de la presencia femenina, pero aún resulta insuficiente en relación a recuperar y visibilizar otras maneras de ser, crear y percibir a las mujeres. La intencionalidad de las mujeres no siempre es hacer latente un discurso feminista, aunque es posible rastrear en varias obras enunciadas como no feministas elementos que pueden leerse desde esta mirada (Giunta, 2019).

La década de los setenta fue un momento coyuntural importante en el *quehacer* de las creadoras en distintos países, como se mencionó en el apartado anterior. Las mujeres artistas demandaron una participación más visible y que el arte tuviera un *punto de vista* de y desde las mujeres. El recuento histórico de distintas autoras coincide en algunos momentos coyunturales durante esa

década: protestas en el Museo Whitney de Nueva York por la ausencia de mujeres artistas en las galerías; en 1971 Linda Nochlin escribe su icónico artículo “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, como un fuerte cuestionamiento a la ausencia de mujeres en el arte; por esos mismos años, Judy Chicago y Miriam Schapiro crean el programa feminista de arte en el California Institute of Arts (CalArts) en Estados Unidos; mientras en la Galleria Acts of Art se realizaba la primera exposición de mujeres artistas negras (Giunta, 2019, pp. 31-33). Es decir, había un interés por hacer evidente el trabajo de las artistas que se replicaba en diferentes regiones de los Estados Unidos –además de Europa y América Latina.

En México, el movimiento de las creadoras se avivó con la primera conferencia mundial sobre la mujer en el año de 1975; así, se realizaron diferentes exposiciones que cuestionaban el papel de las mujeres en el arte; salen a

la luz revistas de arte que dan crédito a la obra de las mujeres; críticas, historiadoras y creadoras apoyan la presencia y postura de la mujer frente a la producción de un discurso femenino y feminista; se critica la reproducción de una mirada masculinizada y patriarcal del arte y en algunos casos con un discurso explícitamente feminista, como es el caso de Mónica Mayer. Un punto importante para la consolidación de las mujeres artistas en México fue el intercambio de experiencias entre éstas y sus pares estadounidenses.

En 1985, con máscaras de gorila que cubrían su rostro, las *Guerrilla Girls* “asaltaban el acceso principal del Moma de Nueva York para llamar la atención sobre la falta de obras de las artistas mujeres en la institución museística” (Alario, 2010, p. 19). ¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Museo Metropolitano de Nueva York?, era el encabezado de uno de sus afiches. La pregunta que entonces planteaban estas mujeres sigue vigente hasta el día de hoy. Historiadoras del arte como María Teresa Alario (2010) y Andrea Giunta (2019) coinciden en que el problema de la exclusión de la obra de las artistas no ha sido resuelto. La idea del “ge-

nio creador” sigue fundamentando las concepciones del arte occidental como una noción legítima y asociada exclusivamente a lo masculino.

En el caso de los museos, Alario señala que se han “incorporado algunos nombres [de mujeres] como excepción, pero sin cuestionar los principios inherentes al canon androcéntrico, ba-

[...] ha demostrado fehacientemente cómo toda imagen perteneciente a nuestra cultura –y por supuesto cualquier imagen de la mujer– está situada dentro, y es interpretable desde el contexto abarcador de las ideologías patriarcales, cuyos valores y efectos son sociales y subjetivos, estéticos y afectivos, e impregnan, evidentemente, toda la construcción social y, por ello, a todos los sujetos sociales, tanto mujeres como hombres (De Lauretis, 1992, p. 66).

sado en la figura del ‘genio’ masculino por esencia” (Alario, 2010, p. 20). Al respecto, la crítica feminista de la representación,

Desde los setenta, las muestras temporales o permanentes exclusivas para mujeres fueron una solución viable por parte de las instituciones para dar respuesta a los cambios culturales y a las demandas de las mismas; pero algunas autoras consideran que ésta es una forma de segregar a las mujeres o ponerlas en un gueto cuestionando la forma acrítica en que se repite esta fórmula y cuestionando el papel de los museos como reproductores del “canon” patriarcal, cuando, en palabras de Griselda Pollock, “el feminismo tiene como objetivo cambiar el carácter del arte’ [y por tanto] la necesidad de cambiar los museos, depositarios de «la tradición»” (Alario, 2010, p. 21).

En la década de los noventa, las creadoras feministas comenzaron a cuestionar el estereotipo clásico del feminismo que representaba a las generaciones anteriores y se planteó el post-feminismo como una nueva manifestación a favor de un pluralismo de perspectivas. El declive del espíritu de lo moderno se trasladó también al feminismo: ¿cómo este proyecto dejaba fuera a una multiplicidad de sujetos sin cabida en la represen-

tación del sujeto de la modernidad (varón, heterosexual, occidental, blanco, burgués)? Frente a esto, las creadoras adoptaron temas como el deseo sexual femenino, la violencia, la pornografía y la droga, reflejadas en formas no convencionales y perturbadoras. El cuerpo, la narrativa, la biografía, la identidad en un sentido complejo y múltiple, eran otros de los intereses que las artistas conjugaban ahora en una práctica más interdisciplinar, mezclando el video, la fotografía, el *performance*.

En las primeras décadas del siglo XXI el arte feminista ha cambiado a la par del movimiento. La exposición mediática de la violencia ha reavivado con fuerza la potencia de los feminismos. El feminicidio, la violencia hacia los cuerpos femeninos y femeninos racializados y su exposición y tratamiento descarnado por parte de los medios y las autoridades de todas latitudes, han encendido movilizaciones a lo largo de todo el hemisferio. La lucha por evidenciar las desigualdades (de raza,

de clase y de género); por visibilizar las múltiples violencias hacia diversas identidades que comparten la exclusión, “ya sea de género (lesbianas, gays, bisexuales, travestis, transexuales, transgéneros, intersex), como de clase o de raza: pobres, indocumentados, migrantes, sin techo, indígenas, mestizos, negros” (Giunta, 2019, p. 25); la demanda del matrimonio igualitario; la exigencia de legalizar el aborto, son reclamos de las feministas a escala global. La protesta generalizada ha logrado incluir algunos puntos a las agendas globales pero que no se materializan en las realidades locales. Las creadoras adscritas al feminismo, en este contexto, se han sumado a la lucha y la denuncia, asumiendo el compromiso político como parte de su postura como artistas.

Gracias a los cambios coyunturales ocurridos a partir de los setenta, las mujeres han podido tener acceso a espacios donde normalmente sólo se presentaban obras de varones; la visibilidad individual y la experiencia colectiva de estas mujeres han permitido su consolidación como artistas e influenciado el desarrollo no de uno, sino de diversos feminismos que, sin embargo, se despliegan todavía en la lucha contra la desigualdad en toda su complejidad. Aunque las artistas actual-

mente han cobrado visibilidad a partir del activismo, las formas tradicionales de entender el arte por parte de las instituciones legitimadoras del mismo sigue siendo cuestionada respecto de lo que significa ser artista frente a la idea androcéntrica del genio creador, y si es pertinente reconocerse como artista feminista para ser legitimada.

Las mujeres en la fotografía desde la propuesta de Vida Yovanovich

Andrea Giunta (2018) plantea que en la confusión entre la creación femenina y la feminista –declarada por las autoras o no–, participa el público, la crítica de arte, las instituciones culturales e incluso las creadoras e investigadoras; la superficial aplicación de políticas institucionales reduce la perspectiva de género a un gueto artístico (Giunta, 2018). Para un gran número de creadoras lo anterior ha resultado un obstáculo e incluso un nuevo criterio de exclusión, por ser validadas no por el impacto o la calidad de su trabajo sino para cumplir

indicadores administrativos que no resuelven ni cambian las convenciones tradicionales del arte.

La diferencia entre el arte hecho por mujeres y el feminista radica en que el primero tiene sólo la intención de gestionar un espacio de oportunidad en el mundo del arte tal cual es y sin más compromiso con otras mujeres. En este sentido, la crítica ha girado en torno a si la experiencia de las mujeres como artistas las ha llevado a adoptar una postura política hacia su situación desigual.

En el caso de las artistas feministas, no fue suficiente el hecho de insertarse como productoras, sino su aportación y desempeño en colectividad, por ejemplo al gestionar espacios para otras mujeres e impactar a otras desde la docencia, plantear alternativas de representación y de creación desde la investigación; así como generar una crítica que considere el contexto histórico, político y social de las mujeres.

Una inquietud sobresaliente en las creadoras y teóricas feministas del arte ha sido la representación del cuerpo femenino, monopolizada por la mirada masculina. John Berger (2016) menciona en su ensayo sobre la presencia del cuerpo femenino en la imagen artística occidental que la mirada está socializada y dirigida a un

público masculino, noción implantada en las mujeres como una conciencia de saberse observadas (Berger, 2016). Por consiguiente, el aprendizaje, uso, disfrute, representación y mirada se orientan a partir de ese otro dominante.

Debido a que la mirada femenina está colonizada por esquemas de orden androcéntricos son necesarias herramientas como el feminismo, que permite elaborar reflexiones críticas sobre la cultura visual occidental sobre las mujeres y su condición silenciada como creadoras, ambas situadas en el cuerpo. El arte feminista confronta paradigmas inoperantes pero arraigados, visibiliza a las artistas no sólo por su condición de mujer sino por su derecho a incluirse en el mundo artístico por sus propios méritos, y rehúye la posibilidad de continuar con la explotación y fetichización de la imagen de los cuerpos femeninos por la mirada patriarcal.

El cuerpo de las mujeres se ha reducido a una imagen imposible y genérica que debe agradar, supuesto que

anula a las mujeres reales, de ahí la intención de las creadoras a autodefinirse en un posicionamiento de su lugar e importancia en el mundo; no obstante, no existe un consenso desde el feminismo para representar el cuerpo femenino, pero las propuestas se inclinan a representarlo de manera fiel a su vivencia, como en el caso del deseo sexual femenino que busca evidenciarse sin suprimirlo, esencializarlo y sin confundirlo con la visión masculina dominante heteronormativa. Quizás la anterior problemática está más destacada en ciertas disciplinas artísticas, como es el caso de la fotografía.

La historia de la fotografía está vinculada con los principios de la modernidad desde sus orígenes; no obstante, la disciplina no se adscribe al arte desde sus inicios y se ubicó cercana al área de los oficios por su masiva y económica producción en comparación con las imágenes artísticas; además de su facilidad de transporte y difusión, de manera similar a la litografía en su momento.

El quehacer fotográfico masificó las concepciones relativas a la construcción de la imagen y la belleza clásicas heredadas de la cultura visual occidental, particularmente de la pintura. Según John Tagg (1988), “la fotografía nacida de la cul-

tura de masas que surgió después de las revoluciones de fines del siglo xvii, primero existió como un medio para celebrar al individuo y, por eso como un medio de control social” (citado en Pultz, 1995, p. 10). Lo anterior muestra la coincidencia de los objetivos de ambas disciplinas para representar relaciones sociales de poder, aprovechados principalmente por la clase burguesa, que incluso influyó prevalentemente en los criterios de gusto modernos.

Respecto de la fotografía del siglo xix, John Pultz (2003) señala que se usó como “medio para definir el cuerpo humano en términos de clase y de conducta normativa, la fotografía también se utilizaría para crear el cuerpo erótico y sexualmente diferenciado” (Pultz, 2003, p. 38). La relación análoga de la imagen fotográfica con la realidad funcionó para definir, construir y difundir las convenciones, los deseos y las fantasías del pensamiento dominante a la naciente cultura de masas.

El cuerpo femenino, redefinido y controlado como objeto por agentes externos a su propietaria, se aleja de convertirse en “el significante de sí mismo o de la subjetividad de la mujer” (Pultz, 2003, p. 39). Sin importar el género del espectador o del fotógrafo, en la modernidad la mirada predominante era generalmente masculina y apropiaba la imagen del otro. En la fotografía los criterios de raza, clase, edad y belleza definen la manera de representar los cuerpos de las mujeres, dentro del conjunto de esos “otros” a los cuales se miraba con deseo, curiosidad y a los cuales finalmente se les apropiaba.

A partir de la década de 1880 los fotógrafos pretendieron resaltar las cualidades de la fotografía con el uso del papel para imprimir las imágenes o con la manipulación de los negativos, prácticas que se abandonarían entre 1910 y 1920 para separar lo pictórico de lo fotográfico y resaltar el uso de la gama de grises “esenciales” de la fotografía, privilegiando una mirada hete-





rosexual que replicará al cuerpo femenino como el objeto de deseo sometido al poder (Pultz, 2003).

La amplia trayectoria del desnudo femenino en las artes plásticas se infiltró en la fotografía y la representación del cuerpo de las mujeres se sujetó a la significación y reconocimiento en función de criterios heredados e impuestos por el público masculino y los creadores; en las imágenes fotográficas del cuerpo desnudo femenino las mujeres fueron reducidas a sus cualidades eróticas, eludiendo la categorización de pornografía bajo el pretexto de la búsqueda de la belleza en la historia del arte occidental clásico.

En Occidente y Oriente existen políticas de representación que permiten la exhibición de los pechos pero no del vello púbico, ya que este último conecta a la modelo con una sexualidad activa, y que sin él la mantienen en un estado pasivo, deseable, con una sexualidad anulada y dependiente.

Por lo anterior, resultaron significativas las aportaciones de autoras como Julia Margaret Cameron (1815-1879), Alice Boughton (1866-1943), Annie W. Brigman (1869-1950) y Alice Austen (1866-1952), entre otras, que generaron imágenes de las mujeres reales en su ambiente doméstico, aunque ausentes de una mirada crítica o feminista.

Otras creadoras excepcionales que escapan de la mirada dominante, con estrategias que eludían el consumo masculino de la imagen y algunas ya como feministas declaradas, fueron: Imogen Cunningham (1883-1976), Margrethe Mather (1886-1952), Tina Modotti (1896-1942), Florence Henri (1893-1982), Hannah Höch (1889-1979), Dorotea Lange (1895-1965), Helen Levitt (1913-2009), Marion Palfi (1907-1978), Lisette Model (1906-1983) y Diane Arbus (1923-1971).

En el caso particular de México, la fotografía a partir de los años setenta se centra en posicionar su valor en lo artístico con un lenguaje propio y desvinculado de otras disciplinas artísticas. Los movimientos sociales del 68 influenciaron a grupos de fotógrafos que abordaron la denuncia social aunque sin mucha preocupación técnica, y que Lourdes Grobet criticó por caer en expresiones que abusaban del folclor o la miseria. Esto derivó en aproximaciones etnográficas, registros del paisaje,

los estudios de la ciudad y el fotoperiodismo, entre otras posibilidades expresivas, como el ensayo fotográfico, la fotografía documental, el fotomontaje y el fotorreportaje (Debroise, 2005).

Entre las fotógrafas más reconocidas en el quehacer fotográfico mexicano encontramos a Lola Álvarez Bravo (1903-1993), Margarita Henri, Vicenta Salazar, Natalia Baquedano (1872-1936), Eugenia Vargas (1949), Flor Garduño (1957), Rosa Rolanda (1895-1970), Mariana Yampolski (1925-2002), Graciela Iturbide (1942), Yolanda Andrade (1950), Daniela Rosell (1973), Laura Gilpin (1891-1979), Kati Horna (1912-2000), Lourdes Grobet (1940), Eugenia Vargas (1949), Silvia Gruner (1959) y Laura Cohen (1956).

Yampolski, Iturbide y Rosell destacan por su trabajo con comunidades por largos periodos de tiempo; en el caso de las dos primeras, buscaron eliminar hasta donde fuera posible una mirada que exotizara a ese “otro” retratado, desde una conciencia de su condición privilegiada como autoras; destaca al respecto la serie *Ricas y famosas* (2002) de Rosell con su valiosa reflexión política sobre la enorme diferencia de clases en México (Debroise, 2005).

A escala internacional, el enfoque de las creadoras se centró en la introducción del cuerpo mismo en la imagen fotográfica como un registro de acciones, creando documentos que se alejaban de una preparación técnica purista y se acercaban a imprimir el instante vivido, tal y como lo planteaban algunos artistas del *performance*, del *body art* y del video, como Robert Raushenberg (1925-2008) y Susan Weil (1930), Hanna Wilke (1940-1993), Carole Schneemann (1939-2019), Ana Mendieta (1948-1985), Katherina Sieverding (1944), Martha Rosler (1943) y Cyndy Sherman (1954).

Las estrategias posmodernas también se hicieron evidentes y se declararon en el trabajo de Sally Mann (1951), Jo Spence (1934-1992), Terry Dennett (1938-2018), Ana Blume (1937), *Guerrilla Girls*, Laurie Simmons (1949) y Barbara Krueger (1945). Dichas estrategias posmodernas recuperan potencial expresivo del cuerpo con el gesto de la masa misma, destacan la experiencia corporal con las sensaciones, privile-

gían la inmediatez en lugar de la historia lineal y la tradición; además de plantear el uso del cuerpo como medio y sujeto, desvinculándose de las tradiciones artísticas occidentales, e incluso explorando la relación del cuerpo de las mujeres con los elementos naturales sin esencializarlo.

Por consiguiente, podemos observar que el cuerpo femenino yace en medio de conflictos generados por intereses no propios de las mujeres; gracias a la mirada consciente de esta condición por parte de las artistas feministas, se observa no solamente otra forma de percibir el mundo, sino la revelación de una realidad en sí misma.

Sin embargo, ¿qué sucede con las mujeres y los cuerpos olvidados por el interés de la sociedad? Los cuerpos sin oportunidad de autodefinirse, interpelarse en la representación por no tener acceso a una educación feminista ni artística, son excluidos, borrados, doblemente estigmatizados y desvalorizados fácilmente. Es entonces cuando se hace urgente la emergencia de la mirada consciente e independiente, como es el trabajo fotográfico de Vida Yovanovich.

Yovanovich, al igual que Yampolski e Iturbide, muestra en sus largos proyectos su compromiso con las comunidades que retrata. En

su amplia producción, ubicada en el fotorreportaje, la fotógrafa enuncia la presencia activa del cuerpo de mujeres vulneradas a través de su mirada. La muestra titulada *27 años, 8 meses, 14 días* se titula así ya que “es una sentencia de cárcel” (Yovanovich, 2019). Las imágenes envuelven y transforman al espectador al involucrarlo y al hacer uso de emotivos testimonios.

La exposición se divide en tres secciones que muestran parte de las circunstancias de las mujeres retratadas en situación de cárcel que comparten sus “experiencias de vida” (Yovanovich, 2019), lugares y objetos que narran intimidades que trascienden al espacio público en el que se presentan.

Soledades sonoras es el nombre de otro segmento de la muestra, en él se presentan imágenes de mujeres que huyen de su condición como objeto al proyectarse consecutivamente sobre las paredes; en la serie podemos escuchar a las mujeres retratadas que de manera anónima narran sus historias

de abandono, dolor, soledad y violencia. El espectador se funde en las imágenes, se envuelve en los relatos visuales y sonoros sin oportunidad de escapar de la experiencia, pero con la distancia suficiente que permite una mirada reflexiva.

En el caso de la serie *Abismo de ausencia*, Yovanovich cambia la estrategia de presentación de las imágenes, dispuestas ahora en formatos que simulan ventanas o mirillas parecidas a las de las cárceles. El cuerpo del espectador se aproxima a la experiencia espacial que ofrece la prisión, este requerimiento contrasta con el encuentro de los mundos subjetivos y evidencia la humanidad de las mujeres privadas de su libertad, son declaraciones de resiliencia similares a cuando se observa una planta abriéndose paso a través del concreto.

Un punto a destacar del trabajo de la fotógrafa, es el uso del blanco y negro en sus propuestas, que remiten al grabado y que ella reconoce expresamente como una “mezcla visual entre el grabado y la fotografía” (Yovanovich, 2019). La intención de *Abismo de ausencia* puede equipararse a la de la artista Käthe Kollwitz (1867-1945), considerada parte del movimiento del expresionismo alemán que también sobresale por su obra

gráfica en alto contraste; Köllwitz representó de manera crítica a mujeres en situaciones de vulnerabilidad como resultado de la guerra y la pobreza.

Finalmente, *27 años, 8 meses, 14 días* es la sección que da nombre a la exposición. Consta de una instalación fotográfica que muestra las imágenes de siete mujeres acusadas de asesinar a sus parejas; los retratos de cuerpo completo son de tamaño casi natural de las modelos, que miran hacia afuera devolviendo una mirada insumisa al espectador.

Los retratos están compuestos por dos fotografías: la primera que hace de base está impresa en papel y la segunda se sobrepone a modo de complemento; esta última está impresa en una película transparente con ligeras variaciones del gesto de la misma mujer retratada de la imagen en papel, la solución de la imagen otorga profundidad y dinamismo al encuentro.

La obra de Vida Yovanovich plantea el cuerpo rebelde a lo establecido de “sus mujeres” (Yovanovich, 2019). Esa muestra de subversividad sobre la representación del cuerpo femenino, sugiere un esfuerzo por escapar del “marco” administrativo y convencional impuesto socialmente que menciona Lynda Nead (1998). La subversividad en la representación siempre será necesaria para la autonomía de los sujetos.

La escritora Susan Sontag (1933-2004), en su notable libro *Ante el dolor de los demás*, cuestiona el papel de la fotografía en los conflictos como la guerra; Sontag se pregunta por la supuesta autenticidad en la representación de las situaciones terribles, porque finalmente es la autora o autor quien elige qué encuadrar. Respecto del público de las imágenes de la violencia, la autora define tres tipos: al privilegiado y preocupado, al cínico, y al que yace dentro de los conflictos, el acto de mirar es el rasgo común de todos.

