



DEL SUJETO UNIVERSAL AL CUERPO DISIDENTE: UNA MIRADA ÉTICA Y ESTÉTICA DESDE EL ARTE POSTMODERNO EN AMÉRICA LATINA

FROM THE UNIVERSAL SUBJECT TO THE DISSIDENT BODY: AN ETHICAL AND AESTHETIC PERSPECTIVE FROM LATIN AMERICA'S POSTMODERN ART

Adris Díaz Fernández

Universidad de Monterrey, México

DOI: [10.33732/ASRI.6901](https://doi.org/10.33732/ASRI.6901)

Recibido: (06 12 2025)

Aceptado: (08 03 2026)

Cómo citar este artículo

Díaz Fernández, Adris. (2026). Del sujeto universal al cuerpo disidente: una mirada ética y estética desde el arte postmoderno en América Latina. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales*, (30), e6901.

Recuperado a partir de <https://doi.org/10.33732/ASRI.6901>

Resumen

Este artículo propone una lectura crítica del posmodernismo como una ruptura tanto estética como ética con los valores universales de la modernidad. A partir de una articulación entre teorías filosóficas contemporáneas (Bauman,

Abstract

This article proposes a critical reading of postmodernism as both an aesthetic and ethical rupture with the universal values of modernity. By articulating contemporary philosophical theories (Bauman, Vattimo, Lyotard), postmodern feminist thought

Vattimo, Lyotard), el pensamiento feminista posmoderno (Butler, Haraway, Braidotti, Segato) y las epistemologías del Sur, se examina la emergencia de una nueva sensibilidad que descentra la razón ilustrada y la jerarquía del canon. El arte posmoderno, especialmente desde una perspectiva feminista y decolonial, se convierte en un dispositivo crítico que cuestiona los binarismos y las exclusiones que sostuvieron el proyecto moderno. A partir de esta perspectiva, se analizan manifestaciones contemporáneas, especialmente el performance, que reformulan el lugar del cuerpo, el deseo, la identidad y la otredad. Mediante estas prácticas, se explora cómo la corporalidad y la memoria activan una ética de la diferencia, abriendo paso a un horizonte de resistencia, justicia simbólica y reparación colectiva.

Palabras clave

Postmodernismo, ética de la diferencia, feminismo, arte contemporáneo, cuerpo, subjetividad, performance.

Introducción

El posmodernismo ha sido interpretado como una ruptura con los grandes relatos de la modernidad, particularmente con su concepción de sujeto, razón, progreso y universalidad. Esta ruptura no solo ha tenido implicaciones filosóficas, sino también estéticas, éticas y políticas. En el campo del arte, el posmodernismo ha implicado una desestabilización del canon, la irrupción de nuevas formas de expresión y una puesta en cuestión de la autonomía de la obra. En el terreno de la filosofía, ha traído consigo una crítica a la metafísica del sujeto, al logo centrismo y a las lógicas totalizantes. Y en el campo de la ética, ha propiciado el surgimiento de enfoques alternativos que, como la *ética de la diferencia*¹, buscan superar las pretensiones normativas del pensamiento moderno.

Esta ética parte del reconocimiento de la pluralidad de voces, cuerpos y experiencias, y propone una responsabilidad ética situada, relacional y atenta a la alteridad. En lugar de imponer principios universales, se orienta a reivindicar la diferencia, especialmente de aquellos sujetos históricamente marginados. Estas transformaciones no pueden entenderse al margen del giro cultural que se ha producido en las últimas décadas, donde las nociones de verdad, identidad, historia y poder se han problematizado desde múltiples tradiciones críticas.

¹ La *ética de la diferencia* propone una relación ética basada en el reconocimiento del otro y su singularidad, en oposición a los modelos universales modernos. Ha sido desarrollada por autoras y autores como Levinas (1991), Irigaray (1984/1992) y Braidotti (2013).

(Butler, Haraway, Braidotti, Segato), and Southern epistemologies, this study examines the emergence of a new sensibility that decenters Enlightenment reason and canonical hierarchies. Postmodern art, particularly from feminist and decolonial perspectives, becomes a critical device that challenges the binarisms and epistemic exclusions that sustained the modern project. From this vantage point, the study analyzes contemporary manifestations, especially performance art, that reformulate the place of the body, desire, identity, and otherness. Through these practices, it explores how corporeality and memory activate an ethics of difference, paving the way toward a horizon of resistance, symbolic justice, and collective reparation.

Keywords

Postmodernism, difference ethics, feminism, contemporary art, body, subjectivity, performance.

En este contexto, los feminismos -en plural- han tenido un papel central al cuestionar los fundamentos del pensamiento ilustrado, denunciando su carácter excluyente, patriarcal y colonial. Autoras como Judith Butler, Donna Haraway, Rosi Braidotti y Rita Segato han contribuido a repensar las nociones de cuerpo, sujeto, agencia y ética desde una perspectiva que privilegia la diferencia, la vulnerabilidad y la relacionalidad como categorías críticas.