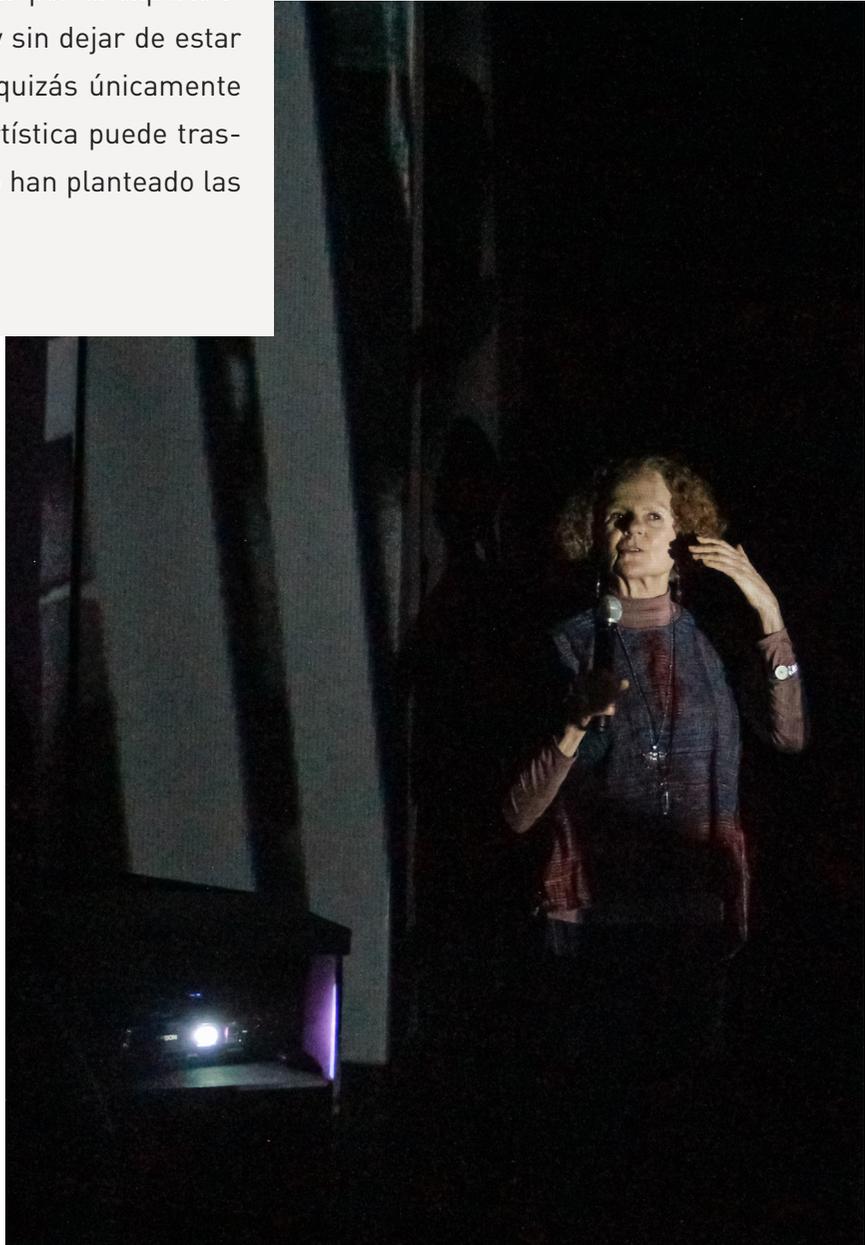
Sontag invita no sólo a mirar sino a recordar historias, evocar imágenes y reflexionar sobre ellas, pensar en el dolor que causan los poderes establecidos aun desde una distancia (Sontag, 2004). Pero ¿si el conflicto sigue indeterminadamente?, como es el caso de las mujeres cuyo

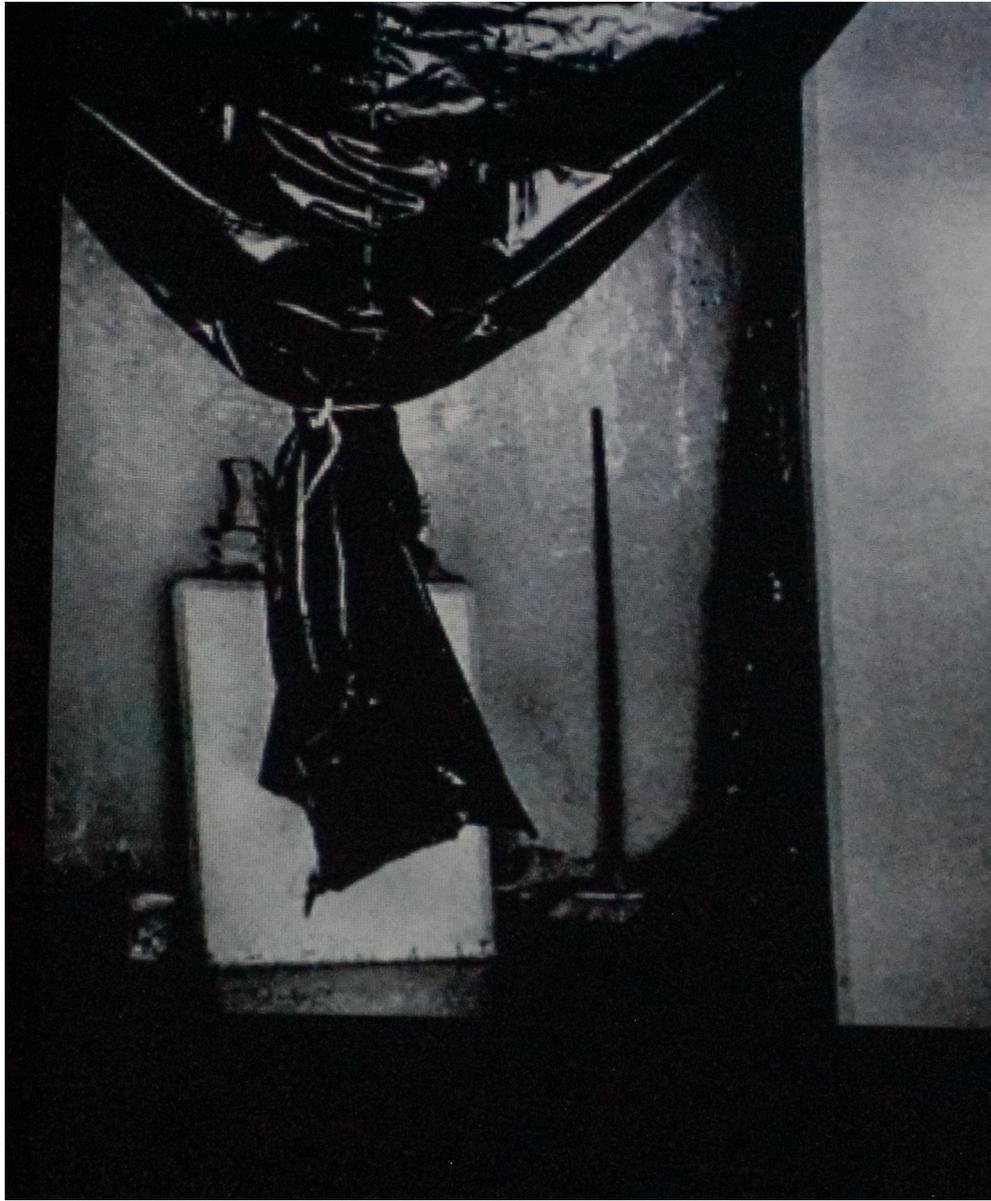
campo de batalla es su propio cuerpo –como mencionaba la artista Barbara Krueger en su fotografía *Your body is a battleround*–, en el que diariamente defienden sus derechos a ejercerlo libremente y a ocupar un lugar digno en el espacio público como sujetos.

El trabajo de Yovanovich responde a las recomendaciones de Sontag, nos acerca a algo que no entendemos por carecer de la experiencia única de cada una de las mujeres de las fotografías en las que también está presente la autora misma, nos aproxima. Muestra las administraciones y fronteras del cuerpo para reflexionar sobre las condiciones de injusticia, la fragmentación y el odio como resultado y producto social de la violencia que afecta a las mujeres cotidianamente.

Finalmente, nos recuerda el poder de ese lugar común que han planteado los fotógrafos de la calle, como Diane Arbus, y nos muestra la prisión fuera o dentro de la cárcel y de la injusticia cotidiana. Yovanovich invita a

involucrarse y dejarse penetrar por la experiencia, sin intentar protagonizar y sin dejar de estar presente en toda la travesía, quizás únicamente de esta manera la creación artística puede trascender en la vida tal y como lo han planteado las artistas feministas.





BIBLIOGRAFÍA

- Adán, C. (2006). *Feminismo y conocimiento. De la experiencia de las mujeres al cýborg*. España: Espiral.
- Alario, M. (2010). Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo. *Her&Mus: Heritage & museography*, 3, 19-24.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Debroise, O. (2005). *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Deepwell, K. (1998). *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas*. Madrid: Cátedra.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- De Lauretis, T. (1993). Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica. En M. Cangiameo y L. du Bois (comps.), *De mujer a género, teoría, interpretación y prácticas feministas en las ciencias sociales* (pp. 73-113). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- De Ulierte, M. (1992). De mujeres y museos. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, 625-632.
- Fraser, N. (2000). ¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la justicia en la era postsocialista. *New Left Review*, 1, 126-155.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. España: Universitat de València.
- Harding, S. (1997). *Ciencia y feminismo*. Madrid: Ediciones Morata.
- Nead, L., (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Routledge.
- Pultz, J. (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Suma de Letras.
- Vidayovanovich [28 junio, 2019]. Vida Yovanovich, 27 años, 8 meses, 14 días en Casa Purcell, Saltillo [archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=AyktkGh-sM8&feature=emb_title

LA FOTOGRAFÍA COMO DESTINO.

ENTREVISTA A VIDA YOVANOVICH

Areli Veloz Contreras
Susana Gutiérrez-Portillo

Nacida en la Habana, Cuba, en 1949, y residente en la Ciudad de México desde 1956, Vida Yovanovich ha dedicado gran parte de su trabajo a retratar la vida de las mujeres en situaciones adversas. El texto que a continuación se presenta, sobre una entrevista realizada a Vida Yovanovich, tiene como objetivo conocer sus experiencias, sus relaciones cercanas, sus posturas frente al trabajo y su vida como fotógrafa, para así comprender con mayor profundidad su quehacer como artista y, concretamente, su legado al arte desde el género. El texto se editó sobre el formato de la entrevista priorizando el testimonio de la artista y respetando su discurso literal. Se ha organizado a partir de temas recurrentes durante la entrevista pero identificados mediante una lectura focalizada que pretende mostrar cómo las experiencias de esta artista conforman una mirada crítica en y desde la fotografía.¹

¹ Este texto se basa en una versión más amplia por lo que se ha omitido información utilizando corchetes. Se ha buscado que el estilo siga el del resto de los ensayos agregando signos de puntuación con base en la fluidez expresiva de la entrevista.





De la infancia, desplazamientos entre Cuba y México

¿Qué era Vida de niña? Vida era una niña muy muy traviesa [...] –Tengo setenta años, o sea, hace setenta años–, el que fueras muy traviesa, era más bien que eras una niña malcriada y necesitaban darte un par de nalgadas, aunque debo confesar que, sólo una vez en mi vida me dieron una nalgada, y volteé con mi papá hecha una furia; y le dije: ¡No me vuelvas a pegar porque sabes que soy más fuerte que tú!, Tenía yo 3 o 4 años. Él siempre se acordaba de eso y creo, que hasta con cierto orgullo. Todavía no se descubría esto de que los niños fueran hiperactivos, esa palabra ni existía, yo creo que sí, fui una niña hiperactiva. Yo hacía travesuras tremendas, bueno si se pueden llamar travesuras, más bien locuras, ahora se diría, que era para llamar la atención. Yo me desaparecía, por ejemplo, claro que al nacer junto al mar, no le tenía miedo al agua. A los tres años, solita caminé no sé cuantas cuadras y me fui al mar, pero antes de meterme al mar, pasé por donde estaban las regaderas y las abrí, el agua caliente de todas las regaderas y así es como me encontraron, porque según parece me buscaron por todas partes y entonces alguien comentó que

estaban todas las regaderas abiertas y así dieron conmigo, en el mar.

Después nos mudamos a un departamento que tenía balcón, nunca le he tenido miedo a las alturas, yo caminaba por la orilla del balcón y era en un tercer piso, hasta que la vecina un día le llamó a mi mamá y le dijo mira, no te asustes, pero tu hija está subida en la orilla del balcón; entonces, esas son las cosas que yo hacía, o sea, sí, un poquito loca, de milagro no me maté. Llegamos a México, yo tenía siete años, empiezo la primaria, me dolió dejar Cuba, a mis amiguitos de la cuadra. Y después, la dificultad de llegar a México, a un país donde las familias son enormes y nosotros solamente éramos cuatro. Yo moría por tener una familia grande, y así, me inventaba primos, palabra que tampoco conocía. Llegamos a vivir a un departamento, pero poco tiempo después, nos mudamos a una calle cerrada con muchas pequeñas casas. Éramos un montón de niños que jugábamos en la

calle [...] Poco a poco me fui enamorando de este país, el país que mis padres habían escogido para nosotros. Mi hermano el más pequeño, ya nació aquí. [...] Mis padres eran yugoslavos, ahora ese país ya no existe, Yugoslavia se dividió en varios países, uno de ellos es Serbia, ellos eran serbios. Mi nombre y fisonomía son muy yugoslavos, pero soy mexicana, y sí hago incapié en eso, porque uno es, de donde uno se hace. En las cárceles por ejemplo siempre pensaban que yo era americana. Ese fue el primer obstáculo que tuve que vencer. Era tal mi afán de pertenecer a este país, que durante años no dije que había nacido en Cuba. Eso salió tiempo después en una entrevista, y me gustó... cubana, serbia, mexicana. Y también, poco a poco fui recordando mis años de pequeña en la Isla. Hoy tengo marido mexicano, hijos mexicanos, nietos mexicanos, soy mexicana.

La fotografía como destino.

Yo fui una rebelde obediente, sobre todo en la parte de los estudios; porque crecimos en un ambiente muy estricto, no se cuestionaban las cosas como se cuestionan ahora, por eso siempre digo, que fui una rebelde obediente; ¿cómo se puede ser rebelde y ser obediente?, pues así fue.

Me mandaron fuera un par de años, como era yo rebelde, mi padre pensaba que si yo estaba en una escuela donde en verdad me hicieran marchar por la derecha, yo me iba a enderezar. Por suerte no me enderecé mucho (risas). Cuando le dije a mi papá que quería estudiar arte, se atacó, pero no, tu estudia algo para salir adelante y después si quieres sé artista, me dijo... Y como era rebelde obediente, pues estudié otra cosa, pero para nada contenta; y fue después de un tiempo, y de un cuestionamiento muy fuerte, lo que me hizo repensar y con mucha seguridad, un día, decir: ¡quiero ser fotógrafa! Y mira que la fotografía en ese entonces era el periódico, las revistas.... Y regreso a la universidad y empiezo a estudiar arte con una especialidad en fotografía. Fue hace muchos años, no había escuelas de

Yo fui una rebelde obediente

fotografía como las hay ahora. El director de la carrera era fotógrafo y como eramos pocos alumnos, se prestaba a clases casi particulares. Los ejercicios, el foco, la composición, la luz, la cámara.... y así, me fui adentrando en la fotografía. Y fíjate, años después me entero que mi abuela, mi abuela materna, había tenido un cuarto oscuro, ¡imagínate en qué año fue eso!... ¿qué cosa no? Como si la fotografía en mí, hubiese estado ahí siempre.

Tiempo después, en presentaciones, entrevistas o con alumnos, siempre me preguntaban "Oye, ¿desde cuándo te interesó la fotografía?", y "¿desde cuándo eres fotógrafa?". Yo no lo tenía muy claro, pero entonces me pasó algo muy curioso; yo creo mucho en las casualidades, mi trabajo siempre ha estado guiado por casualidades. Mi padre muere en el 2004, -mi madre había muerto unos años antes- y estamos mis hermanos y yo -somos tres, yo soy la mayor- en el departamento poniendo orden y sacando y viendo todo, y yo muy afectada porque los últimos años fui muy cercana a él, y estaba yo, pues, muy mal... Y de pronto abro un ropero y me topo con una caja, como si fuera una caja de zapatos pero un poquito más grande.

Mi madre tenía la costumbre de no tirar nunca nada, pero mi padre todo tiraba, entonces mi padre tuvo cuatro años entre la muerte de mi madre y su propia muerte para hacer limpieza, y yo creo que tiró muchas cosas y entre





ellas, muchas, muchas fotos... entonces abro la caja, llena de fotografías y así por encima, muevo unas cuantas y [...] me topo con una pequeña foto [...] donde estoy sentada sobre una banca con una camarita en las manos, tengo como unos ocho años; habíamos llegado poco antes a México,

a mis padres les gustaba llevarnos a pasear fuera de la ciudad, y estoy sentada sobre una banca de cemento, junto a mí, incado, está mi hermano que tiene año y medio, quizá dos. Esa banca, ustedes seguramente han visto bancas así porque son bancas como las que se encuentra uno en muchos de los parques, hechas de cemento a donde en el respaldo se le ha grabado algún mensaje, como “El respeto al derecho ajeno es la paz”, por ejemplo. Pues yo estoy sentada en la orilla izquierda de la banca, mi hermano está junto a mí con la mirada hacia a la camarita que tengo en las manos. O sea, la primera cámara que yo tengo irónicamente, me la regala mi papá, a él le gustaba tomar fotos... y raro, porque después me dice que no, que estudiara yo otra cosa; es una camarita pequeña, una Kodak brownie, que estaba de moda en ese momento, y que casualmente todavía tengo.

Pero bueno, lo más increíble de este relato, es que yo estoy sentada sobre una banca a donde del lado

Si pensamos en situaciones extremas de vida de algunas mujeres antes del encierro: carencias, hambre, violencia, trabajo extenuante, drogas, alcohol, criaturas abandonadas... el encierro debería de representar una liberación, un remanso de tranquilidad. Quizá lo es en muchos casos.

En la obra de Yovanovich se transfigura lo real concreto. El encierro se vuelve indefectiblemente soledad, abandono, ausencias y tiempo que transcurre rápido para llegar a la vejez, pero lento para adquirir la libertad.

Eli Bartra, UAM-X

derecho se alcanza a leer la palabra “Justicia”, o sea, había alguna frase grabada en el respaldo, la primera parte de la frase la tapo yo con mi cuerpo, en el centro la tapa mi hermano, y la palabra “Justicia” queda libre a la derecha [...] Entonces, yo sí cuestiono [...] y pienso, “bueno, ¿qué?, el destino, ¿qué hay con el destino? El destino, ¿de veras lo va armando uno?, o es que el destino está marcado?”. En mí, el destino estaba ahí, o sea, yo me hago fotógrafa y todos mis proyectos han tenido que ver con la justicia, en mi caso, con la justicia de la mujer. [...] Y otra cosa que es muy impresionante, es que mi papá había muerto unas horas antes y yo en ese momento me topo con esa pequeña fotografía y fíjate la edad que tenía... y

entonces, sentir, que de cierta manera me estaba diciendo “Adelante, vas muy bien”. Sí, los primeros años le costó trabajo aceptarme como fotógrafa.

La artista interpelada

En mis proyectos nunca he tenido miedo. Con las internas bromeaba, yo comentaba, es que yo tuve que haber sido una interna en alguna otra vida porque aquí me siento como en casa; suena gracioso pero sí, es más, las mismas internas me decían, tú quieres estar aquí todo el tiempo y nosotras queremos salir, ¿por qué

no cambiamos de lugar? [...] Siento que para el tipo de trabajo que hago sí tengo la facilidad de ponerme en el lugar de la otra persona, empatía la llaman. Hay algo que me hace estar. Por ejemplo, todo el trabajo de Soledades sonoras no fue un trabajo de entrevista; yo jamás interrumpía y hacía preguntas, sino que el estar ahí todo el tiempo, permitía que las internas se acercaran y me empezaran a confiar sus historias. Yo no tenía la grabadora puesta en ese momento; fíjate, usaba un pantalón ancho con dos bolsas grandes y de un lado cargaba la grabadora chiquita, muy chiquita, y del otro, la cámara chiquita también, y cuando empezaban a darme su testimonio, porque son historias de vida, les preguntaba, “a ver, ¿me dejarías grabarte?” Jamás grabo y fotografío al mismo tiempo, me parece una falta de respeto enorme [...] a veces me contestaban, “sí, no importa”, otras veces me decían “no, yo no quiero ahorita”. Nunca grabé o fotografié a quien no me lo autorizara. Hay una grabación en este proyecto que me tomó tres años de espera, eso tengo también, en mi trabajo tengo esa capacidad, la que no tengo al estar en mi vida diaria, porque soy así y voy y vengo y corro y ya subo y todo lo quiero en cinco minutos; en mi trabajo fotográfico

en cambio, algo me pasa, es como si me apagarán el motor, y entonces estoy, y eso es una maravilla porque no es algo que me tenga que programar, yo llegaba a la cárcel y me quedaba horas, sin contar el tiempo.

Fíjate, mi primera exposición así ya en forma fue la de Cárcel de los sueños, sobre las mujeres mayores abandonadas en un asilo. En la inauguración una chica joven se acercó a mí y me preguntó: “¿Tuviste una infancia infeliz?” Bueno, todavía me acuerdo dónde estaba yo parada y me tuve que agarrar del podio para no caerme, fue tan fuerte... “¡Wow!” Pensé, yo no creo que tuve una infancia infeliz; yo creo que tuve una infancia buena; tuvimos padres que... yo no diría que muy amorosos porque no, no eran muy amorosos, mi padre aprendió a ser amoroso con los años, a partir de que tuvo su primera nieta, mi hija, [...] Ellos tuvieron una vida muy difícil; es cuando uno se da cuenta que no puedes juzgar, o sea, es muy injusto juzgar al

otro. No sabes qué vida ha tenido, qué bagaje lleva, somos muy críticos a veces de nuestros padres, sin entender que su actitud, su comportamiento para con uno, sus prohibiciones, su exigencia, lo que sea, tiene que ver con ese bagaje. Yo ya [era] adulta, con dos hijos, cuando empecé a entender a mi madre y a admirarla porque tuvo una vida muy dura. Imagínate dejar todo, llegar a un país nuevo, no hablar ni siquiera el idioma y no tener nada, huyendo de un país que se estaba acabando en una guerra donde mataban a todos, entonces piensas, ¡qué valiente!, pero todo eso deja sus marcas.

Retornos y llegadas, familia y memoria

Una exposición muy importante que tuve hace unos años se llama Grita en silencio: memoria que se borra, donde trabajé todo este desplazamiento, como lo llamas tú, y pienso que hay historias, bien lo dices, que hay historias que se heredan, y que a alguien le toca hablarlo. Yo creo que por eso era tal mi afán de pertenecer a México. Quizá también parte de lo que yo he buscado en mis proyectos que tiene que ver con la gente abandonada, hecha a un lado, lo he pensado mucho, y agradezco a la fotografía, que me ha permitido expresarme de esta forma y poder trabajar todos mis círculos,

Hay historias que se heredan, y que a alguien le toca hablarlo

a veces cerrados y otras veces no. Mi padre estudió leyes y economía, era muy joven cuando salieron [de Yugoslavia]; su padre había sido ministro de finanzas cuando el país era otra cosa y él, probablemente se habría dedicado a la política también, pero durante la guerra pues, como todos los jóvenes, estuvo en la resistencia y estuvo en la cárcel; escribía artículos y se los sacaban a escondidas para publicarlos. Gracias a la intervención de un amigo de mi abuelo lo dejaron libre, hasta que un día se enteró que lo iban a fusilar y ese mismo día decidió que había que huir. Al día siguiente, mi madre y él se casaron en una pequeña ceremonia en una iglesia ortodoxa, porque mi padre era ortodoxo, mi madre era una combinación: su padre era judío y su

Hay historias imposibles de contarse completas.
 Hay presentes que mejor se viven así,
 pedazo por pedazo...
 de verlos completos,
 quizá se volviera uno loco.

Marcela Quiroz Luna

madre era católica; entonces no les permitían casarse en la Iglesia católica, que era lo que mi abuela quería, y ella, muy tradicional, no los quería dejar irse si no estaban casados, mi padre se molestó y le dijo: “Mire, o nos casamos en la iglesia ortodoxa y nos vamos casados, o nos vamos sin casarnos”. Entonces mi abuela no tuvo mas que acceder. Y así se fueron... en la noche salieron en tren a la frontera y cruzaron a pie. Y a mi padre le tomó 35 años regresar, y a mi madre le tomó 25, la primera vez que regresó yo la acompañé, tenía diecisiete años [;] y qué maravilla que lo pude vivir

con ella, yo creo que eso fue la base que me permitió trabajar el proyecto de Grita en silencio, ese viaje fue muy fuerte. Mi padre nunca quiso regresar, pero casualmente mi tía, por la que llevo el nombre, organizó una reunión familiar y lo convenció ella, y lo convencí yo también. Yo ya estaba casada, dos hijos. Nos reunimos en un pueblito muy lindo en la costa, los hermanos de mi padre todavía vivían, una hermana y un hermano, entonces fue muy emotivo

contactar con la familia. [...] Pero sin hablar el idioma, porque mis padres nunca quisieron que aprendiéramos el serbio. Fíjate, en ese sentido, yo que estaba buscando tanto la pertenencia; y él, que quería que perteneciéramos a este país que habían escogido ellos para nosotros, y en este país se habla el español. Él llegó a hablar un perfecto español; tenía un vocabulario mejor que nadie. Lo aprendió en Cuba, muy profesional, con un maestro. Mi madre, en cambio; aprendió español con las vecinas, en el mercado, ella sí tenía acento. En casa se hablaba español, se hablaba inglés, y entre ellos, hablaban el serbio, que en ese entonces se llamaba serbocroata.

Yo me sentaba con mi abuela paterna y no nos entendíamos nada, ¿tú sabes lo que es eso?, súper fuerte, ella junto a mi, me acariciaba la cara y me decía: “Y, ahora nos vamos sólo a mirar porque ni tu ni yo, no nos entendemos”. ¡Ay, la adoraba! Por suerte la llegué a conocer, las dos abuelas, abuelos no, pero las abuelas sí. Mi padre en ese entonces trabajaba con un grupo de inversionistas mexicanos en Cuba, él empezó vendiendo relojes de puerta en puerta, entre otras muchas cosas, o sea, empezaron de nada. No sé bien cómo es la historia, creo que el proyecto del grupo mexicano

No hay nadie que haya querido más a México que mi madre

era de construcción, unas casitas como de interés social; nosotros vivíamos en una de ellas. Lo invitan a México a trabajar, y así, así llegamos a México. No hay nadie que haya querido más a México que mi madre, de verdad, tú no te imaginas cómo adoró este país, México. Y bueno, con todas estas preguntas que me haces... no pensé en traer un kleenex, o sea... (risas) y así fuimos haciendo nuestra vida aquí. Mi padre murió en el 2004 y mi madre murió en 1999, así que vivieron muchos años en México, muchos.

Madre, esposa y fotógrafa

Tengo 2 hijos. Yo trabajé siempre, tenía el cuarto oscuro en la casa, entonces así crecieron ellos; muchas veces los tenía yo en un banquito en el mismo cuarto oscuro, y podían ver todo lo que

Llega mi marido y le pregunta a mi hijo: "Oye, ¿y tu mamá?" y el muy tranquilo le contestó "En la cárcel".

yo hacía. Otras veces llegaban a la puerta del cuarto a pelearse: "¡Ma, Alexis me quitó...! Y Karen no sé qué".... Y yo por dentro: "tranquilos, ahorita ya voy a salir, espérenme un momentito". Empecé fotografiando niños y así me fui especializando en ellos. Tuve la suerte de trabajar con un par de empresas de ropa infantil, así que muchos años me dediqué a la moda de niños, eran mis hijos los que me modelaban primero. Con ellos hacía las pruebas, pero había que chantajearlos con helado, y dulces, y chocolate... y así cuando llegaban los modelos yo ya tenía todo listo para la toma. Ellos también se acuerdan, no con mucho gusto diría yo. Durante muchos años me dediqué a eso, hasta que un buen día me cuestioné. Acababa de nacer mi segundo hijo, es el que ahora va a cumplir cuarenta, y fue entonces, cuando empecé a preguntarme que por dónde quería yo llevar mi trabajo, ¿quiero seguir en la publicidad?; o ¿quiero otro camino?. Y me recuerdo ahora de

algo muy chistoso, estoy en el proyecto de mis mujeres en reclusión y un día llega mi marido y le pregunta a mi hijo, "Oye, ¿y tu mamá?" y muy tranquilo le contestó, "en la cárcel". Se le hacía lo más natural, tenía cinco años o seis, era muy gracioso. Te voy a platicar una cosa que es muy curiosa de este hijo mío que se llama Alexis, entonces tenía seis o siete años [...] y en este rollo que mencionas tú de la culpa que siempre vivimos las mujeres; y que es súper fuerte, porque además somos responsables de tantas cosas, yo creo que fui la generación de mujeres que empezó a tener un trabajo formal fuera de casa, porque antes de mí, las mujeres sólo se dedicaban al hogar. No tenías tantas responsabilidades, pero a partir de mi generación, es que ya tienes trabajo, tienes tus hijos, tienes la casa, tienes el súper, tienes la tintorería, tienes... y tienes... y piensas: "¿en qué momento?" O sea, era muy pesado. Entonces, sí que hay momentos de mucha culpa. Pero

mira, justo en uno de esos días de culpa, estaba yo con Alexis, y le pregunto: “Alexis, dime, ¿a ti te gustaría que yo fuera nada más tu mamá? Sí, que yo nada más estuviera contigo”. Y le di varios ejemplos, se me quedó mirando y me contestó, “y entonces, ¿qué harías todo el día?”, jamás lo olvido, se lo he recordado mil veces, me liberó; yo creo que en ese momento pensó “santo cielo, voy a tener a mi mamá, encima de mí todo el día”; ha de haber tenido también como unos seis años, y así fue lo que me contestó; y yo hasta la fecha se lo agradezco porque a partir de ese momento me sentí casi liberada, con el permiso de trabajar y de a veces por cuestiones del mismo trabajo, ausentarme. Una vez hicimos un viaje a Guatemala varias familias de amigos con todos los niños, casualmente, mis primeras fotografías de lo que después sería el inicio de Cárcel de los sueños, fueron tomadas en ese viaje, en un asilo en la ciudad de Antigua; y bueno, mi marido ya me conoce y sabe que hay veces que fotografiando me pierdo caminando, pero yo sabía dónde habíamos quedado en vernos a comer y ya llegaría yo un poco más tarde; el caso es que al ver algunos que yo no llegaba, empezaron a preguntar por mí, entonces Alexis les dice,: “No, es que mi mamá

Mi mamá cuando toma fotos
hasta de nosotros se olvida

cuando toma fotos hasta de nosotros se olvida”... ¿No es lindo?, es lo máximo, o sea, él sí que ya lo tenía como muy entendido... Yo estoy casada con un mexicano que es diferente, creo que si me hubiera casado con cualquier otro tipo de hombre no la hubiéramos hecho, y este año cumplimos cincuenta de estar casados, cincuenta años, son muchos años, seguramente más de una vez me ha querido tirar a la basura, y yo a él; o sea, cumplir cincuenta años no es cosa fácil, pero es un hombre que tiene varias cualidades, y cualidades que para mi y mi trabajo y nuestra relación por ello, han sido muy importantes. La más importante es la confianza, la confianza que necesitas para poder hacer el tipo de trabajo que yo hago, confiar en que voy a salir adelante, confiar en que voy a estar

bien, confiar, en toda la extensión de la palabra; porque han habido veces en que con las becas salgo por tiempos prolongados, y eso es un súper apoyo. No es posesivo, y no es de los que te están checando cada minuto, que en mi época eso sí existía, yo no sé si las jóvenes de ahora viven algo así con sus parejas, pero eso era muy agresivo; él además es ingeniero, entonces cuando yo llego con mis locuras para las exposiciones, y si los focos todos tienen diferente tono, o la proyección que se ve azul, o el sonido disparejo, en fin; con toda calma, lo ve y lo analiza, dándome muy buenas soluciones y trabajando el proyector por ejemplo durante horas hasta que la proyección queda con el color adecuado, bueno, esta misma exposición la presenté en Barcelona, al grado que él bromea y dice: “Yo nunca conocí Barcelona porque estuve encerrado todo el tiempo en el Palacio de la Virreina con la exposición de Vida”. Creo que le debo un viaje a Barcelona.

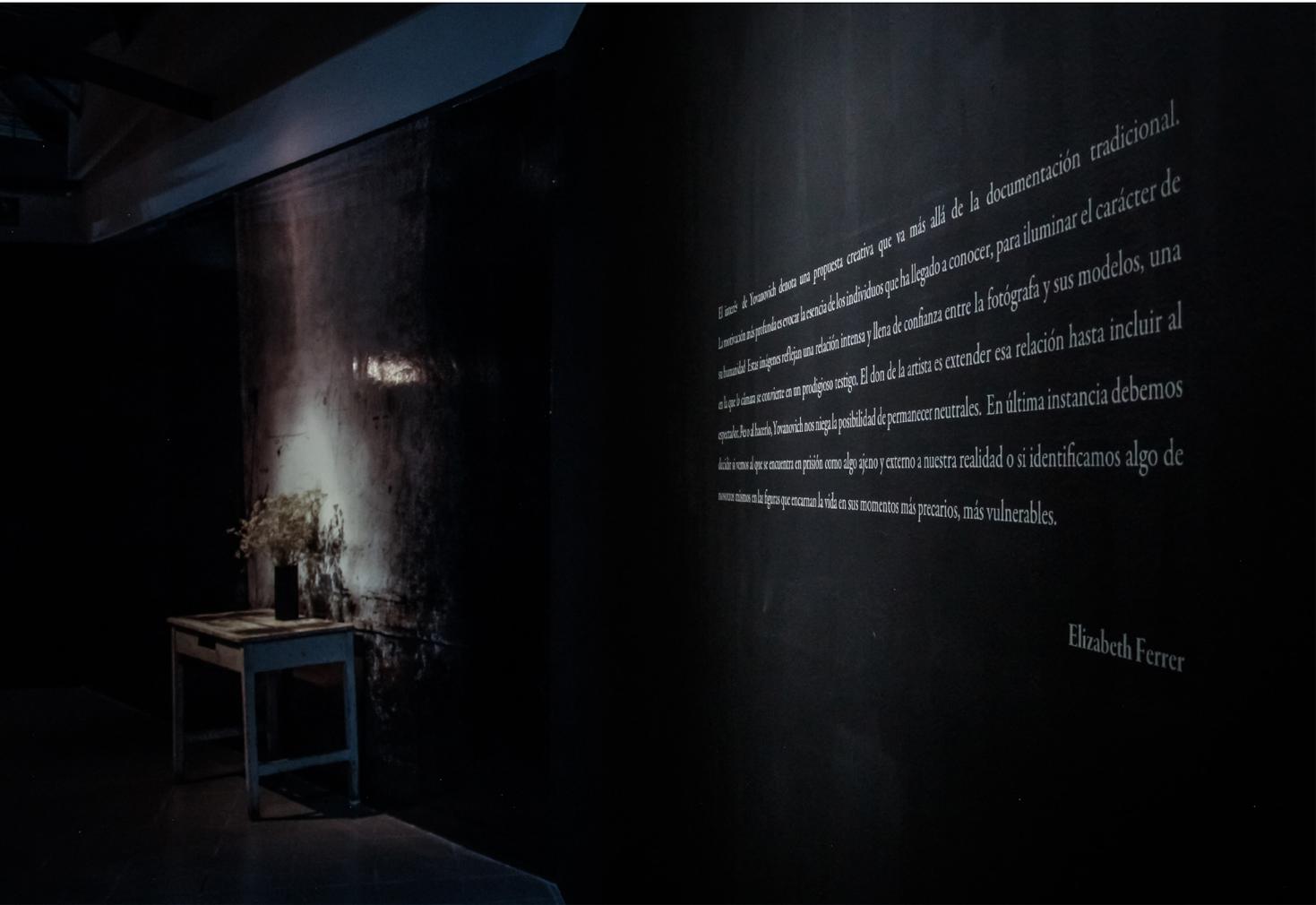
Construir la propia mirada: retos de una mujer en la fotografía

Me quedo pensando cuáles podrían ser las desventajas de lo que yo viví, porque dentro de los proyectos que yo escogía o que me escogían

a mí –porque siempre he sentido que los proyectos me han escogido a mí–, pienso que he tenido ventaja, en el asilo por ejemplo, con las mujeres, podía yo acercarme más fácilmente siendo mujer, y tratando con las mujeres en la cárcel, seguramente también; ahora que lo estoy analizando, también tiene mucho que ver con esto de lo que estábamos hablando, la empatía, con sentir al otro. Yo creo que la dificultad viene más en el sentido de la competencia por las becas, quizá también por los sitios de exposición, y entonces piensas, “híjole, sí que estoy en una carrera”. Creo que la educación de mis padres me dio la fuerza y la constancia; yo a los alumnos siempre les digo, que en nuestro quehacer, si no estás dispuesto a regresar quinientas veces, dispuesto a aceptar la crítica y el rechazo, a volver a intentarlo una y otra vez, cámbiate de carrera. Sí creo tener en mí, una buena dosis de tenacidad, o “cabeza dura”, como decía mi mamá, pienso es muy importante

para los que estamos en el camino del arte. También poder darse cuenta y ver, en donde se equivoca uno, porque si no, es muy fácil decir “no, las becas están vendidas y se las dan siempre a los mismos”. O sea, lo que hay, es eso, tú le entras o no le entras, tú le luchas o no le luchas, pero si te quedas en eso, no hay posibilidad de avance... Me acaba de pasar hace una semana: mandé una propuesta a un evento, algo internacional, y no me lo aceptaron; era una pieza, un pequeño video; tan pronto leí que no lo habían aceptado, que me di cuenta que el audio que había seleccionado yo para ese video, no había sido el adecuado. Y además yo nunca hago las cosas al aventón; todo lo pienso y lo escucho y lo veo quinientas veces; y lo analizo, fue muy fuerte darme cuenta que había sido un error. Una cosa muy reveladora para mí y que yo viví hace unos años, ¿sabes cuáles son las hojas de contacto? Cuando hacíamos foto análoga, revelabas los rollos, y después ya secos, los cortabas en tiras de cinco o de seis fotos y esas tiras las colocabas en una prensa para impresión y después seguías el revelado al igual que una fotografía. Entonces las hojas de contacto eran una cosa muy personal, uno no mostrabas sus hojas de contacto, además yo tomaba

muchísimas fotos y seleccionaba, y si había que mostrar algo, uno mostraba la selección. Pero en una conferencia que estuve con una amiga fotógrafa española muy, muy reconocida, ella mostró sus contactos y empezó a hablar sobre ellos y su proceso. Es la mejor fotógrafa de España; y es una mujer que toma dos mil fotos y lo dice, y de esas dos mil, selecciona una o dos, entonces imagínate. Yo cuando vi esa apertura y esa sencillez y esa disponibilidad de compartir... ¿sabes?, es que en eso tú estás mostrando tus errores también. Bueno, fue una buena lección y gracias a ella, también empecé a mostrar mis hojas de contacto, y te lo comento porque esto que me acaba de suceder, lo de la propuesta que no me aceptaron, y que fue hace sólo dos semanas, pues hace unos años, no lo hubiera yo ni mencionado. Entonces quizá los talleres siento, que lo que me han dado, es, no sólo compartir, sino ser abierta y honesta sobre mis procesos, y que los jóvenes fotógrafos



El arte de Yovanovitch denota una propuesta creativa que va más allá de la documentación tradicional. La motivación más profunda es evocar la esencia de los individuos que ha llegado a conocer, para iluminar el carácter de su humanidad. Estas imágenes reflejan una relación intensa y llena de confianza entre la fotógrafa y sus modelos, una en la que el cámara se convierte en un prodigioso testigo. El don de la artista es extender esa relación hasta incluir al espectador. Pero al hacerla, Yovanovitch nos niega la posibilidad de permanecer neutrales. En última instancia debemos decidir si vemos al que se encuentra en prisión como algo ajeno y externo a nuestra realidad o si identificamos algo de nosotros mismos en la figura que encarna la vida en sus momentos más precarios, más vulnerables.

Elizabeth Ferrer

Los que hemos tenido la fortuna de
empezar con la fotografía análoga,
tenemos una forma diferente de ver

que vienen detrás, se den cuenta de que no es fácil y que el camino es largo. A veces hago todo un discurso...y pareciera que estoy abogando por la fotografía análoga y que si no estudiaste fotografía análoga y no estuviste en el cuarto oscuro nunca vas a entender, pero no, ya no puedo decir eso; el mundo digital es un mundo que llegó para quedarse; tú no habías nacido aún, pero había una estación de radio que anunciaba: “la música que llegó para quedarse”, así es; el mundo digital llegó para quedarse, y te acoplas y te subes al tren, o te quedas fuera, pero sí pienso, que los que hemos tenido la fortuna de empezar en la fotografía análoga, tenemos una forma diferente de ver; quizá diría, de sentir; primero, en ese entonces sabías que sólo tenías 36 exposiciones, no tenías infinidad de exposiciones como tienen actualmente; ahora parece que no importa, tú tomas y vas borrando. [Antes] no tenías una cantidad ilimitada de posibles tomas, eso quería

decir que desde el principio tenías que pensar bien lo que querías hacer y lo que ibas a fotografiar; yo, siempre insisto en que todo lo que está dentro del cuadro es importante, piénsalo, obsérvalo; y hay algo que yo hago que es previsualizar, en el asilo, por ejemplo, yo al estar ahí muchas horas, sabía que esa mujer en algún momento, se iba a levantar y se iría caminando, despacito con su bastón; nada mas era cosa de esperar a que eso sucediera y entonces fotografiarlo. Hay que mirar y tener paciencia... No: ¡con prisa que al fin después lo arreglo en el photoshop! Otra cosa que yo he descubierto en mí, por ejemplo, es que el cuarto oscuro me dio la facilidad, y no sé si facilidad sea la palabra correcta, de poder ver en la pantalla, qué es lo que le quiero pedir a la computadora en cuestión de gama de grises, de blancos y negros; no entiendo bien cómo es, pero creo que tiene que ver con este trabajo nuestro en el que nos pasábamos horas en el cuarto oscuro para sacar una buena

impresión que tuviera toda la gama; porque una buena impresión debía tener desde el blanco hasta el negro, toda la gama de tonos, con detalle todos. Otra cosa que yo veo, es que estar en un proceso fotográfico en el cuarto oscuro, era como una meditación; estabas presente en lo que estabas.... algunos tenían música en el cuarto oscuro, yo no, yo tenía que estar como muy atenta. Ahora, estás en la pantalla retocando, suena tu celular: “ah, sí, hola, ¿cómo estás?, o ya iniciaste tu archivo en la impresora y entonces te vas a preparar un sándwich porque tienes hambre, regresas y casualmente se fue la luz y se paró la impresora y se quedó a la mitad la impresión de tu foto, o regresas y ya se cayó al piso porque terminó la impresión y no estabas para recibirla y se dobló el papel, ¿sí me entiendes?; no es que esto suceda todo el tiempo, pero sí es un cambio muy marcado. Yo siempre he necesitado como estar, estar muy concentrada, y la oscuridad y el silencio me permitían eso. Y yo insisto: ¡Por favor, no tiren!, porque ahora toman y tiran, toman y tiran... La selección de lo que se tira hay que hacerla con más cuidado. Cada vez que seleccionamos imágenes, influyen muchas cosas dentro de uno, el estado de ánimo es el principal; entonces, muchas veces las primeras

Lo más importante en la vida es hacer lo que amas, y yo sí amo ser fotógrafa

fotos que seleccionas, no siempre van a ser las que [quedan], pero ya las otras las borraste... y si acabas de tomar a la novia, por ejemplo... imagínate! muchos años hice bodas porque con eso me mantenía, cobraba bien hasta que llegaron las fotos digitales y bajaron los precios; entonces ya no me valía la pena porque le dedicaba yo mucho tiempo y calidad, yo entregaba fotos plata gelatina... un poco exagerado, lo sé.

A fin de cuentas, lo más importante en la vida es hacer lo que amas, y yo sí amo ser fotógrafa, y si tú haces lo que amas, siempre vas a encontrar alguna forma alterna para ganar dinero; y así fue, primero trabajé la moda de niños; y sí, también me dediqué muchos años a las bodas; después hice retratos de familia;

bueno, hasta tuve un pequeño negocio de sobres, o sea, vas haciendo para poder salir adelante económicamente. Mis proyectos los he llevado a cabo gracias a las becas, esa es la verdad. He tenido la fortuna de tener becas importantes y que son una delicia porque tener una beca es poder trabajar el proyecto con más soltura y libertad. Con una beca no puedes vivir, pero sí sentir que tienes la posibilidad de explayarte, comprar una cámara, pagar un asistente, un laboratorio, bueno, hasta mis mujeres se beneficiaban de ello.

Mujeres otras, dejarse tocar y transitar la empatía

Mi trabajo es un proceso de irme acercando, jamás llego y empiezo a fotografiar enseguida, eso no sabría ni como hacerlo, no es mi forma de trabajo. Y esto fue muy importante con mis mujeres en reclusión, porque ellas mismas me decían, “sabes, es que de repente llega gente aquí que nos mira como si fuéramos bichos raros”, yo sabía que ese proyecto me iba a costar un poco de trabajo y al principio tampoco me sentía tan segura; casualmente empecé el proyecto escuchando historias, una maravilla de mujer llamada Rosa Julia, fue la que me abrió el camino,

y gracias a ella las demás se empezaron a acercar; pero así, así lo empecé, y a veces salía de ahí y me preguntaba: pero Vida, si tú eres fotógrafa, ¿qué estás haciendo grabando voz? De pronto me sentía como que me estaba fallando a mí misma, hasta después me di cuenta de lo importante que era el irme acercando, así, lentamente y a través de sus testimonios, las



fotografías vendrían después, pensé. El trabajo de Cárcel de los sueños lo hice en un solo asilo, un pequeño asilo [...] que encontré por casualidad, en general no te dejaban fotografiar en los asilos porque los fotógrafos, usaban ese material como crítica; entonces, buscando en el directorio –cuando todavía teníamos directorios telefónicos–, me topé con una lista de asilos, y así uno de los primeros, hablé por teléfono; pedí una cita y fui y me presenté [...] casualmente [en]



este asilo, los dueños eran un par de médicos jovencitos; a uno le gustaba mucho la fotografía y entonces sí me autorizó el fotografiar, pero sólo media hora, es todo lo que me permitían; y eso cuando a las viejitas las bajaban al patio a tomar el sol, de doce a cuarto para la una; entonces me echaba yo toda la ruta hasta allá por media hora de permiso, pero me dije, no importa, empiezo por algo, y así, poco a poco, me fui acercando, y poco a poco me iban permitiendo más tiempo, o me lo robaba, pero bueno, esa es otra historia. Mis procesos de trabajo siempre han sido muy largos porque necesito del tiempo, porque necesito que se vayan acostumbrando a mí, pero más necesito yo, irme acostumbrando a ellas, a esa dura realidad. Así empezó ese proyecto que duró siete años. Como fotógrafa nunca tienes muy claro cuándo terminar un proyecto–, tengo un grupo de amigos fotógrafos que nos reuníamos y veíamos nuestros trabajos y nos criticábamos, entonces como

El interés de Yovanovich de
La motivación más profunda es en
su humanidad Estas imágenes re
en la que la cámara se convierte
espectador. Pero al hacerlo, Yovan
decidir si vemos al que se encuen
nosotros mismos en las figuras qu

nota una propuesta creativa que va más allá de la documentación tradicional. Vocar la esencia de los individuos que ha llegado a conocer, para iluminar el carácter de reflejan una relación intensa y llena de confianza entre la fotógrafa y sus modelos, una en un prodigioso testigo. El don de la artista es extender esa relación hasta incluir al novich nos niega la posibilidad de permanecer neutrales. En última instancia debemos tra en prisión como algo ajeno y externo a nuestra realidad o si identificamos algo de que encarnan la vida en sus momentos más precarios, más vulnerables.

a los tres años del proyecto, un día me dicen: “No, Vida, es que, acaba ya con ese proyecto, que no ves que ya te estás haciendo una de esas viejitas”. Lo cuestioné, pero por suerte no lo solté, todavía faltaba tiempo y faltaban fotografías muy importantes de ese trabajo. Al empezar los autorretratos; fue cuando me di cuenta, de que ya me estaba separando de las ancianas; y me empezaba a colocar yo misma, en ese tiempo y en esa vejez. Después de mucho, vas haciendo contactos; en ese proyecto [Cárcel de los sueños] trabajé mis miedos, y lo confieso, mi miedo a envejecer; fijate, a mis padres no les podías mencionar la edad; imagínate, ellos escondían sus pasaportes para que no supiéramos en realidad los años que tenían. Yo, empecé este proyecto cuando estaba a punto de cumplir cuarenta, ahora veo para atrás y bueno, ¡tanto me preocupaba la vejez!; ¡ahora qué daría por volver a tener cuarenta!; la realidad es que a mi mamá le acababan de diagnosticar parkinson, entonces no sólo era el echo de cumplir 40, ella estuvo enferma muchos años, y yo en el asilo, empecé a trabajar todo aquello; la primera mujer con la que me acerco, y un poco temerosa, me siento sobre su cama, y le pregunto que cómo

está, cómo se siente, y despacio me contesta que tiene parkinson, es que, me quedo helada: la respuesta de esa mujer y yo trabajando lo mío, el miedo, la tristeza, la enfermedad y mi madre, y ella me contesta que tiene parkinson, y pensé, ¡santo Dios! ¡que duro! La casualidad de confrontar justo en este momento. Además, [había] otra mujer por ejemplo, en un sillón, acomodada ahí de día y de noche, muy fuerte... no hablaba, no se movía, yo misma pedía, Dios mío ya llévatela por favor, por favor; y otra mujer maravillosa que caminaba por los pasillos y decía que hacía ejercicio para que no se le durmieran los pies, y esa mujer, casualmente se fue antes, y la del sillón, vivió varios años más; y luego irónicamente, el doctor joven que me había permitido entrar a fotografiar en su asilo, murió de cáncer poco tiempo después, ¡cómo es la vida!, ¡cuántos años!, ¿en qué momento? nunca sabes... Lo que pasa en las cárceles es que [...] cambian a los directores

Entablé una amistad [...] con esta mujer [...] que admiro muchísimo porque aprendió a darle la vuelta a la cárcel.

cada seis meses, supuestamente para que no haya corrupción, que la hay de todos modos, pero cada seis meses una dirección nueva, y entonces los permisos, cada vez, se tambaleaban. En esta cárcel estuve cerca de dos años, pero con el último cambio de dirección hubo problemas y un día, de pronto, ya no me dejaron entrar, no me pude ni siquiera despedir de las chicas, algunas directoras me daban permiso de fotografiarlas y de darles las fotos, otras no, pero en este último caso yo ya había prometido llevarles las fotos, y eso para mí, es que si prometo algo, antes se cae el mundo que yo no cumpla... el caso es que con todo y todo, ya no me dejaron volver a entrar. Sí, dejé el sobre de fotografías en la dirección, pero ya no supe si se las entregaron o no. A mi me parecía tan importante que se pudiesen ver y tener el registro.