Este trabajo se propone explorar cómo estas transformaciones convergen en las prácticas artísticas y los discursos feministas contemporáneos. Se parte de una perspectiva que entiende el arte no solo como campo estético, sino como territorio de conflicto simbólico, donde se disputan sentidos sobre el cuerpo, el género, la identidad, la historia y la comunidad. Desde este lugar, se analizará el modo en que el arte feminista posmoderno o el arte realizado por mujeres desde posicionamientos críticos, contribuye a desarmar los dispositivos de poder que estructuraron la modernidad y cómo, al mismo tiempo, propone nuevas formas de sensibilidad y de relación con la otredad.

Desarrollo

1. Ruptura con la modernidad: crítica a los grandes relatos

Jean-François Lyotard (1979) definió el posmodernismo como “la incredulidad frente a los metarrelatos” (p.10). Esta definición condensa una postura crítica hacia la modernidad como proyecto civilizatorio basado en la razón universal, la ciencia objetiva y el progreso lineal. Lyotard sostiene que los grandes relatos de emancipación -como la Ilustración, el marxismo o el liberalismo- han perdido su capacidad de legitimación en una era donde el conocimiento se fragmenta en micro narrativas específicas, técnicas y localizadas. La verdad, en este contexto, deja de ser una noción absoluta y se convierte en una construcción situada, plural, relacional.

Autora como Haraway (1991) proponen el conocimiento situado como alternativa epistemológica que cuestiona la pretendida objetividad científica. Desde su *manifiesto ciborg*, plantea una ontología híbrida que rompe con los dualismos mente/cuerpo, naturaleza/cultura, humano/máquina, invitándonos a desconfiar de la verdad neutral y a mirar desde dónde conocemos. Con su idea del *cyborg*, propone un sujeto mezclado -ni sólo cuerpo ni sólo mente, ni pura naturaleza, ni pura máquina- que rompe etiquetas rígidas y abre alianzas más libres. Esta mirada inspiró artistas como Stelarc² y ORLAN³, que usan el propio cuerpo para explorar y desdibujar las fronteras de lo humano. En un plano similar, Rosi Braidotti (2013) argumenta que la condición post-humana emerge como un desafío al sujeto cartesiano y a los límites tradicionales de lo humano, lo animal y lo tecnológico, desestabilizando las fronteras modernas que sostienen la jerarquía y el control.

² Stelarc es una artista del performance chipriota-australiano, explora la fusión entre biología y tecnología. Su obra se centra en la evolución del cuerpo humano a través de la robótica y la ingeniería protésica.

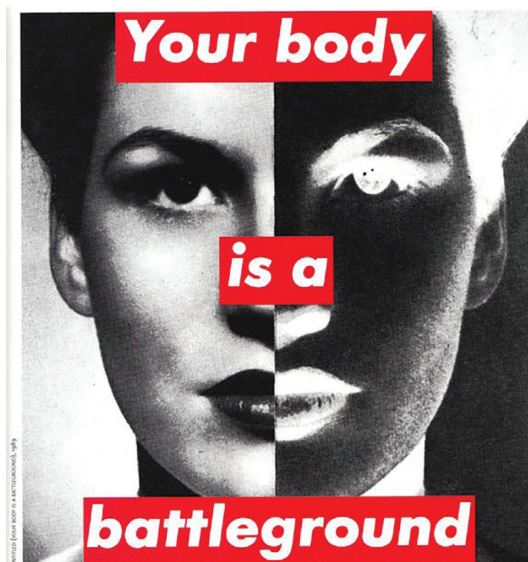
³ ORLAN es una artista multimedia francesa y pionera del *arte carnal*. A diferencia del *Body Art*, su propuesta no busca el dolor, sino transformar el cuerpo en un *ready-made*. Utiliza la cirugía y la biotecnología para subvertir los cánones de belleza y las presiones sistemáticas sobre la mujer. Asimismo, emplea su nombre en mayúsculas como una marca disruptiva y un firme acto político.

Gianni Vattimo (1990), por su parte, presenta el concepto de *pensamiento débil* como forma de asumir la contingencia del saber, la pluralidad de perspectivas y la imposibilidad de fundamentos absolutos. Para Vattimo, esta debilidad no implica fragilidad, sino apertura a la multiplicidad, a lo efímero, a la interpretación. La historia ya no se concibe como una línea recta orientada al progreso, sino como una serie de bifurcaciones, de genealogías y devenires.

Zygmunt Bauman (2000) analiza esta condición como *modernidad líquida*, caracterizada por la fragmentación de identidades, la fluidez de las instituciones y la precariedad de los vínculos sociales. Esta fluidez también alcanza a los valores éticos, que dejan de ser principios universales para convertirse en opciones personales, muchas veces contradictorias. En ese marco, la ética posmoderna se distancia de los modelos normativos y propone una apertura hacia lo otro, hacia lo vulnerable, hacia lo irreductible, lo que coincide con la noción de una ética de la alteridad como la que propone Emmanuel Levinas⁴.