Entablé una amistad muy especial con la mujer, Rosa Julia, a la cual seguí viendo y que

casualmente un día me topo con ella en una calle de la ciudad después de que ella sale libre después de once años de cárcel, o sea, es de estas uniones mágicas que se dan; ella decía que estábamos hilvanadas, porque fue increíble, así en la calle, habernos vuelto a encontrar; durante varios años trabajamos juntas, yo hablando sobre mi experiencia fotográfica en la cárcel y ella hablando sobre su experiencia personal dentro de la cárcel; trabajamos en varios tutelares y en algunas cárceles, ella siempre quiso regresar a su estado Guerrero y trabajar y compartir su historia, y ahora, justamente trabaja en eso, apoyada por el mismo gobierno; su pareja es un hombre increíble que se ha dedicado al teatro en las cárceles, a la reinserción a través del teatro, y han hecho pareja y hacen cosas maravillosas; ella es una mujer que admiro muchísimo, aprendí tanto de ella, porque se propuso darle la vuelta a la cárcel [...] ella ha sido y sigue siendo

una maestra de vida; es tan importante el trabajo que hace, porque la mayoría de las mujeres se tiran al piso en depresión, yo no lo critico; yo no sé si yo tuviera que cumplir una sentencia de no sé cuántos años cuál sería mi comportamiento; pero esta mujer aprendió a leer, aprendió a escribir, estudió; y además tiene un carácter y una alegría; y un algo, que dices ¡no, no puede ser! Aprendí de ella muchas cosas, la fuerza para salir adelante y la capacidad de disfrute; aprendí a apreciar lo que tengo y lo que soy, porque estas mujeres aprecian hasta una sábana limpia; a veces somos muy quejosos; todo en mi, llegó en un momento en el que casualmente, sí tenía yo mucho que aprender de una situación como esa; y el trabajo de Cárcel de los sueños llegó también en un momento en el que tenía algo que aprender, aprender a aceptar el paso del tiempo y la enfermedad, el dolor de mi madre. Todos los días cuando salía del asilo, en el coche, lloraba. Claro que se me ha cuestionado mi trabajo, pero fíjate, hubo una crítica de arte muy importante en nuestra época que se llamó Raquel Tibol, muy crítica, y muy importante recibir una crítica de ella, invitarla a una exposición, te corrías el riesgo de que te hiciera pinole o no, y sobre Cárcel

de los sueños, ella escribió una reseña a donde dice precisamente, [...] que se podría juzgar lo que yo hago como una falta de respeto o un robo, pero... y me cita ella, “para robar estas imágenes debí volverme transparente”; yo no me programo, mis proyectos duran lo que tienen que durar y de esa forma logro las imágenes que de verdad estoy buscando. De pronto un par de veces me llegaron a considerar una interna [;] alguna me llegó a preguntar que cuándo había yo caído, ‘caído’ quiere decir cuando te toman presa; en algunas cárceles, si eres interna, tienes que usar cierto color de ropa, no en todas, pero la mayoría sí, o en beige o en blanco o en azul, entonces a la visita no la dejan entrar con esos colores, y me quedé pensando, mi primera respuesta [fue] “yo no soy una interna”; pero a las varias semanas, en otra cárcel, se acercaron a preguntar lo mismo, entonces pensé, pero yo no estoy vestida de alguno de los colores permitidos, “a ver, dije, eres



la segunda persona que me lo pregunta, tengo curiosidad de saber, ¿por qué piensas que soy una interna?", pues porque estás aquí todos los días, todo el tiempo, me contestó [...] y eso me pasa, mimetizo, igual fue con las ancianas. Yo reconocería mi trabajo como un trabajo feminista porque soy mujer, es un trabajo hecho por una mujer, lo que siento es que el feminismo a veces se ha exagerado un poco, y varias veces sí me han preguntado, "¿tu eres feminista?", no, yo

no creo ser feminista, pero sí me preocupa y me duele y me enoja la desigualdad y el trato, y a través de mi trabajo y los proyectos que abordo, que casualmente todos tratan con la mujer; quiero crear conciencia sobre lo que eso quiere decir, y si eso es feminismo, pues entonces sí, soy feminista ¿sí? Al principio las internas me miraban con curiosidad y me preguntaban, que qué



MI PROYECTO NO TRATA SOBRE LA
CÁRCEL. MI PROYECTO HABLA SOBRE
ABANDONO, LA SOLEDAD, EL ENCIERRO

A través de este trabajo me he acercado a un mundo que
existe la crueldad, si existe la indiferencia y sobre todo
Pienso que la impotencia en cualquier contexto donde
justicia que no existe acelera un proceso de rebeldía
me involucro, no puedo evitarlo.

He fotografiado rostros de mujeres que agradecen
una fotografía para enviar a sus familiares, o simplemente
refresco. He fotografiado mujeres que están más de
con el abandono de sus seres queridos, que por no
cumplir. He fotografiado a mujeres arrepentidas, que por
salir a vengarse. He fotografiado mujeres que por
pesos nunca los había visto juntos!", alguna me
cumplir ahora una larga parte de sus vidas tras las rejas.

Mujeres que intimidadas por sus maridos o por
intentar meter droga a las cárceles donde ellos se encuentran
por amor se echaron la culpa del delito. He fotografiado
no les ha dejado otra alternativa, más que la de seguir
adictas de familias enteras adictas, que una y otra
han convertido en su casa.

He fotografiado mujeres que han asesinado. Y me
cometer un delito de esta naturaleza, cuando la violación
ser?

Los permisos para mis ingresos frecuentes a las cárceles
conseguir, sólo la seguridad de saber que lo que hacía
en todos aquellos a los que nos ha tocado vivir esta

VIDA DE LA MUJER
 EL PASO DEL TIEMPO, EL
 RO...

lo que sí existe. Sí existe el dolor, sí
 do, sí existe una impotencia total.
 ña. El encierro sobre la base de una
 a y de odio. Escucho testimonios y

una visita, un oído que las escuche,
 co pesos para completar para un
 sesperadas por haber sido castigadas
 a sentencia misma que tienen que
 mujeres dolidas, mujeres que quieren
 ganarse un poco de dinero ("500.00
 ha exclamado), ahora tienen que
 ejas.

mantes, fueron tomadas presas al
 encuentran recluidos, y mujeres que
 fiado mujeres cuyas historias de vida
 ir con el delito aprendido. Mujeres
 vez regresan a las rejas que ahora se

pregunto, ¿qué orilla a la mujer a
 encia no es inherente a su forma de

erentes cárceles no fueron fáciles de
 a, debía servir para crear conciencia
 vida de otra manera.

Vida Yovanovich

Quiero crear conciencia sobre lo que
 eso quiere decir y si eso es feminis-
 mo, pues entonces soy feminista

era yo, y yo les contestaba que yo era una mezcla
 entre socióloga, psicóloga y fotógrafa, y casi en
 ese orden, diría yo. Y alguna vez, una de ellas me
 pidió estudiar leyes para que pudiera ayudarlas.
 Lloré. Y afuera, me llegaron a preguntar: ¿y cómo
 le haces para no salir afectada de las cárceles,
 cómo le haces, cómo sales? Yo no salgo afectada,
 yo salgo enojada, muy enojada, y entonces quiero
 hacer cosas para cambiar; y si eso es feminismo,
 pues entonces soy feminista.

Ahora lo que está pasando con las mujeres
 y las niñas y la violencia sexual y los feminicidios,
 pues es súper fuerte, ¿qué nos pasa?. Yo ahorita
 trabajo un proyecto que tiene que ver con todos
 estos movimientos recientes, tiene que ver con
 las agresiones que sufren todos los días nuestras
 niñas y niños. Y llegué a este proyecto también
 por causalidad, porque la vida me lo puso y siento
 la responsabilidad de hacer algo.



27 años, 8 m



Instituto de Investigaciones
Culturales · museo
uabc

42
AÑOS
IIC-MUSEO UABC

CONACULTA FONCA

VIDA YOV

LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE BAJA CALIFORNIA A
TRAVÉS DEL INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
CULTURALES - MUSEO



EXPOSICIÓN

meses, 14 días

MANOVICH



DE REPRESENTACIONES, MIRADAS Y DIÁLOGOS

ABISMO DE AUSENCIA:

ENTRE MEMORIA, AFECTOS Y
RESISTENCIAS

Susana Gutiérrez-Portillo





El espacio y su registro

En imágenes en blanco y negro se dibujan fragmentos del espacio. El encuadre se cierra en un rincón y la atención de la mirada se dirige hacia algún objeto que se encuentra por lo general en una esquina de la habitación. Las paredes manchadas, corroídas por la humedad, despintadas, con el yeso desgajado. Sin saber el tamaño exacto del lugar, el encuadre da la idea de que es reducido. Los objetos remiten a una escena cotidiana en un hogar precario, pero que da cuenta de que alguien, a quien no podemos ver en su totalidad, estuvo o está ahí, dándonos uso. ¿Quién habita en este espacio? ¿Quién tomó el registro del espacio? ¿Con qué intenciones? ¿Qué expresan estas imágenes? ¿Qué mensaje quiere darnos la persona que tomó registro de ellas? Y ¿para qué?

Las imágenes a las que me refiero son trece fotografías que conforman la obra *Abismo de ausencia* de la artista Vida Yovanovich y que retratan elementos cotidianos en una exploración de la vida de mujeres en el encierro. Escribo este texto en un ejercicio de atrevimiento interpretativo y desde mi posición como espectadora de la obra. Me propongo visibilizar la articulación entre memoria, emociones y afectos a través de la fotografía. En un primer momento explicaré cómo la obra de Vida Yovanovich, particularmente la serie *Abismo de ausencia*, es capaz de evocar y por tanto generar memoria sobre la experiencia de las mujeres en espacios de reclusión. En un segundo lugar y apoyándome de las teorías sobre los afectos, me propongo pensar la potencia afectiva de la fotografía como un acto de enunciación política latente.

Representar la vida en reclusión, un ejercicio de memorias

En un artículo de 1999, Sara Makowski afirma que ingresar a un espacio carcelario para cumplir una condena genera una “disolución de la vida cotidiana: los ritmos y los tiempos del mundo exterior poco a poco se disgregan, las relaciones

sociales y los modos de interacción pierden su sustento” (Makowski, 1999, p. 33). Lo que las mujeres entendían por vida cotidiana antes de la cárcel, cambia totalmente de significado; lo que antes tenían como “conocido” y dotado de significado para ellas, ahora entra en una dimensión de “ajuste”, resignificación y reapropiación en el “acervo de conocimiento” (Makowski, 1999). Esto que narra la autora entra con certeza en el campo de la memoria; y en *Abismo de ausencia* de Vida Yovanovich, este elemento se encuentra flotando en la representación de aspectos de la vida cotidiana de mujeres en reclusión.

Como parte de la resignificación de la vida de la que habla Makowski, el juego entre la memoria y el olvido se articula a través del tiempo y el espacio en la prisión; el resultado es la ausencia y su sedimento el olvido, a los que refiere, de manera intencional o no, la obra fotográfica de Vida.

Por un lado, las mujeres presas se convierten en ausencias al ser olvidadas por la familia y por las personas cercanas; por otro lado, aprenden ellas mismas a olvidar a los otros y al mundo exterior para poder reconstruir algo diferente. Las crueldades y complicidades que el olvido teje se visten de metáfora, solo desde allí es posible enunciarlo. El ser olvidadas retumba por los huecos corredores de la cárcel (Makowski, 1999, p. 34).

En *Abismo de ausencia* los objetos enuncian el olvido y el abandono a través del “desgaste”, tema recurrente en la obra de la artista; es posible observar la corrosión, la opacidad, el desteñido del espacio y de las pertenencias de ese cuarto lleno de ausencia. No es posible ver el rostro y apenas un pie del cuerpo de quien vive ahí; “el olvido cambia a las sentenciadas en mujeres ausentes y borradas de los recuerdos, y como una forma de violencia invisible las lleva muy lejos de la memoria” (Makowski, 1999, p. 34). Las fotografías denotan el paso del tiempo en un espacio ceñido a pocos

objetos viejos, gastados, manchados y corroídos pero cuyo estatismo connota que aunque un tiempo ha transcurrido, otro está suspendido, parado, aquél que experimenta quien habita y que nos dice que no está pasando nada, sólo el silencio y esas imágenes de un cuarto cuyas esquinas son las mismas que se recorren día a día.

En *Abismo de ausencia* el registro de un espacio y de unos objetos, cuyas narrativas son anónimas, también genera memoria sobre la precariedad de la vida, sobre la constricción del espacio, sobre la humedad de la atmósfera; un aparente silencio; flores secas, latas viejas, sombras. Pero como Jelin (2002) enfatiza, “quienes tienen memoria y recuerdan son seres humanos, individuos siempre ubicados en contextos grupales y sociales específicos” (Jelin, 2002, p. 53). Y la fotografía de Yovanovich enuncia esa humanidad ausente, esa pertenencia a un grupo y un espacio que parece un abismo, un abismo de ausencia.

Makowski afirma que las mujeres sentenciadas a prisión aprenden a manejar el olvido que se enmarca en el silencio del “más allá” de los muros. Lo que está afuera entra en un juego de olvido selectivo:

Se olvidan rostros y ruidos, la ciudad y el afuera, los colores y sabores. La experiencia del encierro se transforma en un filtro que solo deja pasar a la memoria aquellas dimensiones del afuera que pueden ser procesadas por las nuevas circunstancias [...] En las situaciones de condenas extremadamente largas -25 años en casos de homicidio calificado, sin considerar remisiones parciales-, el mundo exterior se evapora, y hace muy difícil mantener latentes cometidos, deseos o espacios del afuera (Makowski, 1999, p. 35).

Lo que Yovanovich muestra entonces, es una dimensión del adentro: ¿qué implica esto en los términos de la memoria? Para Makowski se trata de una reestructuración de la vida cotidiana, una reapropiación de los espacios, la delimitación de nuevas dimensiones, reglas, relaciones y fronteras:

Porque a pesar de que en una institución total como lo es la cárcel los espacios están fijados por la propia institución, siempre existe la posibilidad de fabricarlos desde la propia vivencia. Como puede sospecharse, la nueva espacialidad que se construye al interior de la cárcel de mujeres es inestable y compleja, y supone el aprendizaje y el conocimiento de normas, reglas y límites variables (Makowski, 1999, p. 36).

La fotografía de Yovanovich puede ser leída entonces en varias dimensiones: como una metáfora de la memoria, los “recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos [...] juego de saberes, pero también emociones [...] huecos y fracturas” de las mujeres en situación de encierro (Jelin, 2002, pp. 51-52); también son un registro, una memoria, la de la

propia artista que a su vez generará memorias al encuentro con el espectador... y que deja al aire una pregunta sobre la experiencia de las mujeres y su relación con la memoria: esos silencios, esa gama de colores blanquinegros y grisáceos que son parte del estilo característico de la obra de Vida pero que al tiempo es posible interpretar como una lectura muy íntima y personal de la experiencia, ¿es el olvido?

Memorias y afectos, camino al encuentro con las “otras”

La obra de Yovanovich, vista como generadora de memorias, cumple un papel importante (¿quizás involuntario?): establece como todo el arte un vínculo comunicativo con el espectador, donde actúan los afectos como esa “manera en que el cuerpo es afectado por los otros y puede afectarlos emocionalmente” (Cedillo, García & Sabido, 2019, p. 15).¹ Las fotografías de *Abismo de*

ausencia tienen ese potencial de afectar y poner en relación a unos seres humanos con otros: el espectador y las mujeres presentes a través de su propia ausencia connotada en la fotografía.

Las formas de atribuir sentido a dicha afectación variarán según los ojos y los cuerpos, así como los contextos, los bagajes, los sentires y las emociones que bien pueden devenir “en la reproducción de jerarquías y exclusiones, pero también en sus posibilidades para iniciar y consolidar procesos de solidaridad y resistencia” (Cedillo et al., 2019, p. 25); siendo esta variedad una característica del poder interpretativo del que goza la obra artística. *Abismo de ausencia* puede leerse como una apuesta por la identificación con las otras. Las imágenes de espacios y objetos donde no se percibe visualmente la humanidad, enuncian con dicha ausencia la presencia de quien no está; así lo percibe también Marcela Quiroz (2006) al referirse a la exposición de Yovanovich:

¹ El giro afectivo surge en 1990, pero recibió una importante influencia del feminismo de la segunda ola, la revolución sexual y los movimientos sobre la diversidad sexual de los sesenta, en lo que respecta a cuestionar los binomios que organizan las sociedades occidentales como emoción-razón y público-privado (Cedillo, García & Sabido, 2019).





Los objetos que visten de ausencia el abismo son apenas, pedazos pequeños de otras historias, las que están mudas detrás de la lente, las que el narrador, callado y atento, absorbe pero no cuenta completas [...] Un bote, un trapo, las chanclas, el vestido, la imagen, una mesa. La mesa. Las flores. Todo de alguien. Alguien a quien no vemos y sin embargo, nos rodea; nos abruma, se asoma cerca, sobre el hombro, olfatea y empieza a ver lo que nosotros vemos, también con algo de vergüenza, disfrutando en silencio la deliciosa estética de la soledad, su tiempo (Quiroz, 2006, p. 1).

Las mujeres de la cárcel se hacen presentes ante la mirada de la espectadora que recorre los rincones de su espacio en un tiempo distinto al suyo pero que por segundos parece el mismo y que permite a la vez cuestionar la propia posición, una desde donde –pese a la distancia– ha logrado ser tocada:

Yo estoy en otro lado. Estoy donde puedo ver. Ver sin ser visto... aun cuando la suerte ya está echada pues los objetos han sido encontrados y no saldrán ya de su nuevo encierro -mi memoria- llevando consigo la distancia variable del recuerdo (Quiroz, 2006, p. 2).

En otra reseña sobre la obra es también expresa la afectación, en la que la fotografía se plantea como una forma de denuncia de la pobreza, la insensibilidad y el olvido:

Esa jerga tirada en un suelo decrepito; ese excusado en donde alguna vez se veneró a la Santa Muerte; esos raídos contactos eléctricos que no ofrecen ninguna luz[...] altares en minúsculos espacios para una invocación de antemano negada; latas convertidas en vetustos utensilios de cocina. Objetos todos de una pobreza material ahora en total olvido. Y también una metáfora de un tiempo, el actual, insensible hacia los otros (Rodríguez, 2005, p. 1).

La afectación que provoca la obra de Yovanovich va desde la tristeza a la indignación. La representación de la precariedad, la soledad, el abandono, dejan sin duda evidencia de que las mujeres presidiarias son víctimas de un sistema que las deja en el olvido; además de su propio mundo, ese afuera distante que representa a la sociedad, su familia, sus amigos. Sin embargo, esto no resta legitimidad a la mirada de Yovanovich; hay una honesta pregunta por las otras en su fotografía, algo a lo que Sara Ahmed llamaría la “ética de respuesta al dolor” y que refiere a la disposición de verse afectada por aquello que no se conoce. Esta ética, dice Ahmed, “comienza con tu dolor, y se mueve hacia ti, acercándose lo suficiente para tocarte, tal vez incluso tan cerca como para sentir el sudor que puede ser la huella de tu dolor en la superficie de tu cuerpo” (Ahmed, 2015, p. 64).

La realidad de las mujeres en prisión no se encuentra en el pasado, es un hecho presente y, como diría Ahmed, constituye una herida que debe recordarse porque sigue abierta. El dolor que proyecta la obra de Yovanovich, diría también la soledad, el desgaste, el olvido, el abandono, no pueden reivindicarse como propios, Yovanovich lo

sabe; son parte de la experiencia, vida y cotidianidad de otras, sin embargo, podemos responder a ello a través de una escucha imposible.

Una espiral: lo personal-político en la obra de Vida Yovanovich

La escucha imposible deviene también indignación ante la injusticia y es una afectación que genera emociones de proximidad hacia las otras; y son estas emociones las que “muestran cómo se mantienen vivas las historias, incluso cuando no se recuerdan de forma consciente” (Ahmed, 2015, p. 304). Mencioné antes que Yovanovich apuesta por la identificación, pero es sensible respecto de que esta identificación parte de la propia experiencia, de ese encuentro íntimo y profundo que Yovanovich ha hecho parte de su proceso creativo. La exploración de lo distinto que le despierta curiosidad, la proximidad que le genera afectación y la emoción que genera aquello; al decir de Nelly Richard (1994), esas fracciones

de experiencia que no son ya verbalizables en el idioma y que Yovanovich busca después compartir en su fotografía.

La intencionalidad de contagiar su apuesta es explícita en algunas de las entrevistas a la autora. En ella, los temas del abandono, el rechazo, la soledad, el encierro y el paso del tiempo son recurrentes: “Los empecé a fotografiar hace muchísimos años, sin darme cuenta que en ese entonces empezaba yo una espiral que me lleva hasta el día de hoy [...] metida en estos mismos temas” (Entrevista, González, 2011). Es notable que Yovanovich ha construido un discurso propio que utiliza para “hacer conciencia”, como ha comentado en otra parte: “Algo hay dentro que se vivió físicamente o que se transmitió a través a lo mejor de la sangre, algo que me ha empujado a hacer lo que hago. Es lo que hago para aportar a la sociedad” (Entrevista, González, 2011).

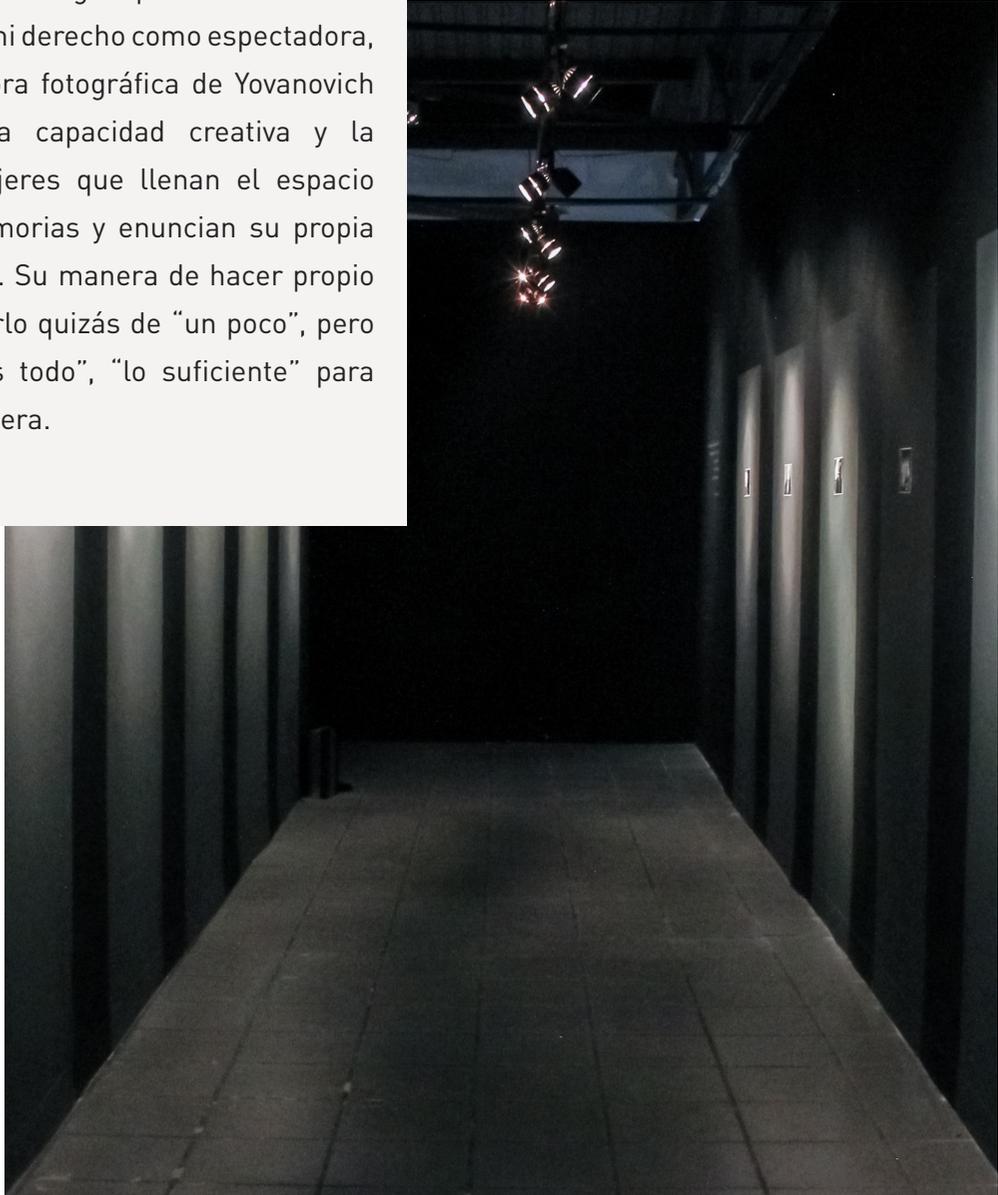
Es este “hacer propio” lo que trae de nuevo a colación el tema de la memoria y de las posibilidades de la obra artística de ser un registro y un vínculo afectivo con el espectador. *Abismo de ausencia* muestra, como indica Makowski, los recovecos de la memoria, de la artista y de quienes habitan ese espacio constreñido que

podemos leer como una celda; pero entre el desgaste, la soledad y el abandono evidente en las imágenes, hay también una resistencia latente. En medio de ese abismo emerge como resistencia “lo inolvidadizo”, aquello “activo y punzante, performativo, capaz de conformar y subvertir el relato, de aparecer sin ser llamado en una simple conversación, en una actualidad que convive con lo cotidiano aun sin emerger, sin mostrarse, formando parte de la historia común y de cada biografía” (Arfuch, 2013, p. 14).

Retratos de seres queridos que enuncian una resistencia a la soledad; un pequeño espejo, ya quebrado por el uso, que demanda una resistencia a la pérdida del sí mismo; una virgen, una cruz, una Santa Muerte que evocan una resistencia a perder la fe; una lámpara dibujada en la pared que desconcierta de manera sarcástica pero también se niega a la oscuridad; un lata que se utiliza como florero y que bien podría representar una manera de aferrarse a

lo bello, a lo que una vez tuvo color, olor, vida, o que se guarda como un regalo preciado.

Abusando de mi derecho como espectadora, considero que la obra fotográfica de Yovanovich registra además la capacidad creativa y la agencia de las mujeres que llenan el espacio de sus propias memorias y enuncian su propia resistencia al olvido. Su manera de hacer propio el espacio, de llenarlo quizás de “un poco”, pero ese “poco” que “es todo”, “lo suficiente” para mantener vivo el afuera.





BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Programa Universitario de Estudios de Género.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cedillo, P., García, A. & Sabido, O. (2013). Afectividad y emociones. En H. Moreno y E. Alcántara (coords.), *Conceptos clave en los estudios de género. Vol. I* (pp. 15-33). México: Universidad Nacional Autónoma de México/Programa Universitario de Estudios de Género.
- González, E. (2011). Vida Yovanovich: la fotógrafa que cocinaba a fuego lento. ITESO MAGIS profesiones + innovación + cultura. Recuperado <https://magis.iteso.mx/redaccion/vida-yovanovich-la-fot%C3%B3grafa-que-cocinaba-fuego-lento>
- Jelin, E. (2002). *Trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Makowski, S. (1999). Desde el silencio, historias de mujeres en la prisión. *Secuencia*, (43), 33-38.
- Quiroz, M. (2006). *L'objet-trouvé (sobre el Abismo de ausencia de Vida Yovanovich)*. Recuperado <http://vidayovanovich.com/wp-content/uploads/2016/03/MQuirozAA.pdf>
- Rodríguez, J. (2005). Yovanovich: abismos de ausencia. *El Financiero*, 43.

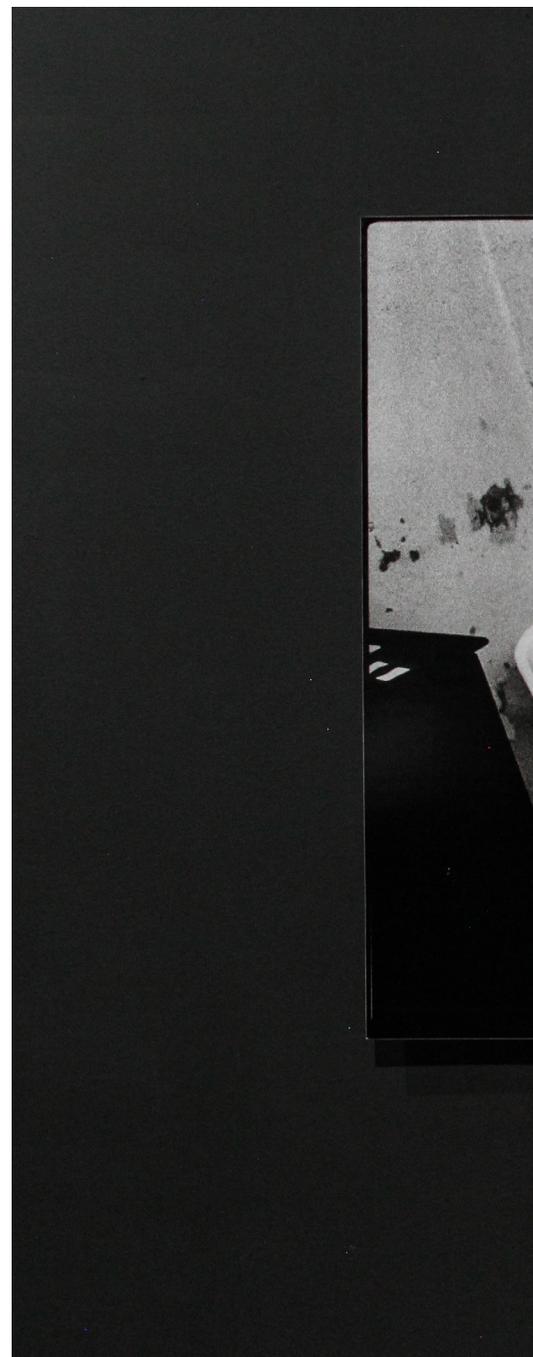
SOLEDADES

SONORAS:

UNA REFLEXIÓN FEMINISTA SOBRE
LA FOTOGRAFÍA DE MUJERES EN
SITUACIONES DE ENCIERRO

Areli Veloz Contreras

La obra fotográfica *Soledades sonoras* de Vida Yovanovich disloca nuestra realidad circundante y nos lleva a cuestionar y repensarnos en un mundo que sabemos desigual. Sin embargo, más allá de mostrar o considerar a la fotografía de corte testimonial, la autora presenta una estética que me atreveré a etiquetar como feminista, ya que interpela los signos, los significados y las representaciones hegemónicas sobre las mujeres y lo femenino que comúnmente aparecen en el mundo del arte. Este texto tiene como objetivo reflexionar sobre la obra desde la reacción que el diálogo puede producir entre la narradora, las mujeres representadas en la fotografía y los espectadores. Interlocución que puede llevar, por un lado, al cuestionamiento sobre la implicación y la responsabilidad de la artista al presentar las experiencias, la vida y los cuerpos de mujeres en situaciones y contextos adversos. Por otro lado, la estética fotográfica y la polifonía de sus traducciones sitúan a la obra en el plano de lo político,





abriendo la posibilidad de que emerjan y confluyan distintas voces y miradas que, al entrar en contacto, provoquen interpretaciones diversas y contrastantes frente a lo que se re/presenta.

Un diálogo que hace a la obra feminista

Las imágenes representadas por Vida rompen con la mirada tradicional de las mujeres y lo significado como femenino, logrando que emerja la polifonía de sus significados así como las valoraciones que desde diversos puntos de vista y juicios de valor pueden generar un pensamiento y posicionamiento crítico y político. La obra no aparece sólo como un objeto, sino que su esencia se encuentra en “la invención de relaciones entre sujetos diversos” que al entrar en contacto se encuentran frente a un “otro, descentrando con ello lo que se cree *ser*” (Bourriaud, 2006, pp. 22-23). Así, el diálogo que se entabla en la obra llega a desdoblar la significación dominante sobre el *ser* mujer y femenina, dando paso a la reflexividad de situaciones que rompen con nuestro entendimiento de la vida y de nuestro ser-en-el-mundo. Aunque también puede generar un sentimiento que impulse el reforzamiento de la diferencia a través de un “nosotros” que se aleja, intencional-

mente, de lo considerado “otro”, “extraño” y “externo”.

El proceso dialógico de la obra no es lineal ni unívoco, ya que en él se adquieren distintas posiciones que se logran a partir de que la artista “desplaza el peso del testimonio documental del ámbito visual al de lo auditivo, discursivo y espacial” (González, 2009). Así, Vida, como narradora, expone la situación de las mujeres desde una interlocución donde las propias mujeres participan interpelando con sus miradas, sus voces y sus presencias en la obra, y por su parte, los espectadores, desde sus posiciones diversas –las cuales adquieren coherencia en una estructura social específica–, interpretan y traducen diferencialmente las representaciones de las mujeres en la fotografía.¹ Es

¹ Se tiene presente que en la interlocución participan también las agencias privadas y las instituciones públicas que, bajo distintos intereses, interfieren en la presentación –y valoración– de la obra artística. No obstante, el análisis de esta problemática sobrepasa el objetivo de este texto.

en este diálogo que pueden entablarse las presencias y las ausencias que en las traducciones marcan, como ya se ha dicho, las oposiciones o la empatía hacia la diferencia.

La artista, que ha dedicado gran parte de su trabajo a explorar y presentar temas asociados a las mujeres, realiza una representación sobre lo femenino a partir de la enunciación y significación de las adversidades que viven las mujeres en situaciones de encierro. La posición de la artista, su historia, sus experiencias y su entorno, así como el compromiso que adquiere con quienes dialoga, influyen en la manera en que se introduce a la trama de significados que se le presentan.

Soledades sonoras no sólo es un producto a ser expuesto, sino que “concentra más de diez años de encierro de Vida Yovanovich en la soledad de la mujer recluida y la continuación de una obra dedicada al tiempo y al abandono” (López, 2009). El trabajo minucioso que realizó la artista le abrió las puertas a un conocimiento amplio que se expresa en la narrativa y estética fotográfica. Aquí, parafraseando a Geertz (1983), la representación que hace sobre las mujeres obedece a una interpretación de segundo orden, es decir, es una interpretación de la interpretación de sus vidas y

sus prácticas para mostrarlas en escena, convirtiendo a la obra de arte no en “una realidad social, sino en un artificio erudito” (Geertz, 1983, p. 29): la obra misma.

La posición y relación diferencial entre la artista y las mujeres que se retratan es un aspecto que tiene muy presente la artista, como menciona en la entrevista que le hace Carreras: “Al analizar el proyecto [*Soledades sonoras*] doy gracias por lo que tengo, ya que hay una raya divisoria muy delgada entre un mundo [el de Vida] y el otro [el de las mujeres con quienes trabaja]. Me pregunto por qué nací de este lado habiendo tantas mujeres que nacieron del otro” (Carrera, 2007, p. 296). Existen diversas fronteras que marcan las diferencias entre las mujeres que *hacen* la obra y las que se *presentan* en ella, delimitación que se vuelve central en el momento que emergen las posiciones y los compromisos de las artistas con las personas, vidas o realidades que presentan. En el caso de Vida y su tra-

yectoria como artista, ha mostrado una voluntad por conocer a profundidad la historia de las mujeres con quienes trabaja, acercándose y aprendiendo de ellas, comprendiendo y reflexionando sobre las circunstancias y decisiones que las han llevado a estar en esos lugares, alejándose de aquello que está dicho, en su sentido común, para reinventar otras imágenes y discursos, mostrando así la intromisión e intimidad que refleja “la mutua confianza que entablan las mujeres y

la fotógrafa” (Ferrer, 2004, p. 1). De tal manera, sus proyectos son más que “un producto para exponer o publicar: son compromisos vitales, experiencias que cambian la vida del retratado y de quien retrata. De ahí su fuerza” (Mayer, 2005).

Por lo tanto, entre las discusiones que subyacen en el trabajo de la artista está la relación entre el suje-





to que enuncia y quien es enunciado, es decir, cómo son representadas las mujeres en la obra, un tema que comenzó a discutirse en los círculos académicos y artísticos en la década de los ochenta, años en que Vida comienza su trayectoria en el mundo del arte. En un inicio, se debatían dentro de los estudios subalternos y las teorías feministas las posiciones y situaciones que, en determinadas relaciones, adquirirían los que habían estado ausentes, silenciados, desplazados

y olvidados en las metanarrativas, poniendo especial énfasis en las subjetividades e intersubjetividades, así como en las identidades y experiencias que, desde otros horizontes, dejaban entrever cómo operaba el poder. Posteriormente, cuando la otredad comenzó a ser representada en el mundo social, la pregunta, como polémicamente la planteó Spivak, giró en torno a si el

subalterno podía hablar, cuestionamiento que en el feminismo se reflejó en la interpretación parcial y acotada de la opresión tanto de las mujeres como de sus historias y experiencias diversas. La crítica se orientó hacia la manera homogénea y generalizada en que se mostraba la otredad, la cual, comenzaron a advertir, corría el peligro de presentar una mirada parcial, esencializada y romántica de la subalternidad.

En el arte, el movimiento feminista de mediados del siglo xx fue central para cuestionar y develar el entendimiento de la estética desde la otredad, mostrándose el descontento hacia las visiones hegemónicas sobre temas como lo indígena, la raza y las feminidades, ya que se coincidía que caían en una representación androcéntrica, colonialista, capitalista y patriarcal que generalizaba y homogeneizaba el entendimiento del deseo, la belleza y lo sublime. Dichas discusiones, como menciona Gargallo (2017), dieron pie a expresiones que mostraban la complejidad del sujeto, en este caso el femenino, sobre todo cuando se referían a las mujeres que vivían en condiciones adversas, lo cual marcó un nuevo momento: mostrar su heterogeneidad, sus distintas problemáticas, sus diálogos de encuentros

y desencuentros, frente a lo cual surgieron preguntas como si las mujeres blancas de clases media y alta podrían entender y representar el racismo y el clasismo que otras mujeres vivían en su cotidianidad (Gargallo, 2017, p. 12). Las críticas ya no eran sólo a la mirada masculina, sino en cómo se intersectaban con la mirada colonial y clasista de la cual las mujeres no escapaban.

Los debates sobre la otredad aparecen en el proyecto de la artista, ya que su obra es producto del contexto, lo cual se refleja en la generación a la cual pertenece, su trayectoria artística y en cómo la historia de su obra se entrecruza con los planteamientos que se discuten en los feminismos, mostrándose el posicionamiento y develamiento de las mujeres *haciendo* arte y las experiencias y miradas de las mujeres representadas *en* el arte. En este sentido, el trabajo de Vida se convierte en una obra artística en el momento que existe una relación dialógica que, en primera instancia, se presenta entre

ella y las mujeres representadas, lo cual lleva a una reflexividad sobre las formas de dominación y poder que se ejercen en instituciones, como la prisión, pero también muestra que en dichos espacios se vive una cotidianidad atravesada por fronteras espaciales y simbólicas, cuerpos marcados por la diferencia, por intimidades que se convierten en públicas, por expresiones que demarcan la angustia, pero también, como ella expone, por emociones que muchas de las veces se develan en una impotencia que “genera rebeldía y odio” (Yovanovich, 2019).

La mirada es central para reflexionar sobre la parcialidad en que se presenta la realidad en que nos inscribimos, la cual es reinventada y está atravesada por artefactos como los signos, símbolos y lenguajes, mismos que delimitan y dan coherencia a nuestra existencia. Desde la mirada, la artista descentra la realidad llevándonos a cuestionar nuestra existencia como humanidad al observar y sentir a las mujeres que nos presenta. Por ello, entre los compromisos que subyacen en la obra fotográfica *Soledades sonoras*, está el reconocer, como menciona Haraway (1995), que la manera en que se nos presenta el mundo y cómo lo interpretamos y nos inscribimos en él, es

parcial y no es inocente. Por medio de la interrelación de cuerpos, espacios y diálogos, la obra va exponiendo una representación distinta sobre las femineidades y las mujeres, la cual interpela a la hegemónica; pero esta mirada no está exenta de los juicios de valor, ya que al enunciar al “otro” se van planteando ciertos límites y responsabilidades frente a quienes viven en situaciones de adversidad. Siguiendo con lo planteado por Haraway, al situarse desde la periferia aparecen elementos decisivos para mirar desde otros lugares que reconfiguran nuestra concepción de ser, estar, saber y apre(he)nder, por lo que se debe asumir una extrema responsabilidad cuando se habla desde otros lugares (Haraway, 1995, p. 325).

En *Soledades sonoras* existen miradas que enuncian desde la periferia, los límites y las fronteras, aunque el peligro para el espectador radica en romantizar o apropiarse de la visión de aquellos que se encuentran en una situación de opresión o de interpretar

una “realidad” de manera irresponsable. Es necesario que la posición del “subyugado” sea vista de manera crítica, ya que no ocupa posiciones inocentes: “los puntos de vista de los subyugados son preferidos porque parecen prometer versiones transformadoras más adecuadas, sostenidas y objetivas del mundo, pero cómo mirar desde abajo es un problema que requiere pericia” (Haraway, 1995, p. 328). Sin embargo, la mirada que tiene Vida sobre las mujeres no las encasilla en la esencialización o en su victimización, sino que, responsablemente, muestra las múltiples y relacionadas formas de opresión y, por ende, construcción de un “otro” que deja de ser sólo un cuerpo-objeto homogéneo, para presentarse en su carácter de sujetos múltiples, reflejando así un trabajo fotográfico responsable, comprometido y crítico. Distanciándose de representar la adversidad a través de una visión “objetiva” y universal, las fotografías y los testimonios convierten a las mujeres en parte central de la interlocución; “de frente y a través de lo estético imploran que iniciemos el diálogo entre la oscuridad y la conciencia” (González, 2009), lo cual las sitúa no como sujetos categóricos universales, sino diversos y atravesadas por múltiples formas de opresión. Por tanto,

“cuando un artista nos muestra algo despliega una ética transitiva que ubica en su obra entre el mírame y mira esto” (Bourriaud, 2008, p. 25).

Sin embargo, ¿qué emociones emanan de la obra de arte de Vida? ¿La





estética de la obra demarca el cuestionamiento y la reflexividad compartida hacia formas de opresión que, si bien no son vividas de la misma manera, sí se crean puentes para el diálogo frente a experiencias y contextos compartidos? Es decir, ¿qué lugar ocupa el espectador en la obra? Y ¿cómo se convierte la obra fotográfica en una pedagogía para el pensamiento crítico?

La estética feminista en *Soledades Sonoras*

En la obra *Soledades sonoras* subyace la relación entre la estética fotográfica y el feminismo que son en sí mismos políticos, ya que “abogan por la complejidad de lo humano mostrando su multiplicidad y variedad, en su sentido utópico, de posibles vivencias otras” (Peña 1999, p. 10). La fotografía y cómo se hilvana con los testimonios y el espacio, disloca aquello que naturalizamos e interiorizamos como común, provocando una reflexividad sobre la posición que individuos diversos, en

relación al género, la clase y la raza, adquieren en una determinada organización social. De tal manera, Vida nos muestra, en la narrativa de la obra, no sólo las adversidades en que se encuentra el “otro”, sino que pone en escena, en la imagen misma –a partir de testimonios, de posiciones en el espacio-tiempo y conjunciones con otros cuerpos y objetos–, a una hablante, espectadora y habitante del espacio y del tiempo que se saben desiguales en un mundo aparentemente coherente.