En el campo de las artes, esta ruptura con los grandes relatos se manifiesta en la proliferación de prácticas que desafían los cánones estéticos, la autonomía de la obra y la idea del genio individual. Hal Foster (1996) analizó cómo el posmodernismo incorpora el pastiche, la cita irónica, la reapropiación de estilos históricos y la hibridez como estrategias que desestabilizan la noción moderna de originalidad. Ejemplo de ello es la obra de la artista conceptual estadounidense Barbara Kruger⁵ (n.1945), cuyas imágenes en blanco y negro, intervenidas con frases contundentes en tipografía Futura Bold -como *Your body is a battleground*-, subvierten los discursos patriarcales y consumistas mediante la apropiación de formatos publicitarios (Figura 1). Al descontextualizar este lenguaje, la autora revela cómo los metarrelatos del consumo e intentan controlar el cuerpo y la subjetividad contemporánea.

Figura 1: Barbara Kruger. *Tu cuerpo es un campo de batalla*. 1989.



Fuente: Extraído de <https://acortar.link/ivGNan>.

⁴ Levinas es un filósofo francés de la alteridad, cuya ética del rostro y responsabilidad hacia el “Otro” sustentan la apertura hacia lo vulnerable en la *modernidad líquida* de Bauman

⁵ Barbara Kruger es una artista conceptual de la *Pictures Generation*. Su obra emplea el montaje fotográfico y la apropiación publicitaria para subvertir las estructuras de poder. Mediante el uso de tipografía *Futura Bold* e interpelaciones directas, cuestiona la identidad, el consumismo y los discursos patriarcales que operan sobre el cuerpo como territorio político.

Asimismo, la fotógrafa y artista conceptual estadounidense Cindy Sherman⁶, con su serie *Untitled Film Stills* (1977–1980), deconstruye los estereotipos femeninos fabricados por el cine clásico y los medios de comunicación. Al encarnar múltiples identidades que cuestionan la estabilidad del sujeto, Sherman utiliza su propio cuerpo como un lienzo para denunciar la mirada masculina (*male gaze*). Este juego de máscaras e identidades simuladas revela el carácter performativo del yo, una noción central del pensamiento posmoderno que también será recogida por Judith Butler en su teoría del género como performatividad (1990).

Estas prácticas artísticas no solo problematizan la representación y la verdad, sino que también cuestionan las jerarquías del sistema del arte moderno. Desde el arte feminista y activista, se configuran otras formas de visibilidad que apelan a la experiencia situada, la memoria corporal, la voz subalterna y la disidencia de los márgenes. Como señala Rita Segato (2016), desmantelar el poder patriarcal requiere narrativas que restituyan los vínculos comunitarios, que confronten la *pedagogía de la crueldad* y que articulen una ética del cuidado. En este sentido, la ruptura con la modernidad no es solo una crítica epistemológica o estética, sino también una apuesta política por imaginar mundos posibles más allá del universalismo abstracto y del orden normativo moderno. Las prácticas artísticas posmodernas, al desestabilizar las categorías de verdad, belleza y sujeto, abren la posibilidad de una sensibilidad plural, afectiva y comprometida con la diferencia.

2. Cuerpo, deseo y subjetividad en la filosofía feminista posmoderna

El pensamiento feminista posmoderno ha desarticulado las nociones esenciales del sujeto moderno, desmontando su aparente neutralidad universal, revelando su matriz androcéntrica, colonial y excluyente. Judith Butler (1990, 2004) es una de las pensadoras clave en esta transformación. Su teoría de la performatividad del género desmonta la idea de una identidad pre-discursiva, proponiendo que el género no es una esencia sino una reiteración de normas culturales inscritas en el cuerpo a través de actos, gestos y rituales. Este enfoque no solo cuestiona el binarismo sexual, sino que abre paso a corporalidades disidentes, que subvierten la norma desde su propia existencia, tal como se observa en la obra de Cassils⁷ n.1979 artista de performance y artes visuales, quien utiliza su cuerpo como herramienta de intervención política y crítica visual a la normatividad.

Rosi Braidotti (2015) profundiza en este descentramiento⁸ del sujeto a través de la figura del “nómada”, que no se refiere a un cuerpo en movimiento literal, sino a una subjetividad que rehúsa anclarse a una identidad fija. El sujeto nómada habita la contradicción, la multiplicidad y la mutación, y apuesta por una ética afirmativa que celebra la diferencia sin caer en el relativismo. En esta línea, su propuesta del *poshumanismo crítico* busca desmontar las jerarquías antropocéntricas y abrir una ética hacia lo no-humano

⁶ Cindy Sherman fue una figura clave de la *Pictures Generation*. Su obra utiliza el camuflaje y el disfraz para demostrar que la identidad y la feminidad son construcciones sociales, no esencias naturales. En *Untitled Film Stills*, recrea arquetipos del cine clásico para denunciar cómo la mirada mediática encasilla a la mujer. Su trabajo es pionero en plantear la identidad como un simulacro y una repetición de representaciones, anticipando las teorías de la performatividad de género.

⁷ Cassils es una artista visual de origen canadiense radicada en Los Ángeles. Su propuesta expande los límites del *body art* contemporáneo al integrar el culturismo y la kinesiología como lenguajes artísticos, cuestionando la construcción histórica de la masculinidad y la feminidad desde una perspectiva no binaria.

⁸ Proceso de desplazar el foco de atención desde un centro dominante hacia las periferias o los márgenes.

y lo más-que-humano, un marco conceptual útil para abordar prácticas artísticas que trabajan con la ecología, los afectos y la tecnología.