Ahora bien, como menciona Rancieré (2005), el arte no es político sólo por los mensajes y los sentimientos que pueda transmitir sobre el mundo circundante o por la forma en que represente las estructuras de la sociedad, las disputas y crisis sociales o las identidades de individuos y grupos determinados, sino que es político por la distancia que guarda frente a éstos y por la manera en que se establecen y fragmentan el tiempo y el espacio; es decir, “lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico y por ahí es donde el arte tiene que ver con la política” (Rancieré, 2005, p. 13). La presentación de las mujeres que hace la artista reconstruyen, en su sentido estético, las experiencias,

la distribución de objetos y cuerpos, las relaciones e interacciones que se generen en un mismo espacio-tiempo, pero lo más significativo es que convierte a esos cuerpos en sujetos que son, parafraseando a Rancieré, capaces de designar a esos objetos, así como a las fragmentaciones del espacio-tiempo que interpelan a ese mundo social que se presenta de manera congruente –en su sentido hegemónico–, pero que se sabe injusto, y esto lleva a que la obra *Soledades sonoras* se pueda leer desde lo político (Rancieré, 2005, p. 14).

El diálogo que provoca la obra, como se ha planteado, da cuenta de que “sentir significa estar implicado en algo”, como menciona Heller (1980), “algo” que, además de materializarse en los objetos que nos rodean, se expresa en la manera que sentimos, percibimos, interpretamos y construimos el mundo en que nos inscribimos; es por ello que el “algo” es el-ser-en-el-mundo, y la implicación que tengamos puede ser confrontativa (Heller, 1980,

p. 16). Por consiguiente, la obra descentra las diversas maneras del ser-en-el-mundo, lo cual provoca empatía hacia el “otro” o, en su caso, el rechazo y desprecio –ya sea explícita o implícitamente– frente a las diversas maneras de vivir y ser-en-el-mundo. Sin embargo, si partimos de lo que planteaba Rancière (2005) en cuanto a la relación estética y política como una manera de deslocar la normalidad de la posición espacio-tiempo que adquieren los cuerpos e individuos en una organización social, entonces ¿cómo estarían implicadas las emociones que surgen del diálogo *de* y *en* la obra de la artista?

La estética fotográfica de *Soledades sonoras* descentra la mirada tradicional y predominante de lo femenino, lo bello y lo desagradable, ya que desde las experiencias, los testimonios y los cuerpos de las mujeres, se interpela lo hegemónico en el quehacer artístico. Por lo cual, en la obra, lo sublime que yace en el diálogo resalta las significaciones y valoraciones que se escapan de lo rutinario, orientando la reflexividad que abre paso a diversas concepciones –y posibilidades otras– de la vida misma y la humanidad, lo que nos sitúa en el plano de lo moral que se manifiesta en las emociones. Emociones y sensaciones

originadas por una obra que conduce al cuestionamiento de nuestras propias vidas, nuestros afectos, que provoca la estética que adjudicamos al “otro” y a lo “extraño”, así como la manera en que juzgamos, no sólo por el modo en que la fotógrafa nos presenta a las mujeres, sino por cómo interpretamos esa fragmentación y reconfiguración que hace Vida del ser-en-el-mundo, en su sentido estético, el cual ha complejizado constantemente a través de “el paso del tiempo, la soledad, el abandono y el rechazo”, elementos presentes de manera constante en sus proyectos (Carreras y Tapias, 2007, p. 294).

La vida de las mujeres que se presenta en el proyecto fotográfico provoca, en el espectador, empatía, la cual se puede entender desde dos posturas. Por un lado, demarca la comprensión de un mundo que se lee distinto al propio; es decir, da cuenta de que esa distancia entre un nosotros y ellas, al ser expuesto en un lugar concreto (museo), da paso a la intersubjetividad que



puede suscitar reflexividad sobre las maneras en que se vive y vivimos la desigualdad. Sin embargo, al distinguir a las mujeres como “otras”, en un mundo circundante, también puede provocar el reforzamiento de convicciones y concepciones de la realidad donde el “otro” no conforma mi ser-en-el-mundo, lo cual reafirma la distancia social que, en su sentido simbólico, se presenta entre el “nosotros” y “ellas”. Distancia demarcada por

las jerarquías de la diferencia y donde el arte, como menciona Canclini, “no sólo es el puente para conectarlas”, sino que también puede reforzar las diferencias (Canclini, 2009) que legitiman las desigualdades y justifican así las condiciones de vida desfavorables por las cuales pasan, en este caso, las mujeres que la artista nos presenta.



La fotógrafa, al presentar un trabajo minucioso y comprometido en su obra, como se dijo, se responsabiliza por la manera en que muestra la vida de las mujeres, reconociendo sus diferencias y mostrando una visión parcial de la realidad por medio del arte. El arte entendido desde el accionar, el que produce relaciones con el mundo, ayudado por signos, formas, gestos y objetos que al “ser mostrados por el artista despliega[n] una éti-

ca transitiva que ubica[n] su obra entre el ‘mírame’ y el ‘mira esto’” (Bourriaud, 2008, p. 25).

Dado lo anterior, me pregunto: ¿la imagen de las mujeres puede generar al espectador un sentimiento de compasión? O, retomando la pregunta de Bourriaud: si las mujeres que aparecen en la obra fotográfica también nos miran, entonces, como espectadores, ¿cómo deberíamos mirarlas? Es en este sentido que la obra nos lleva a repensar el diálogo que se produce entre distintos sujetos y objetos en contacto, lo cual puede estar dirigido a entendernos y repensarnos en la proximidad humana, pero también puede reforzar las fronteras de las diferencias, tapizándolas de “buenas intenciones y deseos” que son impulsados por afectos que, como menciona Fassin (2016), frente al infortunio que vive el “otro”, lleven a producir indignación moral, la cual es “susceptible de generar una acción que busque hacerlo cesar”, pero sin tomar en cuenta

las implicaciones que, en el plano social, genera (Fassin, 2016, p. 29).

La obra fotográfica puede provocar al espectador una confrontación, ya que disloca el entendimiento de su mundo circundante y es en ese momento cuando puede aparecer un sentimiento de empatía que abre la posibilidad de pensar y repensarnos en un mundo más equitativo y justo. Sin embargo, uno de los puntos que surgen al pensar la obra fotográfica, y que se entrelazan a un problema generalizado en la actualidad, es si la traducción que se hace en un contexto donde circulan discursos reaccionarios contra el feminismo, las mujeres y los otros, puede incitar al reforzamiento de las fronteras entre las otredades. Es decir, si la estética política refiere a presentar el mundo desde distintos puntos de vista, donde aquellos considerados “otros” forman parte de la existencia de esos espacios y tiempos que hacen y conforman una realidad delimitada por estructuras que son cuestionadas –como las de orden colonial, capitalista y patriarcal–, entonces cómo podríamos pensar las reacciones que provoca y que conducen a tratar de apaciguarlas, corregirlas, incluirlas diferencialmente o, en su sentido más violento, eliminarlas –ya sea por medio del odio o su aniquilamiento al

reducirlas a cuerpos que emanan sentimientos de “lastima” (tristeza) por su realidad distinta–. Ahora bien, con lo expuesto no se pretende decir que la obra de Vida lo provoque o sugiera, sino que en la polifonía de la traducción de la obra existen múltiples posibilidades de significación y de diálogo que pueden conducir a direcciones que sobrepasan a la artista y que no fueron contempladas, abriendo paso también a legitimar una desigualdad en un contexto donde pareciera que la prominencia a marcar la diferencia es inmanente. En este sentido es donde considero radica la complejidad de la obra, ya que se sitúa en un debate inacabado y constantemente revisitado que es: la representación y traducción del “otro” y cómo pensamos en un mundo justo y humano donde confluyan las diferencias.





BIBLIOGRAFÍA

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*.

Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Canclini, N. (2009). *Arte y fronteras: de la transgresión a la post-autonomía*.

Nueva York: The Hemespheric Institute of Performance and Politics/New York University. Recuperado de <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-71/garcia-canclini>

Carreras, C., & Tapias, M. D. (2007).

Vida Yovanovich. En C. Carreras y Ma. D. Tapias, *Conversaciones con fotógrafos mexicanos* (pp. 291-298). Barcelona / México: Gustavo Gili.

Fassin, D. (2016). *La razón humanitaria: una historia moral del tiempo presente*.

Buenos Aires: Prometeo Libros.

- Ferrer, E. (2004). Mujeres al borde: las fotografías de la cárcel de Vida Yovanovich. Recuperado de <http://vidayovanovich.com/wp-content/uploads/2016/03/Ferrerresp.pdf>
- Gargallo, F. (2016). Estética feminista: cuerpos, ideas y representaciones aquí y ahora. *Revista Nuestra América*, 4, (7). Recuperado de <http://www.revista-nuestramerica.cl/ojs/index.php/nuestramerica/article/view/41>
- Geertz, C. (1983). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Heller, A. (1980). *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Fontamara.
- La Virreina Centre de la Imatge (2008). *Tríptico de exposición de Vida Yovanovich, 27 años, 8 meses, 14 días*. Recuperado de <http://www.vidayovanovich.com/pdf/27bar.pdf>
- Mayer, M. (7 de enero de 2005). Soledades sonoras. *El Universal*.
- Peña, M. I. (1999). Estética y feminismo como paradigmas alternativos de racionalidad. *HIPARQUIA*, X. Recuperado de <http://www.hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/volx/estetica-y-feminismo-como-paradigmas-alternativos-de-racionalidad>
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Yovanovich, V. [vidayovanovich] (junio 28 de 2019). *Vida Yovanovich. 27 años, 8 meses, 14 días en Casa Purcell, Saltillo* [Archivo de video], <https://www.youtube.com/watch?v=AykGh-sM8>

DESENCARCELAR LA SOCIEDAD.

REFLEXIONES EN TORNO A LA

EXPOSICIÓN: *27 AÑOS, 8 MESES, 14 DÍAS*

DE VIDA YOVANOVICH

David Bautista Toledo





La realidad nos ha olvidado y lo malo es que
uno no se muere de eso.

Alejandra Pizarnik

Existe un discutible supuesto epistemológico el cual indica que no miramos con los ojos sino con la conciencia. Para tal efecto, mirar consistiría entonces en filtrar la realidad hacia ese lugar, que entre muchas otras cosas imprime juicios a lo observado. La llamada subjetividad no sólo observa sino que también problematiza nuestra concepción de la realidad entendida como un entramado de procesos y dimensiones que a su vez articula sus movimientos, temporalidades y sentidos.

Esto nos sitúa ante las diferencias entre ver y leer la realidad. Ver sería un acto de instantaneidad que se agota en la observación instintiva y condescendiente. Leer implicaría dinamizar y operar conceptos en nuestra subjetividad; internarse a la realidad desde un marco categorial y captar su momento de verdad mediante el desvelamiento del carácter ideologizante de su encubrimiento. Así, leer la realidad implicaría liberarla de su pseudoconcreción que la cosifica y neutraliza como evento sin más, y nos permitiría mediante un proceso de abstracción la comprensión de la totalidad que la configura (Kosik, 1967).

Abrirse a la realidad no es suficiente para hacerse cargo de ella. Ni siquiera la intervención de los medios de comunicación –en todas sus modalidades– transformando dicha realidad en información pareciera ayudar a sensibilizar o concientizar. Para ello ha sido necesario la intercesión del artista que mediante una suerte de sublimación de la realidad la vuelve una obra, una pieza que afecta a través de la mirada –o bien pudiera decirse mediante la contemplación– la subjetividad de quien se posa frente a ella. ¿Qué tanto dice de realidad una imagen? ¿Qué tanta realidad podría ser expuesta en una fotografía y quién podría leerla?

Una fotografía es ciertamente una imagen de la realidad. Como pieza, una fotografía es una realidad que se constituye en su dualidad fenoménica como medio y mensaje. Esto es, la fotografía implica tanto la intencionalidad y subjetividad del artista –la imagen *en sí* como pieza u objeto–, como la recepción-interpretación-resignificación de quien se asume como espectador. La imagen fotográfica, aunque dice algo más de lo que simplemente *nos aparece*, es nodo e instante; lugar de encuentro y posibilidad de *experiencia*. Esta posibilidad es siempre una promesa que sólo el espectador es capaz de testificar si le es permitido acceder a la “espiritualidad” de su materialidad, al contenido inefable que despierta en cada uno de nosotros el momento de la experiencia estética.

Asistir a la fotografía de Vida Yovanovich es indiscutiblemente exponerse *stricto sensu*. Sin tregua alguna, las imágenes fotografiadas evocan el misterio de una vida clausurada y

suspendida por un azar que paso a paso vamos descubriendo. En ellas no hay color porque más que imágenes parecieran relatos que nos urgen a considerar el sufrimiento ajeno como una responsabilidad compartida.

“27 años, 8 meses, 14 días” es la sentencia que recibe la prisionera de quien no sabemos nada. Su nombre nos es velado; pero ella está seguramente ahí, en una de las piezas que conforman la exposición. De esta forma, lo significativo de la propuesta de Vida Yovanovich no recae en la vivencia de la tragedia personal –que existe de por sí–, sino en las condiciones de encierro que experimentan quienes han sido capturadas en la imagen fotográfica.

27 años, 8 meses, 14 días no es, en este sentido, ni tiempo ni calendario, sino un prolongado desgaste de la existencia que se nos ofrece en la paradoja obligada de posicionarnos frente a la imagen y tener que verla y pensarla más allá de las arraigadas y anquilosadas dicotomías: blanco-negro / luz-oscuridad / libre-presos / bueno-malo / compasión-indolencia.

Es imposible no dejar de verlas y a un mismo tiempo no sentirse interpelado. Aparecen ellas, protagonistas involuntarias de una epopeya

inacabada, con una sutileza desafiante, de cuerpo entero, expresándonos algo tan claro como distante en un cómplice silencio. Emerge un lenguaje de la mirada que va y viene con el sólo hecho de encontrarnos *cara a cara*. Permanecer frente a ellas genera una extraña sensación de ubicuidad. No hay celdas ni nada que indique su condición de encierro. Simplemente perseveran frente a nosotros como cuestionando nuestra libertad; cuestionando un privilegio porque si fuese derecho sería asequible para todos.

Hay algo de metafísica que en ellas parpadea constantemente. ¿Serán acaso sus cuerpos erguidos como ejército de imponentes atlantes y en cuyos rostros y vestimentas se dibuja con incierta claridad eso que nos permite asumir la negligente atemporalidad del encierro? ¿No es esto acaso lo que nos permite entender la dolorosa profundidad de la injusticia? ¿Es pues la derrota del alma en cautiverio una imagen que trasciende la época?



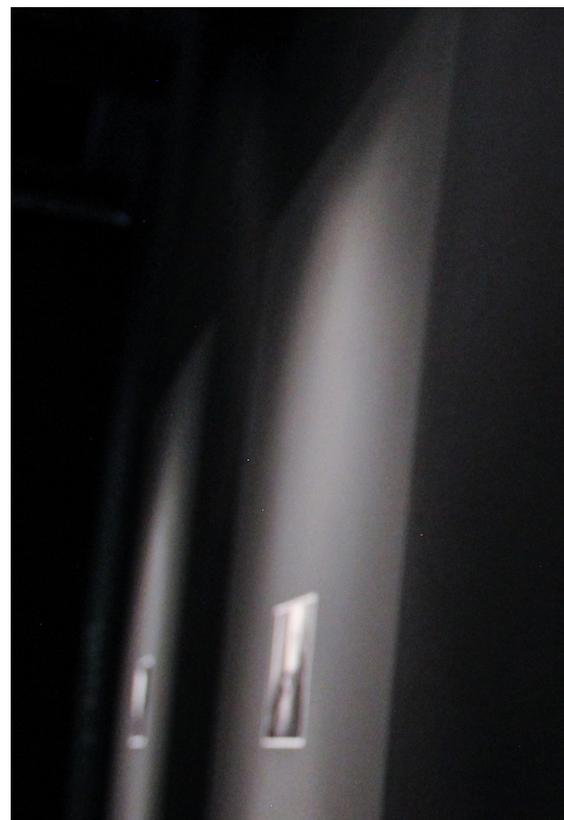


Bien pudieran referirnos a este tiempo o a otro muy lejano. No existe un tiempo marcado en la fotografía de cuerpo entero, quizá porque eso sea lo que realmente deja de ser importante. Esta pieza en particular asemeja al tótem con el que se identifica al clan, a la estirpe de un nuevo tipo de vencido de la historia, uno de los tantos productos de la modernidad.

Cada una de las mujeres retratadas por Yovanovich es una asesina confesa. Más aún: una asesina confesa de su pareja. Sin excepción, en todos los casos las mujeres abordadas por Yovanovich relatan una vida de vejaciones y malos tratos que termina con la muerte de su opresor. Derivado de ello tenemos frente a nosotros un insondable dilema ético que emerge como el gran cuestionamiento y quizá uno de los grandes logros de la exposición: ¿por qué generamos empatía y compasión con estas mujeres, homicidas confesas?, ¿por qué nos queda la sensación de estar frente a una víctima y no frente a un verdugo?

La condena es el castigo por un efecto, pero ¿quién puede y cómo se condenan las causas?, ¿dónde queda la justicia que frena el impulso homicida?, ¿quién resarce la soledad y el olvido de una dignidad defendida a ultranza? El deli-

to cometido es una respuesta, no una iniciativa. Es una violencia que responde a una violencia primera no cuestionada, y reiteradamente invisibilizada, arraigada en la profundidad oxidada de nuestra idiosincrasia.



En varias de las fotografías se pueden observar, más allá de los enseres propios de la cotidianidad, objetos devenidos de la iconografía religiosa. Talismanes desgastados por el aferramiento y la esperanza de *otra* realidad posible. Depositarios de un anhelo muy humano a no perecer sin el perdón divino, mismo que les ha sido otorgado por añadidura y bienaventuranza.

De pronto, ante el corredor que nos anuncia la entrada al *abismo de ausencia*, aparece el Cristo sin cruz. Una fotografía que no repara en su contenido simbólico. La imagen de la aflicción de una madre que ve a su hijo en la agonía de su condena, pero que de igual forma se contenta con la noticia



de su resurrección y su ejemplo en el camino angosto hacia la redención. Un altar improvisado por la pobreza de espíritu y que en medio de las limitaciones de la inhóspita reclusión guarda el misterio de la fe.

No obstante, hay una ausencia que intriga y continúa moviendo a la reflexión: ¿qué ha ocurrido con la cruz?, ¿dónde está y quién la podría tener? Es en esta coyuntura que nos aventuramos a la osadía de las suposiciones y a la ventajosa preeminencia de la interpretación subjetiva.

Al Cristo le han bajado de su cruz. Le han bajado las reclusas. Quizá por misericordia; quizá por expresar, dada su condición, un último gesto de libertad. Son ellas, ahora, quienes lo cargan. Viven, cada una a su ritmo, su propia *Pasión*. Al igual que el Cristo, han sido aprehendidas por una autoridad que juzga y condena de forma conveniente; han vivido la negación y la traición que refiere el olvido de sus más cercanos; han sufrido la violencia y la tortura física y emocional de una sociedad que se lava las manos de indiferencia; y en el desenlace biográfico de su *Vía Dolorosa*, son crucificadas como otros tantos pertenecientes al pueblo crucificado:

Se entiende aquí por pueblo crucificado aquella colectividad que, siendo la mayoría de la humanidad, debe su situación de crucifixión a un ordenamiento social promovido y sostenido por una minoría que ejerce su dominio en función de un conjunto de factores [...] la opresión del pueblo crucificado viene de una necesidad histórica: la necesidad de que muchos sufran para que unos pocos gocen, de que muchos sean desposeídos para que unos pocos posean (Ellacuría, 1989, p. 318).

Ellas, al igual que el pueblo oprimido, forman parte de la continuidad histórica del crucificado y dan cuenta de las diversas formas de representatividad del sujeto histórico doliente ante las injusticias de un sistema-mundo que pareciera alimentarse de la tragedia humana.

Uno de los logros del capitalismo neoliberal ha sido configurar el imaginario social a partir de la idea de que el pobre no es sujeto de derecho o persona, sino un delincuente no consumado. Empatizar pobreza con delincuencia ha sido una estrategia que a través de la industria cultural ha logrado proyectar más que estereotipos y estigmatización, la sensación de haber superado la discusión sobre lo que implica hoy en día la condición de clase social. En el fondo alimentar esta proyección ayuda a desterrar del debate y de la discusión pública –e incluso académica– el crecimiento de las desigualdades socioeconómicas como efecto de las políticas neoliberales. En este sentido estaríamos obligados no sólo a estudiar las consecuencias y las diversas formas de relaciones humanas derivadas del capitalismo global, sino a adentrarnos en una comprensión de sus lógicas y de sus más acabados axiomas; es decir, habría que estudiar la configuración de la cultura –en

sus diversas acepciones y escenarios– más allá de las prácticas culturales. Para ello tendríamos que entrar en una amplia revisión y análisis de los marcos conceptuales y categoriales con los que se pretende estudiar y comprender la realidad histórica actual.

El principio que sustenta la vigencia y permanencia de un sistema carcelario, al menos en México, tiene como piedra de toque la supremacía de un naturalizado clasismo. Es necesario anotar la relación de empobrecimiento con el aumento de la criminalidad y la consolidación de lo que Angela Davis (2016) llama el “complejo industrial-penitenciario”: la prisión desde un punto de vista empresarial y gerencial que requiere de la explotación de la mano de obra de los internos y de la creciente precarización de los externos como futuros operarios de ese complejo; modelo que comienza a replicarse también en México. “El encarcelamiento masivo genera beneficios en tanto que devora la riqueza social, y así tiende a reproducir las

mismas condiciones que condujeron inicialmente a las personas a prisión” (Davis, 2016, p. 35).

Hemos asumido no sólo la relación proporcional entre desigualdad socioeconómica y población carcelaria, sino además suponemos la necesidad de la existencia de las prisiones como condición necesaria para garantizar la inestable seguridad social. La prisión se vuelve entonces un lugar para aquellos que no sólo actuaron deliberadamente en contra de la ley y la sociedad, sino deviene también el destino de nuestras frivolidades. “Este es el papel ideológico que juega la prisión; nos exime de la responsabilidad de enfrentarnos seriamente con los problemas de nuestra sociedad” (Davis, 2016, p. 35).

El adelgazamiento del Estado y con ello el debilitamiento de las políticas de desarrollo y bienestar social son producto de una planeada intervención del capital global empresarial en su búsqueda de manufactura de bajo costo. Al igual que muchos países de América Latina, México sigue siendo un lugar atractivo para la inversión del capital transnacional, y con ello hemos venido presenciando un desgaste de los derechos sociales fundamentales y de los derechos humanos. La falta de oportunidades, evidenciada en el

desempleo, la precariedad laboral y en el limitado acceso a la educación y a la cultura, entre otras, ha sido históricamente un exitoso laboratorio para la conformación de futuros aspirantes al sistema carcelario.

Atender las causas que originan la criminalidad de la población vulnerable sería darle vuelta a la idea de que las cárceles son la meca de la readaptación y de la reinserción social. Funciona igual con los centros de rehabilitación de las adicciones, sólo que en el primer caso se promulga un credo desprovisto de esperanza:

[...] ¿por qué la gente asumió tan fácilmente que encerrar a una proporción cada vez mayor de población [...] ayudaría aquellos que seguían en libertad a sentirse más a salvo y seguros? [...] ¿Por qué las prisiones tienden a hacer pensar a las personas que sus

propios derechos y libertades están más asegurados con ellas que si estas no existieran? (Davis, 2016, p. 33).

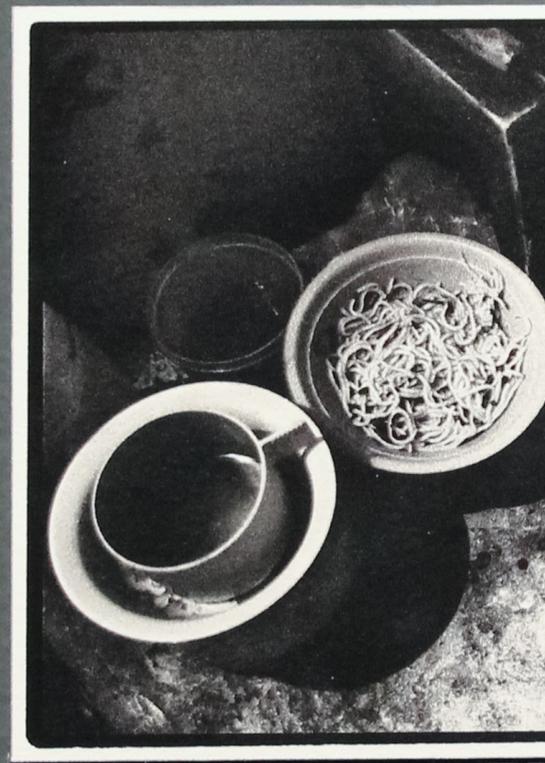
Si bien Foucault, entre otros, abordó el tema de la producción de una nueva subjetividad al interior de las cárceles mediante la condena al encierro, debemos pensar que también se configuró una nueva subjetividad al exterior, que tiene que ver más con un rechazo social del presidiario convirtiendo al individuo en un desterrado dentro de su mismo espacio de vida, operando ciertamente como una tecnología de soledad y de olvido; sólo de esta manera podemos entender el sistema carcelario como otra de las estrategias, una de las más abiertas y represivas, en la guerra contra los pobres.

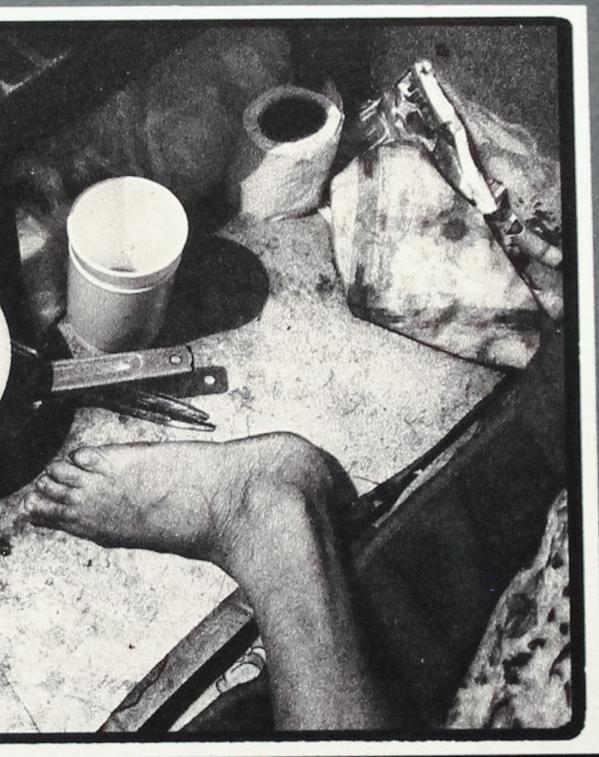
Desde nuestra realidad nacional las prisiones, pensadas desde el cálculo de utilidad, no tienen razón de ser. No hay ganancia social, económica, ni de ningún tipo. Es un derroche de poder y de absurda arrogancia. La sobrepoblación en condición de cárcel es lo más parecido a un campo de concentración, o más específicamente, a un gueto. La estrategia del poder para castigar los

cuerpos (pobres) adquiere en la prisión su forma más cruda y visceral.

La prisión se ha vuelto un espacio legitimado para la suspensión de todo derecho y garantías. Un ejemplo de la operatividad del estado de excepción administrado y que es posible por la pretensión de seguridad que demanda el inconsciente social en un contexto de abierta incertidumbre y de creciente conservadurismo y autoritarismo. El esfuerzo por reformar el sistema penitenciario en pro de los derechos humanos ha sido una lucha que no ha llegado a realizarse. Sin embargo, los reformistas parten del principio del encarcelamiento como medida necesaria para castigar el delito. En este sentido, el sistema carcelario mexicano obedece las recomendaciones para la atención de sus internas e internos por parte de los observadores, más para cumplir con las disposiciones necesarias para llegar a ser una empresa de calidad que por la preocupación humana por la dignidad de las personas.

¿Podría la cárcel en México ser un museo vivo de la miseria de la condición humana? Esta alusión no es exclusiva a la vida del interno, sino a la posibilidad misma de la continuidad y legitimación de un sistema judicial, policial y carcelario que la sustenta. Posibilidad que anuncia la persistencia de nuevos crucificados y de un pueblo que reclama ser bajado de la cruz. Un pueblo que clama por otras formas de vivir y de morir; que sabe abiertamente que para hacer efectiva su resurrección es condición necesaria dejar de castigar la pobreza y desencarcelarla de nuestra sociedad.





... él me decía que me iba a matar.
... borracheras empezó a discutir conmigo, él era muy celoso y me
... empezó a golpear. Yo le decía que se callara y él gritaba y rompía cosas. Me dio
miedo, me empujó y es cuando agarré el cuchillo pero como para asustarlo. Cuando
me quiso dar la patada cerré los ojos y puse el cuchillo. Fue una sola puñalada.
Herido todavía me quería golpear. Yo estaba muy asustada.
Aquí conocí a otra persona y que también me golpea. No sé por qué soporto que me
golpeen. Me abrió el labio y el ojo, dice que soy caprichosa porque no hago lo que él
quiere... Cuando estoy con él ni siquiera hacer del baño me deja, ahí está en el baño
conmigo, o sea que entonces yo no soy libre.

I said I would leave him, he said he would kill me.
He was drunk again and started arguing with me, he's terribly jealous, he then
started to hit me. I told him to stop, and he would yell and throw things. I was
afraid, he pushed me, and it's then that I was able to get a hold of the knife, but I
only thought to frighten him. He moved to kick me and I just closed my eyes and
stretched out my hand. It was only one blow, only one. He was hurt and still wanted
to hit me. I was very scared.
I met someone else here, and he also beats me. I don't know why I let myself be hurt
all the time. He bust my lip and gave me a black eye. He says I am hard headed
because I don't do what he wants. When I'm with him, he doesn't even let me go to
myself, there he stands next to me, I mean, I'm not free, am I?

Yo no me acuerdo de haber estado
golpeado, me he ido a casa. Yo
a vender droga para darle de comer.
Yo lo quería pero le tenía miedo. Me
me casaba y me iba por el mundo
que tenía pero no podía darle de comer.
Ahora me digo: "Tengo miedo, pero
voy a tener miedo, miedo de que
que me agreda a que tengo miedo".
libre y yo no voy a tener miedo".
él es un caso, y que cuando yo digo
I'm not very I killed the husband
drug addict, he'd abuse me, he
him... I even got to the point of
wanted. He had to die for me
I loved him, but I was afraid of
do with me what he wanted. I
I'd be back. I know what I was
everything
Now I say to myself: "OK, I'm
I won't be afraid anymore, I'm
him, so have to have fear of
won't be afraid anymore". And
that he's not around anymore.



BIBLIOGRAFÍA

Davis, A.Y. (2016). Democracia de la abolición. Prisiones, racismo y violencia. Madrid. Trotta.

Ellacuría, I. (1989). "El pueblo crucificado, ensayo de soteriología histórica." Centro de Reflexión Teológica, pp.305-333. El Salvador. [archivo PDF] <http://core.ac.uk/download/pdf/47263557.pdf>

Kosík, K. (1967). Dialéctica de lo concreto. Estudios sobre los problemas del hombre y el mundo. México. Grijalbo.

LA SENTENCIA:

LOS CUERPOS DE LAS MUJERES

BAJO CONTROL Y CASTIGO

Nathielly Darcy Ribeiro Araujo
Sara Gomes de Lucena

Más allá de lo que es posible observar, la instalación fotográfica de la artista mexicana Vida Yovanovich refleja la realidad de mujeres encarceladas desde diversas miradas y perspectivas. Con la sentencia "27 años, 8 meses, 14 días" Yovanovich intitula su obra que desarrolló a lo largo de más de 10 años en las cárceles de México, de norte a sur. Las proyecciones fotográficas son testigo del abandono y de la soledad de estas mujeres: más que fotografías, la autor brinda acceso a las historias de vida de mujeres en privación de libertad. La violencia y la ausencia institucional marcan las fotografías en movimiento; el tiempo es un conteo regresivo hacia la sentencia y las voces de las mujeres están en los espacios compartidos. En este ensayo vamos a dialogar con la violencia institucional, las corporalidades de las mujeres y la fragilidad de los espacios de cárcel, no obstante, en principio, vamos a referirnos a los perfiles que caracterizan a las mujeres privadas de libertad.





El perfil de las mujeres en situación de encierro

Los estudios (Ferrari, 2010; Moura, Gandolfi, Vasconcelos & Pratesi, 2009; D'Moraes & Dalgarrondo, 2006) indican que las mujeres encarceladas en su mayoría se encuentran en una situación social y financieramente desfavorable; se trata de mujeres jóvenes y con poca educación. A nivel mundial, el sistema penitenciario representa un problema de salud pública. Así, la apatía social sufrida por las mujeres a lo largo de los siglos, la disposición a la vulnerabilidad y la falta de acceso a la educación, las políticas sociales, los servicios sociales y de salud, consumieron la violencia de esta población (D'Moraes & Dalgarrondo, 2006).

Sobre los perfiles sociodemográficos de las mujeres en México, el estudio realizado por el Instituto Nacional de las Mujeres –Inmujeres– (2012) evidencia que en éste prevalece el analfabetismo y afirma que las mujeres han sufrido diversas opresiones y violencia antes de llegar a las cárceles. Diversas investigaciones (Briseño, 2006; Azaola, 1996; Azaola & Yacamán, 1996) alrededor de la república mexicana confirman que las mujeres que llenan los espacios carcelarios

son pobres y sufren vulnerabilidades y discriminación, y que antes de ingresar a la cárcel tenían trabajos realizando labores domésticas, en comercio o un empleo mal pagado.

Para estas mujeres, la asistencia médica y social es incipiente y en su mayoría no cuentan con profesionales legales. La vulnerabilidad dentro de las cárceles se ve agravada por el consumo de drogas, la violencia entre las reclusas y la propagación de las enfermedades. La prisión es un entorno desigual y conflictivo: desigual en relación con los sujetos que viven allí, con sus propios conceptos y actitudes. Una de las pocas propuestas viables para la población carcelaria es el acceso a la orientación y el tratamiento de las enfermedades detectadas, mostrando principalmente los factores de riesgo y la prevención de nuevas patologías (Ferrari, 2010; Schraiber, D'Oliveira, França-Junior & Diniz, 2007).

Azaola y Yacamán (1996) mencionan que el uso excesivo de sedativos

suele ser un método de control en las prisiones de mujeres, y un tema poco conocido o debatido, dado que la salud de la mujer reclusa gira solamente en torno a la procreación. No es casualidad el descuido al cuerpo de la mujer, en vista de que el cuerpo femenino es un instrumento de control y satisfacción de las necesidades patriarcales, siendo utilizado para mantener el sistema que se expresa en la maternidad y en el erotismo como funciones únicas de la mujer.

La falta de acceso a condones e información dentro de los espacios de reclusión aumenta la posibilidad de enfermarse debido a padecimientos infecciosos y pone en riesgo la salud de las mujeres encarceladas. Además, se alienta en ellas el uso de drogas ilícitas y conductas sexuales de riesgo debido a las relaciones que entablan en la prisión (Miranda, Merçon-de-Vafas & Viana, 2004). El perfil de la trayectoria de la violencia y las drogas ilícitas dentro de la prisión se cruza con la trayectoria de la vida de las mujeres en el sistema penitenciario.

La literatura reafirma que el abuso de drogas ilícitas es un tema de salud agravante para las mujeres encarceladas e indica un comportamiento de alto riesgo, incluso porque el uso de drogas

conduce a una mayor exposición del usuario a diversos factores de riesgo para la salud, como, por ejemplo: el contagio de enfermedades de transmisión sexual e infección por VIH (Miranda, Merçon-de-Vafas & Viana, 2004).

La precaria condición del sistema penitenciario debido al hacinamiento y la ausencia de programas eficientes capaces de promover una mejor calidad de vida para ellas, junto con la falta de visitas familiares y la autorización de visitas íntimas, contribuyen a la sensación de soledad. Siendo la prisión un lugar que produce estrés e inactividad de forma natural; donde se desarrolla un miedo constante; hechos que contribuyen a la búsqueda de cualquier tipo de asociación, ya sea sexual, uso de drogas o tráfico.

Para explicar la participación de esta población en el tráfico de drogas, no se puede decir que una sola causa la determine o que variables aisladas expliquen la magnitud del problema. Es necesario conocer el conjunto de facto-

res que lo definen, considerando un contexto que incluye los aspectos culturales, económicos y sociales que fomentan las desigualdades de género y, en consecuencia, la violencia contra las mujeres, siendo esencial analizarlas desde la perspectiva del respeto por los derechos humanos.

Por lo tanto, es importante enfatizar la importancia de evaluar la efectividad de los programas diseñados para ayudar a las personas encarceladas, para que puedan guiar la adopción de medidas y programas que hagan cumplir el papel social del Estado de restaurar la ciudadanía, reestableciendo el deber de derechos humanos y promoción de acciones educativas que contribuyan a mejorar la calidad de vida y la salud de la población carcelaria y reducir el consumo de drogas y las tasas de violencia.

Corporalidades: bajo control y punición

La prisión es sinónimo de privación, un lugar para cumplir una condena, una abdicación de la libertad, un espacio donde el cuerpo debe sobrevivir a toda costa para soportar el castigo impuesto. Este castigo, contenido en el acto de separar a los individuos de la vida en sociedad; privándolos de establecer sus relaciones normalmente, colocán-

dolos en celdas, dispuestos a un conjunto de miradas y obligaciones, marca, en nuestra opinión, mucho más que un cuerpo físico.

Es en la prisión donde las personas experimentan las emociones más diversas, que van desde la ira hasta la soledad. Junto con personas que no conocen, los sujetos deben construir nuevos conjuntos de redes sociales, adaptarse a lo que se les da y vivir con sus sentimientos, reconstruyéndose desde el nuevo contexto en el que están insertos: la prisión. Entendemos aquí que la población femenina es la más susceptible a sufrir las consecuencias de la situación de encarcelamiento. Las “reclusas”, como elegimos llamarlas aquí, llevan la carga de ser mujer y estar detenidas, sufriendo así las implicaciones y dificultades de ser mujer y prisionera.

De sentencia, prisión y sentimiento

En las primeras páginas de *Vigilar y castigar*, específicamente en el capítulo “El cuerpo de los condenados”, Foucault describe en detalle la ejecución de Damiens. Y lo hace con una gran cantidad de detalles: desentraña cada hueso, rompe cada arteria, corta lentamente cada articulación de los pobres condenados. Cerrar los ojos en esta parte nos lleva a la audiencia que observa la muerte de Damiens. La agonía termina cuando los caballos finalmente terminan, y la multitud se va, con planes de regresar al día siguiente. La riqueza de detalles es fascinante y al mismo tiempo cruel, nos molesta. El castigo es para el cuerpo, que debe sufrir en proporción al delito. Si la ejecución de Damiens nos causa incomodidad debido a la crueldad, y si no entendemos qué llevaría a toda una multitud a presenciar tal tormento, es aún más incómodo imaginar que no importa cuánto haya sido aplicada la pena, a menudo somos miembros de esta audiencia en los tiempos modernos, donde el tormento impregna al público y entre las paredes.

Las implicaciones fueron múltiples en vista de los “espectáculos”, que observaron que se volvieron cada vez más agresivos, convirtiendo al convicto en un objeto mixto de lástima y expiación

por la culpa. El dominio sobre el cuerpo desaparece a lo largo de los siglos, “el castigo gradualmente dejó de ser una escena. Y todo lo que podría implicar espectáculo desde entonces tendrá una impronta negativa” (Foucault, 2014, p. 14.). El contacto con el cuerpo como una forma de castigo comenzó a hacerse en casos extremos y apuntando a objetivos más complejos. Según Foucault (2014), el cuerpo de agentes de castigo ha sido reemplazado. En lugar de verdugos, a los psicólogos y educadores se les dio prioridad para no permitir que el cuerpo se vea afectado en su totalidad, incluso públicamente. La persona condenada está imbuida de la obligación de vivir para que su cuerpo pueda cumplir la pena hasta el final. “Utopía del poder judicial: quitarse la vida evitando que los condenados sientan el daño, privando de todos los derechos sin hacer sufrir, imponiendo penas sin dolor” (Foucault, 1999, pp. 15).

Está muy claro por qué elegimos usar a Foucault. Cuando estudiamos

Llegó el límite de... que como me golpeaba mucho, tuve que hacerlo. Con lo que él me pegaba, yo le pegué. Me arrepentí y me arrepiento con Dios, pero ya está hecho ya ni modo.

Tomaba y cuando tomaba mucho, me desconocía y me golpeaba. Cuando él estaba en sí, como si nada... Ya con un perdón o una disculpa quería arreglarlo, pero pues se me fue grabando todo eso...

Sí, yo decía que cómo

... juntos y jugábamos
acostumbrando con ese muchacho.

Él fue el que mató, pero después salió
culpable, pero no está manchada mi
nada de español, yo hablaba en mi le

para
que uno salga
hijo.

Me fui de un mes de embarazada. Yo
enamorar, yo sentía que no podía estar
años.

Después él empieza a andar con otra,
límite de celos, pienso... ¿será que celos
amor... Me los encontré en mi cama...

Una noche le empecé a preguntar que
los dos y sentí que se me encendió la s
de ocho años vi

ar sola. ...
por él estoy acá. Yo no sabía lo q
ar es bueno o malo, o con medic
... a los dos... desnudos los dos.
e con cuál de las dos se quedaba
angre y jalé la navaja. Yo ya no p
o todo. Mi niña me acusó, yo h

Yo no me arrepiento de haber matado
go, drogadicto, me hacía menos... Trat
a vender droga para darle los lujos que

Yo lo quería, pero le tenía miedo. No

... y él me tenía nueve meses cuando yo me volví a
... el hadaba bonito, yo apenas tenía trece

... Yo no sabía lo que me pasaba, un

una realidad intramural, vemos claramente todo el proceso de evolución de la sentencia de prisión que describe este autor. Después de la reducción casi total de los tormentos, uno elige la guillotina, que toca el cuerpo en su mínima extensión, reduciendo la duración del espectáculo que ocurrió alrededor de la muerte de los condenados. La humanidad estaba apareciendo gradualmente en el castigo, que cambia el enfoque en alcanzar y mutilar el cuerpo, y ahora apunta al alma de los condenados. El castigo ahora alcanzaría la disposición, las voluntades y la localidad más íntima de los individuos. La realidad en la que se inserta el castigo en esta nueva fase es incorpórea (Foucault, 2014).

Al analizar las formas de encarcelamiento femenino, tomemos nota del hecho de que la estructura no tiene en cuenta el tema de género. Las mujeres viven en las mismas condiciones que los hombres encarcelados. Sin embargo, debe entenderse que esta negligencia no se origina únicamente en la mera falta de recursos destinados a esta población. Hay cierta intencionalidad en la aplicación de una sentencia más severa a las mujeres, lo que no es sólo un desprecio por el género, sino un caso. La sentencia es mucho más

pesada para las mujeres en el sentido de que busca castigarlas no sólo por el crimen que han cometido, sino también por ocupar un lugar que no es suyo dentro de la estructura social. Hay una mayor severidad en la sentencia de mujeres porque además de pagar por el delito, pagan por su condición de género. La transgresión es mucho mayor que en el caso masculino. La mujer, según el pensamiento del sistema patriarcal, ya no ocupa el papel de cuidadora y madre, por ejemplo, para cometer infracciones, y esto es mucho más grave.

El escenario descrito muestra así la existencia de otras formas de castigo, que consideramos violentas, y cuánto le damos legitimidad a lo que sucede no sólo dentro de esta institución total, sino en todas las demás. Por "institución total", Goffman (2005) definió todo lo que tiene como aspecto central y que rompe en las barreras que separan la vida diaria y la vida extramural, que son tres: dormir, jugar y trabajar:

En primer lugar, todos los aspectos se realizan en el mismo lugar y bajo una sola autoridad. Segundo, cada fase de la actividad diaria del participante se lleva a cabo en compañía inmediata de un grupo relativamente grande de otros [...] Finalmente, las diversas actividades obligatorias se unen en un solo plan racional, supuestamente diseñado para cumplir con los objetivos oficiales de la institución (Goffman, 2005, p. 18).

Como podemos ver en las palabras de Goffman, las instituciones cerradas tienen la función de separar a las personas de vivir con el mundo externo. La peculiaridad es que se presenta como un híbrido social: una extensión del hogar, fuera del hogar. Dos fuerzas actúan sobre los individuos internados en estos lugares: la que los hará despojarse de su "cultura aparente" y la que los obligará a emprender una adaptación al lugar, para que adquieran su propio conjunto de signos en las cárceles (Goffman, 2005).

Este desafío surge porque la violencia simbólica es invisible. Por mucho que las reclusas sufran ciertos tipos de sanciones, eventualmente lo internalizan, los oficiales de seguridad naturalizan las prácticas y las hacemos legítimas. La violencia funciona en todos los casos. La violencia, en este caso del Estado, es considerada legal. "Aunque en la imaginación colectiva, el uso del término 'violencia' no se refiere inmediatamente a la acción estatal, sino a la de sus concursantes, sería ingenuo y políticamente discutible no ver en el Estado un tremendo mecanismo de violencia" (Crettizem, 2008, p. 59). Discriminar o ignorar las violencias ocurridas en las cárceles puede causar cierta incomodidad tanto para los practicantes como para los que sufren, después de tanto, todo está legitimado. Como señala Foucault (2014), es el alma moderna la que está siendo juzgada; por lo tanto, no importa el castigo al cuerpo en sí, la violencia simbólica se perpetra en

lo que el autor llamó “métodos suaves”. Aun así, marca y condiciona profundamente al individuo para la dominación.

Las instituciones totales refuerzan este papel y la intensidad de este tipo de violencia. Comenzando con la entrada del interno, que tiene que “deshacerse” de las concepciones derivadas de lo que Goffman llamó el “mundo familiar”. Sin embargo, no existe una desculturación total de lo que se ha aprendido del exterior:

Para los internos, el sentido completo de estar "dentro" no existe, independientemente del sentido específico de que tiene que "irse" o "salir" [...] crear y mantener un tipo específico de tensión entre los mundos doméstico e institucional y usar esta tensión persistente como una fuerza estratégica para controlar a los hombres (Goffman, 2005, p. 24).