En el contexto latinoamericano, Rita Segato (2016, 2020) ofrece una crítica situada al patriarcado moderno-colonial. Para la autora, el cuerpo femenino constituye el campo simbólico donde se inscriben las violencias estructurales de la colonialidad, el racismo y el capitalismo. Su noción de *pedagogía de la crueldad* explica cómo los medios y la cultura masiva han normalizado la violencia y la desigualación⁹ de género. Frente a ello, Segato propone una *ética de la insubordinación*, donde el cuerpo deviene resistencia viviente, testimonio y grito. Esta perspectiva encuentra una representación directa en la performance contemporánea; desde las acciones de Regina José Galindo (n.1974) en Guatemala -quien utiliza su cuerpo desnudo para denunciar la impunidad ante la violencia sexual- hasta el trabajo en México de Lorena Wolffer (n. 1971), Aura Torres (n. 1988), Celeste Flores (n.1978), Mercedes Aquí (n. 1976), entre otras¹⁰. Destacan, por su trascendencia histórica en la región, los colectivos Polvo de Gallinas Negras (activo desde 1983) y Marcelaygina¹¹. En sus obras, estas artistas despliegan un enfoque crítico hacia las estructuras de poder, transformando la creación estética en una práctica política que subvierte las normas sociales dominantes.

En este entramado, el deseo también se resignifica. Ya no como pulsión regulada por una moral heterosexual normativa, sino como campo de fuga, de invención y de afectación. La artista argentina María Laura Rosa¹² (2021) propone leer el arte feminista contemporáneo como espacio de subjetivación afectiva donde el deseo se articula no sólo como erotismo, sino como deseo de mundo, de justicia, de vida. El cuerpo, en todas estas corrientes, deja de ser mero objeto de representación para convertirse en superficie de inscripción política, en interfaz de subjetividades emergentes, en espacio de dolor, goce, memoria y lucha. Esta concepción ha reconfigurado tanto la teoría como las prácticas artísticas feministas, desplazando el centro desde la representación hacia la experiencia, desde la esencia hacia la relación.

⁹ Proceso activo y estructural mediante el cual se producen, mantienen y refuerzan las diferencias de poder, recursos y prestigio entre los géneros.

¹⁰ Regina José Galindo utiliza la performance y el cuerpo como documento político. Su obra emplea la resistencia física y el dolor para denunciar la violencia sistémica, el feminicidio y las secuelas de la guerra civil en Centroamérica / Lorena Wolffer es una artista y activista mexicana cuya práctica sitúa el arte como una herramienta de intervención social. Se enfoca en la denuncia de la violencia de género y la subversión de los roles impuestos a la mujer en la cultura visual contemporánea / Aura Torres explora la identidad y la memoria a través de procesos performáticos y visuales. Su trabajo cuestiona la relación entre el cuerpo individual y los entornos sociales, buscando fisuras en las narrativas de control / Celeste Flores es investigadora y artista de performance mexicana. Su obra se centra en el cuerpo como territorio de exploración simbólica, utilizando la acción en vivo para reflexionar sobre la fragilidad, el tiempo y los límites de la presencia / Mercedes Aquí es artista transdisciplinaria argentina-mexicana. Su obra investiga el cuerpo como territorio de memoria y tránsito, utilizando la performance y la instalación para cuestionar los límites de la identidad, el arraigo y la vulnerabilidad en contextos sociopolíticos específicos.

¹¹ Polvo de Gallinas Negras es el primer colectivo de arte feminista en México, integrado por Maris Bustamante y Mónica Mayer. Su práctica empleó el humor y la ironía para desmitificar los roles maternos y cuestionar el lugar de la mujer en el circuito artístico / Marcelaygina es un colectivo integrado por Marcela Quiroga y Georgina Arizpe en Monterrey. Su producción artística exploró las tensiones sociopolíticas de la frontera, el trabajo industrial y la vulnerabilidad del cuerpo frente a las dinámicas de poder en el norte de México, posicionando el territorio como un espacio de conflicto y resistencia.

¹² María Laura Rosa (n. 1969) es doctora en Arte e investigadora argentina especializada en género. Su trabajo analiza el arte feminista como una herramienta política que no solo denuncia, sino que construye nuevas formas de vivir. Propone el *deseo de mundo* como una fuerza colectiva que busca transformar la realidad hacia la justicia y la vida.

En conjunto, estas autoras contribuyen a la construcción de una ética y una ontología crítica desde lo femenino y lo diverso, que disloca las estructuras identitarias, epistémicas y políticas de la modernidad. Lejos de proponer una identidad esencial o unívoca, sus planteamientos apuestan por formas de subjetividad abiertas, relacionales y transformadoras, donde el cuerpo, el deseo y la diferencia no son amenazas al orden, sino potencias para imaginar otros mundos posibles. El pensamiento feminista posmoderno, en este sentido, no solo interpela al sujeto moderno, sino que también propone horizontes éticos más inclusivos, encarnados y situados, capaces de hacer frente a las múltiples violencias que persisten en nuestras sociedades.

3. El arte feminista contemporáneo como ética visual

El arte feminista contemporáneo no es un estilo, sino una posición crítica que cuestiona las desigualdades y reescribe la historia del arte desde los cuerpos y las experiencias situadas (Nochlin, 1971; Pollock, 1988). Esta práctica articula la interseccionalidad y la dimensión comunitaria, utilizando la performance, el mural, el textil o los medios digitales para denunciar y proponer el cambio social (hooks, 1995; Fajardo-Hill & Giunta, 2017). En los lenguajes visuales y escénicos, el cuerpo opera como archivo y acto político que desborda formatos y cánones tradicionales (Jones, 1998; Phelan, 1993; Taylor, 2003). Este arte se ha consolidado como un campo de resistencia simbólica y de producción de subjetividad, donde las estéticas posmodernas se articulan con los principios de la ética del cuidado, la diferencia y la visibilidad política (Tronto, 1993; Gilligan, 1982; Braidotti, 2015). En este terreno, lo visual no se limita a la representación, sino que deviene una práctica performativa -en el sentido propuesto por Butler (1993)-: una forma de inscribir corporalmente demandas sociales, políticas y afectivas.

La ética visual feminista, en este sentido, no apela a una moral normativa, sino a una sensibilidad que interpela a la otredad desde el cuerpo, el deseo, la memoria y la violencia (Pollock, 2007; hooks, 1995; Betterton, 2006). Esta ética no se basa en prescripciones universales, sino en una respuesta empática y situada que reconoce la vulnerabilidad como lugar de enunciación y potencia política. Así, el arte feminista no solo denuncia las formas históricas de exclusión y silenciamiento, sino que también propone nuevas formas de mirar, de sentir y de vincularnos, generando un espacio de reapropiación estética y de transformación social desde la diferencia.

Uno de los núcleos fundamentales de esta ética visual es el cuestionamiento del canon artístico tradicional, así como de las narrativas patriarcales sobre la historia del arte y de la cultura. Las artistas feministas contemporáneas no solo denuncian la exclusión sistemática de las mujeres del relato hegemónico -como ya lo señalaba Linda Nochlin (1971) en su ensayo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*¹³-, sino que proponen nuevas genealogías desde el margen, reconfigurando los lenguajes visuales desde una perspectiva crítica e interseccional. Este impulso deconstructivo ha sido analizado por Griselda Pollock (1988, 2007), quien plantea la necesidad de elaborar una *diferencia feminista en la historia del arte*, que no se limite a incluir nombres olvidados, sino que cuestione los modos de mirar, narrar y legitimar la producción artística.

¹³ Este ensayo de 1971 es la base del feminismo académico al demostrar que la falta de grandes artistas mujeres no fue por falta de talento, sino por las barreras sociales y educativas que les impidieron participar en igualdad de condiciones.

Además, autoras como la historiadora del arte y curadora estadounidense Amelia Jones (2003) insisten en que la performance, el arte corporal y el videoarte han sido medios privilegiados para estas subversiones; estos permiten un *descentramiento del sujeto*¹⁴ y una implicación directa del cuerpo como archivo de memoria y conflicto. Desde una mirada situada, las teóricas latinoamericanas Rita Eder (2020) y Andrea Giunta (2018) subrayan cómo las artistas del Sur Global no solo dialogan con estas problemáticas, sino que las radicalizan al entrelazar las cuestiones de género con desigualdades raciales, coloniales y territoriales. En este sentido, estas prácticas se constituyen como espacios de memoria insurgente, capaces de impugnar la supuesta neutralidad de la crítica y la linealidad de la historia oficial.

Un ejemplo paradigmático es el trabajo de la artista, educadora y feminista estadounidense Judy Chicago, especialmente su obra *The Dinner Party* (1979), considerada un ícono del arte feminista. Esta instalación monumental recupera los nombres de mujeres históricamente silenciadas, proponiendo una reinterpretación del relato fundacional desde una perspectiva inclusiva y contrahegemónica (Chicago, 1996). El uso de materiales tradicionalmente asociados a lo femenino -como la cerámica, el bordado o el tejido- no es meramente estético, sino ético: se reinscriben prácticas históricamente desvalorizadas como lenguajes legítimos de creación. Por su parte, Zanele Muholi (n. 1972)¹⁵, artista sudafricana no binaria, ha desarrollado una obra centrada en la visibilización de las identidades lésbicas, queer y racializadas. Su serie *Faces and Phases* (2006-actualidad) (Figura 2) desafía los regímenes visuales del cuerpo negro y disidente, produciendo retratos que dignifican y empoderan a sujetos históricamente oprimidos. Aquí, la fotografía no funciona como documento, sino como acto de afirmación ontológica. En palabras de bell hooks¹⁶ (1995), se trata de un *reposicionamiento del sujeto visual* que implica disputar el poder de la mirada dominante.

Figura 2: Zanele Muholi. *Faces and Phases*. 2016-18. Impresiones en gelatina de plata.



Fuente: Cortesía de Stevenson Gallery. Extraído de <https://acortar.link/ExsjZV>.

¹⁴ Revela que ese centro es una construcción de poder. Al descentrarlo, permitimos que aparezcan otros sujetos (mujeres, personas trans, indígenas, migrantes) no como periferias o anexos, sino como centros de su propia experiencia de vida.