En este sentido, en términos de Goffman, hay una mortificación del yo que no puede hacerse intencionalmente, pero esta mortificación está ordenada. Hay una serie de degradaciones y molestias contra los reclusos a su entrada. En

instituciones con tendencia a cerrar, el individuo se ve privado de sus roles previos al encarcelamiento. En otras palabras, deja de vivir en el mundo externo y queda sujeto a las reglas, con todas las instancias de su propio cuidado. Se convierten en números y son tratados como tales, son despojados de quienes son. En nuestra opinión, es como si uno necesitara morir simbólicamente, de modo que en un momento dado, correspondiente a su condición, uno pueda regresar a la vida habitual, extramural.

Goffman nos ayudará a pensar en la representación de estas mujeres en el contexto en el que se encuentran: continuamente dispuestas a un grupo particular de observadores (otros detenidos, gerentes, oficiales de prisión, visitantes), hay un intercambio de influencia entre todos. Esto nos lleva a la idea de panoptismo, que presupone un modelo donde los individuos son observados en su individualidad como pequeños actores en sus teatros. Para

Foucault, “este espacio cerrado e irregular, protegido en todos los puntos, donde las personas se insertan en un lugar fijo, donde se controlan los movimientos más pequeños, donde se registran todos los eventos” (Foucault, 2006, pp. 187-188).

El panóptico de Bentham, idealizado por el filósofo Jeremy Betham, es la realización física de esta composición disciplinaria. Este modelo es una construcción en forma de anillo donde las celdas están dispuestas para que puedan verse desde una torre en el centro del edificio. “Tantas jaulas, tantos teatros pequeños en los que el actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible” (Foucault, 2006, p. 190). El efecto es la organización de las masas, una colección de individualidades que será analizada por el “vigilante” de la torre. No está permitido contactar a los “actores”, evitando así “las masas de enjambre, compactas y enjambre que se encontraron en lugares de encarcelamiento” (Foucault, 2006, p. 190). Curiosamente, esta noción de poder y disciplina es internalizado por quienes están encarcelados; es decir, el panoptismo supone inducir al detenido un estado permanente de visibilidad, lo que en consecuencia permitirá garantizar el funcionamiento automático del poder.

En las instituciones panópticas generalmente no es necesario recurrir a la fuerza. La sujeción de los “condenados” surge mecánicamente de una relación invisible. Entonces, quien esté en un campo de visibilidad, está obligado a obedecer, asegurando así el funcionamiento automático del poder, donde desde los deseos más diversos producen efectos homogéneos del poder. El panóptico es también un laboratorio de poder que, gracias a su mecanismo, tiene la capacidad de penetrar el comportamiento de los hombres, permitiéndoles intervenir, como y donde quieran, en cada una de las individualidades de la colección.

De esta manera, podemos observar cuán fuerte y contundente es esta mortificación de los actos propios. Goffman nos cuenta en los relatos sobre la pérdida de identidad y la estandarización de los individuos, temas que se traducen en la realidad que se muestra en la exposición. Sin embargo, inclu-

so si se produce el castigo, se camufla y coloniza gradualmente el cuerpo de las reclusas. Aunque tenemos informes de abusos que suceden en la realidad de las cárceles y que marcan físicamente el cuerpo, existe la aplicación de un castigo simbólico, castigo para el alma, como retrata Foucault. Sin embargo, es en esta docilidad donde reside el poder de esta nueva forma de castigo. Reflexionamos incisivamente sobre la cuestión del aislamiento a la que se refiere Foucault “por el hecho de que la soledad realiza una especie de autorregulación del castigo y permite una especie de individualización espontánea del castigo: cuanto más puedan reflexionar los condenados [...] más también el remordimiento estará vivo y la soledad dolorosa” (Foucault, 2014, p. 229).







BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, A. C., Pinto, G. & Barbier, A. R. (2002). *Niños y niñas invisibles. Hijos e hijas de mujeres reclusas*. Instituto Nacional de las Mujeres, Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia. México. Recuperado de http://cedoc.in-mujeres.gob.mx/documentos_download/100836.pdf

Castilho, E. (2011). Execução da pena privativa de liberdade para mulheres: a urgência de regime especial. Recuperado de http://bdjur.stj.jus.br/js-pui/bitstream/2011/25947/execucao_pena_privativa_liberdade.pdf

Chies, L. A. B. & Lemgruber, J. (1999). *Cemitério dos vivos: análise sociológica de uma prisão de mulheres*. Segunda edición: Río de Janeiro: Forense.

Crettiez, X. (2011). *As formas de violência*. São Paulo: Loyola.

- Ferrari, F. (2010). Mulheres encarceradas: elas, seus filhos e nossas políticas. *Rev. Mal-Estar, Subj.*, 10 (4), Fortaleza dez.
- Foucault, M. (1996). *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola.
- Foucault, M. (2006). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- Foucault, M. (2014). *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes.
- Franca, M. (2014). Criminalidade e prisão feminina: uma análise da questão de gênero. *Revista Ártemis, XVIII*, (1), jul.-dez., 212-227.
- Goffman, E. (1961). *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva.
- Goffman, E. (1974). A subvida de uma instituição pública: um estudo das formas de manipulação em um hospital de doenças mentais. En M. W. Reley y E. E. Nelson (orgs.), *A observação sociológica* (pp. 173-182). Rio de Janeiro: Zahar.
- Goffman, E. (1975). *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes.
- Goffman, E. (1988). *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC.
- Miranda, A. E., Merçon-de-Vafas, P. R. & Viana, M. C. (2004). Saúde sexual e reprodutiva em penitenciária feminina, Espírito Santo, Brasil. *Rev. Saúde Pública*, (38), 255-260.
- Moraes, P. A. & Dalgarrondo, P. (2006). Mulheres encarceradas em São Paulo: saúde mental e religiosidade. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, 55, (1), 50-56, Rio de Janeiro. Recuperado <https://www.scielo.br/pdf/jbpsiq/v55n1/v55n1a07.pdf>
- Moura, L. B., Gandolfi, L., Vasconcelos, A. M. N. & Pratesi, R. (2009). Violências contra mulheres por parceiro íntimo em área urbana economicamente vulnerável, *Revista de Saúde Pública*, 43, (6), 944-953, Brasília, DF. Recuperado de <https://www.scielo.br/pdf/rsp/v43n6/0509.pdf>

CALLADITAS NO

NOS VEMOS MÁS BONITAS

Nidia Karina Villalobos Flores





Vida Yovanovich es una artista mexicana nacida en Cuba de padres yugoslavos, activa como fotógrafa desde la década de los ochenta. Su cuerpo de trabajo se ha concentrado en las esquinas sombrías del ser humano: vejez, muerte, ausencia, memoria, soledad y abandono. Sin embargo, su acercamiento paciente y dedicado a estos temas, la han llevado a ser reconocida como una de las artistas mexicanas más sensibles y humanitarias. Escribo este texto a partir de mi experiencia personal con la obra de Vida, soy artista visual, historiadora, profesora de fotografía contemporánea y mujer soltera sin hijos, afincada en la frontera noroeste de México.

El encontronazo

Yo nunca busqué a Vida, en algún momento ella llegó a mí, y ya nunca se fue. El 28 de agosto de 1998 tuve en mis manos *Cárcel de los sueños*, el libro que en 1997 editó el Centro de la Imagen y que compré en una visita a la librería Educal. Las razones de la elección fueron varias: yo estudiaba el sexto semestre de la carrera en comunicación, y en mis planes estaba convertirme en fotógrafa; visitaba Educal con regularidad y compraba las versiones más baratas de su catálogo. Sin embargo, esa tarde usé todo mi presupuesto para un libro de foto, porque me alcanzaba, porque casi nunca los tenían, y porque consideraba importante empezar a ver a otras fotógrafas, ya que de acuerdo a mis planes yo sería una de esas artistas.

Nunca nada me hubiese preparado para lo que estaba por venir. Yo no sabía quién era Vida, el libro estaba sellado, las consultas de internet en teléfono para “informarse” no eran posibles, pero un *sticker* anunciaba una introducción de Elena Poniatowska, y a ella sí que la conocía. Abrir ese libro¹ y empezar a ver, fue a través de unos ojos

¹ *Cárcel de los sueños* es un proyecto fotográfico de Vida Yovanovich que muestra sin artificios a las mujeres que habitan en un asilo de ancianas abandonadas.

que yo a esa edad no podía tener. Y es que Vida no toma fotografías, ella dispara inmersa de manera total en los temas que le atrapan, nos presta sus ojos desde encuadres cerrados, con ángulos que no son de espectador visitante, sino de alguien que mira de tú a tú, al mismo nivel; y yo en ese tiempo, no conocía a gente de tan avanzada edad, ni había ido a un asilo, ni visto cuerpos desnudos tan deteriorados por el tiempo. La herida que me produjo no tenía manera de sanar sin dejar cicatriz, me abrió de tajo, me hizo consciente de mi humanidad, y de cómo la vida, esa misma palabra que la fotógrafa lleva por nombre, se me escapaba en cada respiro.

Ese verano, con veintidós años recién cumplidos, tuve miedo por primera vez de mi condición de mujer, y de lo terrible que puede ser envejecer siendo una de ellas. Tras llorar un largo rato, guardé en un baúl ese primer libro de foto que yo compré, el dolor era tan agudo, que no quería que nadie

más contemplara esas imágenes, no quería que nadie más sufriera de la manera en que yo sufrí... pasaron cinco años para que ese volumen saliera del baúl y ya nunca más volviera a la oscuridad.

Para ese entonces yo ya conocía a otras fotógrafas, mis referencias en cuanto a sus contemporáneas eran las maravillosas Graciela Iturbide y Flor Garduño, que hasta la fecha conmueven mis ojos y los de mis alumnos. Iturbide y Garduño me educaron la identidad, me enseñaron a celebrar a las mujeres mexicanas en sus entornos y paisajes, en su complejidad y bellezas únicas. Pero Vida fue el golpe de algo diferente. Las imágenes de Yovanovich me mostraron a las que habían perdido su grandeza y fenecían en el abandono.

Fue duro enfrentarme a Vida, pero ella hizo algo por mí: abrió mis ojos al tiempo, a la realidad de las cosas que salen mal, y que cuando las mujeres dejan de cumplir el rol social asignado son abandonadas. Pero lo más importante: hizo que viera de frente a una mujer artista que sin reparos mostraba sus miedos espejeándolos en las otras, y así pude tocar el pánico que le representaban las arrugas, lo marchito, el abandono, la muerte, el tiempo. Vida, con un golpe certero, me enseñó que las mujeres no siempre teníamos que ser lin-

das, sonrientes y producir sólo comodidad para los demás, justo lo contrario de lo que fui educada a ser.

La sentencia

Tengo el honor de escribir sobre Vida y su obra a casi veintidós años de ese primer encuentro. Hoy, lo que nos ocupa es *27 años, 8 meses, 14 días*, proyecto que ya tiene más de una década y que a la luz de los vuelcos históricos y la actual discusión sobre la condición de las mujeres en nuestra sociedad, sigue vigente y más oportuno que nunca. Vida ha retratado a muchas mujeres, y nunca las vemos producidas y listas para la cultura fotográfica que hoy nos rige. El enfrentamiento con su producción es siempre ríspido, porque no mira desde lejos; Vida no documenta, Vida no señala desde fuera algo que llama su atención para disparar y concentrarse en lo siguiente; Vida nos lleva sin freno a sentir que estamos ahí y que no nos podemos ir.

Sé algunas cosas de la artista, la admiro y leo cuando se escribe sobre ella. Sé que cuando se interesa en un tema, se sumerge completamente en él por meses y años. Cada que una realidad la ocupa, no la observa de fuera, se acerca, se vuelve parte de ella, y sólo después de eso empieza a disparar su cámara. Vida no tiene prisa, prueba de ello es su elección de seguir utilizando métodos tradicionales, y que dotan a sus imágenes de un sentido atemporal.

Vida tiene siempre tiempo para dedicarlo a lo que quiere entender, y de entre las muchas vidas de mujeres que ha querido captar, están las de las reclusas. Su proyecto sobre ellas tiene tres vertientes: *27 años, 8 meses, 14 días*; *Abismo de ausencia* y *Soledades sonoras*. El primero toma el nombre de una sentencia, y originalmente es una instalación de ocho fotografías de mujeres en gran formato, cubiertas por una reproducción en acetato de los mismos, para crear una sensación de movimiento en el espectador. *Abismo de ausencia* es una serie de pequeñas imágenes que atisban en los espacios en los que las reclusas habitan, su intimidad, sus objetos, los pequeños retazos de vida cotidiana que se cuelan al espacio diseñado para la no cotidianidad. En *Soledades*





sonoras podemos ver a las reclusas, sus pieles, tatuajes, risas, lágrimas, la visión de la fotógrafa es lo que parece el ojo de una más de ellas. Estas imágenes en exposición han sido proyectadas en las paredes al tiempo que se reproducen audios de mujeres reclusas contando sus historias, y es que hacernos mirar probablemente no era suficiente para Vida, y con los audios y las proyecciones nos toca la piel y los oídos. Este acercamiento desde hace tiempo ha roto con la convención de que la fotografía sólo se mira en paredes, y desde mediados de los noventa más artistas visuales enriquecen sus proyectos con videos, audios y proyecciones, por un lado porque la tecnología es más asequible, y por otro, porque se quiere decir más, y Yovanovich usa todos los recursos a su alcance para hacerlo.

El conjunto es algo que se queda pegado a los pensamientos, a los ojos. Mujeres que no son observadas, sino que observan al espectador, a ese que sigue funcionando en sociedad, ese que nunca jamás tiene en sus planes perder el control y terminar siendo catalogado como criminal.

Espacios reducidos, imágenes de vírgenes, retratos de familias felices, flores marchitas, fragmentos de espejo, oraciones, rosarios,

collares, listones. Evidencias de una vida que busca alegría a pesar de las barras y las paredes. Y por último, las mujeres en su día a día como presas. Rostros cargados de ansiedad, nostalgia o indiferencia. Miradas desafiantes, dulces, derrotadas o esperanzadas. Risas, muecas, senos, pieles. Cuerpos a medio vestir, tatuajes, cabellos largos y cortos, contacto físico furtivo, ojos abiertos, cerrados y también sin rumbo.

Esta colección de imágenes y entrevistas le llevaron por lo menos cinco años a Vida, y justo en el tiempo reside la profundidad con la que estas fotografías se estampan en la memoria y nos hacen sentir que fuimos, que estuvimos ahí. El tema no es sencillo, habitar en él tampoco, conseguir permisos y la confianza de las reclusas seguro tuvo sus momentos difíciles, y supongo que algunos artistas, y por supuesto periodistas, también han entrado a estos espacios, y han hecho sus imágenes desde lejos, al tiempo que

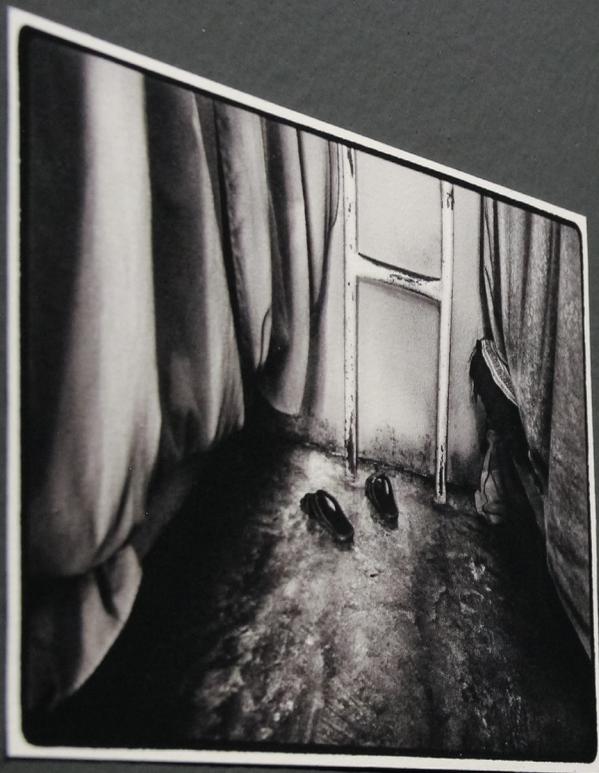
les presentan las instalaciones, mientras caminan por los pasillos. Vida decidió lo contrario, y es que disparar no es lo complicado de este proyecto, sino todo el camino recorrido para obtener cada fotografía y cada entrevista.

Hablar de desigualdad entre hombres y mujeres es algo que está en la mesa a diario, pero es algo que decidimos encarar hace apenas un par de años. Vida nos reta desde hace más de dos décadas. Puntillosa y con rigor, atisba en los temas que le llaman, nos muestra mujeres abandonadas, porque una mujer en la cárcel es olvidada por su familia, mientras los reclusorios masculinos reciben hijos y esposas cada semana.

Ojos prestados

Vida se separa de sus contemporáneas mostrándonos la realidad sin poesía o magia. No, no es fotoperiodista, es una artista que nos pone frente a espejos para iluminar esa parte que no queremos ver. Esa posibilidad de un lugar al que podríamos llegar. Hacen falta dos segundos y un conjunto de decisiones equivocadas para pasar al olvido, para ser presas del tiempo, para que nunca nadie vea más por ti.

Así como Vida Yovanovich estremeció mi manera de hacer foto, de mirar a las otras mujeres y al arte hecho por mujeres, sé que es una de las primeras que nos enseñó que calladitas no nos vemos más bonitas. Vida nunca ha señalado a sus modelos como espectadora, sino con la sororidad y fuerza que se requieren para enfrentar estos círculos de violencia y desigualdad que condenan a miles de mujeres diariamente en esta y otras sociedades. Existe lo que vemos, aunque no nos guste, y justo ahí es donde trabaja Vida Yovanovich.





BIBLIOGRAFÍA

Vida Yovanovich (1997). *Cárcel de los sueños*. México: Conaculta / Centro de la Imagen / Casa de las Imágenes.

El arte es una forma de vida que se manifiesta en el mundo a través de la obra del artista. En este sentido, el arte es una forma de vida que se manifiesta en el mundo a través de la obra del artista. En este sentido, el arte es una forma de vida que se manifiesta en el mundo a través de la obra del artista.



Semblanza académica

Areli Veloz Contreras. Profesora-investigadora en el Instituto de Investigaciones Culturales-Museo de la Universidad Autónoma de Baja California; doctora en ciencias antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa; maestra en estudios sociales por la misma universidad y licenciada en historia por la Universidad Autónoma de Baja California. Realizó estancia posdoctoral en el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la UNSAM, Argentina. Sus líneas de investigación abordan el género, el trabajo y la frontera en diálogo con las teorías feministas. Actualmente investiga sobre el fortalecimiento de la “nueva derecha” en las fronteras geopolíticas, así como el museo desde una mirada feminista. Entre sus principales publicaciones destaca el libro *Las retóricas de la moralidad en la frontera: Una historia de la sexualidad en Tijuana* (Conaculta, 2019), así como artículos en revistas especializadas.

Susana Gutiérrez-Portillo. Profesora-investigadora en el Instituto de Investigaciones Culturales-Museo de la Universidad Autónoma de Baja California; doctora en ciencias sociales con especialidad en historia cultural por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS-Occidente); egresada del Colegio Internacional de Graduados “Entre Espacios” de la Universidad Libre de Berlín; maestra en estudios socioculturales y licenciada en ciencias de la co-

municación por la Universidad Autónoma de Baja California. Su investigación se inserta en las líneas de sociedad, memoria y cultura; historia cultural y de género; y representaciones de género en la educación y la ciencia. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: Gutiérrez-Portillo, S. (2019). Marcos de análisis del discurso para estudiar el género en el campo de la ingeniería. *Perfiles de La Cultura Cubana*, 25, 112-136, y Gutiérrez-Portillo, S., & Ortoll, S. (coords.) (2019). *Viajeros del tiempo: Seis autores y su quehacer historiográfico* (UAM-Ediciones del Lirio).

Martha Patricia Medellín Martínez. Profesora-investigadora en la licenciatura en artes plásticas de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California; doctora en artes y diseño por la Universidad Nacional Autónoma de México; maestra y licenciada en artes visuales por la misma universidad. Sus líneas de investigación abordan los cruces entre el arte y el género, el cuerpo, el dibujo y la gráfica. Ha participado en exposiciones colectivas e individuales nacionales e internacionales. Actualmente investiga sobre las representaciones del cuerpo femenino. Ha sido responsable de la creación y dirección del Foro Mujeres en el Arte (2017) y el I y II Coloquio de Arte y Género (2018 y 2019) llevados a cabo en la Facultad de Artes de la UABC, sede Mexicali. Asimismo, es coordinadora del libro *Arte y género. Problemáticas actuales desde una visión multidisciplinaria* (UABC, 2019).

David Bautista Toledo. Es profesor-investigador del Instituto de Investigaciones Culturales-Museo de la Universidad Autónoma de Baja California. Doctorando en educación por la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México · Tijuana; maestro en educación por la Universidad Pedagógica Nacional y licenciado en Filosofía por la Universidad Autónoma de Baja California. Sus líneas de investigación son la filosofía y la pedagogía de la memoria, la teología política y los estudios críticos de religiosidad. Actualmente investiga el concepto de memoria como praxis en un contexto de violencia.

Nathielly Darcy Ribeiro Araujo. Es profesora en el Centro Universitario Brasileiro/UNIBRA-IBGM; estudiante de doctorado en el programa de posgrado en sociología de la Universidad Federal de Pernambuco-Brasil, maestría en sociología en la Universidade Federal da Paraíba/João Pessoa/ Brasil y Científico Social en la Universidad Federal de Pernambuco/Brasil. Es miembro del Colectivo Liberta Elas que trabaja en las cárceles de mujeres en Pernambuco. Es investigadora en el área de sociabilidad, educación y delincuencia.

Sara Gomes de Lucena. Tiene maestría en estudios socioculturales por la Universidad Autónoma de Baja California y es estudiante de doctorado en estudios socioculturales en la misma institución. En su licenciatura en psicología estuvo vinculada con el Grupo de Investigación de Violencia (Instituto Materno Infantil de Pernambuco-Brasil) con proyectos relacionados a las prácticas sexuales en una penitenciaría femenina. Investigadora en las áreas de géneros, feminismos y colonialidad. Actualmente forma parte del Comité del Grupo de Trabajo de Laboratorios de Géneros del Instituto de Investigaciones Culturales (IIC-MUSEO / UABC).

Nidia Karina Villalobos Flores. Artista visual y empresaria. Licenciada en ciencias de la comunicación e historia por la Universidad Autónoma de Baja California. Su trabajo visual indaga sobre aspectos de la vida contemporánea como la distribución de la riqueza, la violencia, la identidad y los exabruptos generacionales. Ha expuesto en diversos museos y galerías de América Latina, Estados Unidos y Europa; su trabajo también ha sido publicado en portadas de discos en diferentes partes del mundo. Acreedora de becas estatales, nacionales e internacionales en el campo de las artes visuales y fundadora de Punto 56 Centro de Estudios Fotográficos, el cual dirige desde 1995 en la ciudad de Mexicali.

Miradas feministas a la obra de Vida Yovanovich: reflexiones sobre las mujeres en situaciones de encierro se terminó de imprimir en marzo de 2021. Para su composición tipográfica se utilizaron caracteres de la fuente DIN Pro de 10 a 25 puntos y Tox Typewriter de 12 a 14 puntos. El tiraje consta de 300 ejemplares.