¹⁵ Zanele Muholi se autodefine como activista visual y su obra es fundamental para el archivo de la comunidad negra LGBT-QIA+ en Sudáfrica. Su práctica utiliza el retrato fotográfico para combatir la violencia de odio y el borrado histórico, transformando la imagen en una herramienta de resistencia.

¹⁶ bell hooks es autora y activista que adopta las minúsculas como gesto político: busca que su mensaje sobre raza, clase y género prevalezca por encima de su nombre o fama personal.

En esta misma línea, la propuesta de la artista española Ana Ifigenia despliega una performance interseccional que construye una narrativa corporal donde el cuerpo actúa como archivo y testimonio (Figura 3). Aunque situada geográficamente en Europa, su obra se alinea con las *Performances of Hope* de Jill Dolan (2005). Ifigenia se adscribe a una ética de la vulnerabilidad, proyectando la herida en el espacio público para abrir un canal de empatía que interpela incluso desde el privilegio.

Figura 3: Ana Ifigenia. *Estrellas de mi piel*. 2024. Alcaudete, Jaén.



Fuente: Extraído de <https://anaifigenia.com/estrellas-de-mi-piel-en-alcaudete/>.

En los últimos años, diversas artistas latinoamericanas han intensificado el uso de la performance, el videoarte y el grabado como herramientas de denuncia, memoria y transformación social. Estas prácticas no solo confrontan las violencias estructurales —de género, clase, raza y territorio—, sino que también elaboran una *ética visual feminista latinoamericana* anclada en la experiencia, la colectividad y la reapropiación simbólica del espacio. Un referente fundamental de esta postura es Regina José Galindo. En su obra *La Verdad* (2013), la artista guatemalteca permaneció encerrada en una celda de dimensiones idénticas a las utilizadas por la dictadura para sus prisioneros políticos, confrontando así el olvido y la impunidad. Esta acción vincula el cuerpo femenino con la memoria política y la violencia de Estado, inscribiéndose en lo que Rita Segato denomina la *pedagogía de la crueldad* (2020), pero desde un lugar subversivo: el cuerpo como archivo de resistencia.

Teresa Margolles (n. 1963)¹⁷ trabaja desde México con los restos de la violencia estructural. Sus obras, como *PM 2010* o *La promesa*, apelan a una ética de la presencia y el duelo. Utiliza residuos materiales -agua de morgue, muros, ropa de víctimas- para construir espacios de contemplación que denuncian el feminicidio y la necropolítica del Estado. Como plantea Butler (2004), el duelo es resistencia cuando se niega el olvido impuesto por los poderes hegemónicos. Margolles (2010) construye una estética de lo insostenible, donde la belleza convive con el horror y la pérdida. Una experiencia significativa en esta línea es la performance *Un violador en tu camino* gestada por el colectivo chileno Lastesis en 2019. Concebida en Chile y replicada mundialmente, esta acción colectiva activó una ética visual desde el cuerpo en movimiento, el canto coral y la ocupación del espacio urbano. Su fuerza política no residió únicamente

¹⁷ Teresa Margolles es una artista mexicana cuya obra explora las huellas del cuerpo muerto y la violencia social. Utiliza fluidos y materiales provenientes de morgues para materializar la ausencia, transformando el residuo forense en una crítica punzante sobre el feminicidio, el narcotráfico y la impunidad en México.

en el mensaje explícito, sino en la potencia performativa de una coreografía compartida que transformó la experiencia de la violencia en una acción colectiva de resistencia y reparación (Browne, 2020).

Desde una perspectiva filosófica, estas prácticas dialogan con las propuestas de Rosi Braidotti (2015), quien concibe el arte contemporáneo como una cartografía afectiva donde se producen formas de subjetividad post-identitarias, corporizadas y relacionales. La ética visual feminista se configura, así como un espacio de creación de mundos posibles, donde la imaginación estética se entrelaza con el deseo de justicia y de vida digna. Estas artistas responden a una ética feminista de la vulnerabilidad y del afecto, en sintonía con las teorías de Judith Butler (2004) o María Lugones (2010), para quienes el dolor es, ante todo, una posibilidad de agencia. De este modo, se abre un canal de empatía que implica éticamente incluso a quienes observan desde la mirada hegemónica.

Este desplazamiento del arte como representación hacia el arte como interpelación ética sitúa a las obras feministas en el centro de los debates sobre la visibilidad, la agencia y la justicia. No se trata solo de mostrar, sino de movilizar sensibilidades, producir afectos y abrir grietas en los discursos dominantes. El arte feminista posmoderno, en su dimensión visual, se erige, así como un acto de insubordinación simbólica, de reescritura del presente y de invención de futuros posibles.

Estos ejemplos -desde las genealogías históricas en el Norte hasta las prácticas de resistencia en el Sur Global- muestran cómo el arte feminista contemporáneo se entrelaza con las luchas sociales, la memoria histórica y las estrategias de supervivencia comunitaria. A diferencia de ciertos enfoques posmodernos centrados en la fragmentación vacía, estas acciones articulan una estética situada, definida por raíces territoriales, éticas del afecto y una profunda conciencia política. En este sentido el cuerpo, la tierra, el duelo y la palabra devienen ejes visuales que interpelan al espectador desde una ética del cuidado, la justicia y una verdad anclada en la experiencia.

4. Arte feminista, decolonialidad e interseccionalidad: hacia una ética situada

Las prácticas artísticas de mujeres en América Latina no solo dialogan con la crítica posmoderna al sujeto universal, sino que amplifican esta crítica desde una perspectiva situada¹⁸, atravesada por la experiencia colonial, racializada y popular. En este sentido, el arte feminista latinoamericano puede leerse como una práctica *decolonial*, que desestabiliza las epistemologías eurocéntricas del arte y la política, y reconfigura los marcos de enunciación estética desde el Sur Global.

La filósofa María Lugones (2008) propone el concepto de *colonialidad del género* para describir cómo el patriarcado europeo se impuso a través del sistema colonial, racializando y jerarquizando los cuerpos y saberes de las mujeres no blancas. Desde esta perspectiva, las prácticas de artistas como Regina José Galindo, Ana Teresa Fernández (n. 1981)¹⁹ o el colectivo Mujeres Grabando Resistencias (MuGRE)²⁰

¹⁸ Todo conocimiento proviene de un cuerpo, un lugar y una historia específica.

¹⁹ Ana Teresa Fernández es una artista multidisciplinaria mexicana. Su obra explora la identidad y la política fronteriza, destacando por acciones como borrar visualmente el muro entre México y EE. UU. para denunciar la invisibilidad de los cuerpos migrantes y las barreras sociales de género.

²⁰ Éste es un colectivo gráfico con sede en la Ciudad de México (2014). Utiliza el grabado y la intervención callejera como herramientas de agitación feminista, articulando la memoria colectiva con las luchas territoriales y la denuncia de la violencia de género.

constituyen actos de reapropiación simbólica del cuerpo, la voz y el territorio, que confrontan no sólo el machismo, sino también el racismo epistémico y la violencia estructural de los Estados-nación.

Por ejemplo, la performance *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) de Galindo, realizada frente al Palacio Nacional de Guatemala, consistió en caminar descalza desde la Corte Suprema de Justicia hasta el Palacio dejando huellas de sangre humana en el pavimento. Esta acción estremecedora denuncia la impunidad de los crímenes de guerra cometidos durante el conflicto armado, así como la violencia de género sistemática que persiste en contextos postconflicto. El cuerpo de la artista se convierte aquí en archivo y en grito político (Figura 4).

Figura 4: Regina José Galindo. *¿Quién puede borrar las huellas?* 2003. Performance. Ciudad de Guatemala.



Fuente: Extraído de <https://acortar.link/PkeqEt>.

Por otro lado, Ana Teresa Fernández, artista mexicana radicada en Estados Unidos, trabaja desde el concepto de borramiento simbólico. En su serie *Borrando la frontera* (2011-2015), utiliza pintura azul cielo para intervenir los barrotes del muro fronterizo, creando una ilusión óptica de continuidad atmosférica que desaparece la barrera. Esta acción apela tanto a la estética como a la ética: denuncia la violencia migratoria y la lógica de exclusión de los Estados-nación, interpelando a una imaginación visual transformadora (Sánchez-Rivera, 2020).

En piezas como *Erase and Rewind*, Fernández conecta las tareas domésticas con los procesos de exclusión racial y de género a través de una práctica performativa que desestabiliza las narrativas oficiales sobre el cuerpo, el trabajo y la pertenencia (Fernández, 2020). Al ejecutar tareas de alta demanda -como cargar botes de pintura o bucear con una vestimenta restrictiva de gala-, la artista materializa el esfuerzo invisible y la resistencia de las mujeres y migrantes que intentan sobrevivir en sistemas diseñados para su exclusión.

En sintonía con estas luchas, el colectivo MuGRe desarrolla una memoria gráfica insurgente. Una de sus intervenciones más emblemáticas es la campaña *Vivas nos queremos* (Figura 5), gestada en diálogo con las movilizaciones feministas en México -particularmente en torno al #8M y el Paro Nacional de Mujeres-. En esta serie, el colectivo reinterpreta las imágenes de víctimas de feminicidio desde una óptica dignificante y contrahegemónica. De este modo, se alejan de la estetización del dolor para consolidar un

archivo visual de lucha y cuidado que circula por calles, muros y redes como un dispositivo de resistencia colectiva (Mujeres en las Artes Visuales, 2016; Ké Huelga Radio, 2018).

Figura 5: Colectivo MuGRe. *Vivas nos queremos*. 2024.



Fuente: Extraído de <https://acortar.link/8Ww952>.

Estas imágenes no son solo ilustraciones; son actos de resistencia simbólica. Al colocar rostros, nombres y colores en el espacio público, el colectivo transforma la ciudad en un repositorio vivo de denuncia, donde cada imagen interpela no solo a la conciencia social, sino también a una ética feminista de la visibilización (Pérez-Bustos & Olarte-Sierra, 2021). En este proceso, el arte gráfico deviene una práctica performativa que acompaña duelos, articula solidaridades y exige justicia desde lo afectivo. Como señalan las propias integrantes, “el grabado nos permite estar juntas, crear redes, resistir y sanar” (MuGRe, 2020). En coherencia con los principios del feminismo popular, MuGRe no se posiciona desde el circuito institucional, sino desde los márgenes y las colectividades. Su estética es situada y combativa, enraizada en los cuerpos-territorios de mujeres y disidencias históricamente silenciadas. A través del gesto gráfico, el colectivo produce una memoria activa, resignificando lo visual como una forma de justicia simbólica y reparación colectiva.

Por otro lado, la teórica afro estadounidense Kimberlé Crenshaw (1989) introdujo el concepto de interseccionalidad para explicar cómo las múltiples formas de opresión -género, raza, clase, orientación sexual- se entrelazan. El arte feminista contemporáneo recoge esta mirada al visibilizar experiencias históricamente excluidas. Bajo esta premisa de la corporalidad como territorio político, se articula una genealogía de la performance en el Sur Global donde el trabajo de creadoras como Lorena Wolffer, Mónica Mayer, María Evelia Marmolejo, Marta Minujín o Lygia Clark, entre otras, representa esta resistencia²¹. Sus obras se inscriben en una tradición donde la performance es una práctica política

²¹ María Evelia Marmolejo (n.1958) es una artista colombiana y pionera del performance feminista en Latinoamérica. Su obra utiliza el cuerpo y fluidos biológicos como herramientas de denuncia contra la violencia política, el colonialismo y la opresión patriarcal / Marta Minujín (n.1943) es una artista conceptual y *pop* argentina. Pionera del *happening* y el arte efímero en América Latina; su obra busca la participación masiva del espectador para romper con la solemnidad del museo y las estructuras rígidas del arte tradicional / Lygia Clark (1920–1988) es una artista brasileña y cofundadora del movimiento *Neoconcreto*. Evolucionó desde la abstracción hacia un arte sensorial y terapéutico, donde el objeto desaparece para dar lugar a la experiencia corporal y subjetiva del participante.

situada. Al situar el cuerpo en el centro de la acción, el arte deja de ser una mera representación y se convierte en un ejercicio de proximidad crítica, capaz de generar espacios de justicia simbólica y afectiva en contextos de vulnerabilidad.

Para las artistas del Sur Global, el arte se convierte en un espacio donde las contradicciones de la historia colonial no se resuelven de manera armoniosa, sino que se habitan políticamente. Esta necesidad de reconocer la complejidad de las identidades subalternas encuentra un sustento teórico clave en las epistemologías del Sur. Desde los Andes, Silvia Rivera Cusicanqui (2010) formula una crítica radical a los modos de conocimiento modernos a través de la noción de *ch'ixi*, que designa una realidad donde elementos divergentes coexisten sin fundirse. Esta propuesta inaugura una lógica decolonial que rechaza la hibridación homogeneizante para iluminar las coexistencias conflictivas como formas de resistencia epistemológica. Desde esta mirada, el arte feminista decolonial no solo denuncia las violencias del sistema moderno-colonial, sino que configura otras formas de mundo, justicia y estética. Estas prácticas permiten imaginar futuros alternativos y construir comunidades afectivas que trascienden los marcos institucionales tradicionales.

Conclusión

El recorrido por el pensamiento posmoderno y sus resonancias en la práctica artística contemporánea permite constatar un cambio epistémico profundo: una ruptura estética, ética y política con las formas de conocimiento, representación y poder de la modernidad. Esta transformación no consiste únicamente en la crítica al canon, sino en la emergencia de nuevas formas de sensibilidad que operan desde los márgenes y los cuerpos vulnerables. Esta lucha no es exclusiva de una región; es un movimiento global donde las artistas, desde diversas latitudes, utilizan el arte como una estrategia de resistencia y transformación social.

Si bien las propuestas de teóricas como Judith Butler, Donna Haraway, Rosi Braidotti o Rita Segato no se inscriben estrictamente en la crítica estética, sus categorías conceptuales ofrecen un marco esencial para comprender el arte feminista posmoderno. Sus reflexiones sobre la performatividad, el posthumanismo, las cartografías afectivas y la pedagogía de la crueldad permiten leer las prácticas artísticas no como meros objetos, sino como una ética visual. Bajo esta luz, el arte se convierte en un lenguaje que visibiliza lo excluido, crea afectos colectivos y transforma imaginarios. Dicha ética no se basa en normas universales, sino en la responsabilidad situada, en la escucha del otro y en la capacidad de generar empatía y agencia.

Desde las genealogías en el Norte hasta las prácticas situadas en el Sur, se evidencia cómo el arte feminista disputa los espacios de poder y visibiliza identidades históricamente negadas a nivel global. A través de este mapa de resistencias, la incorporación de enfoques decoloniales e interseccionales permite una lectura más compleja del arte contemporáneo, alejándose de los marcos eurocéntricos para reconocer la pluralidad de subjetividades que habitan nuestros territorios.

Así, las intervenciones de creadoras como Regina José Galindo, Ana Teresa Fernández, Teresa Margolles, Lorena Wolffer, Mónica Mayer, María Evelia Marmolejo, Marta Minujín, Lygia Clark y el colectivo Mujeres Grabando Resistencias (MuGRé), entre otras, no solo cuestionan las violencias patriarcales, sino que desafían los sistemas coloniales de representación y las fronteras geopolíticas que han limitado históricamente la producción de saber. Estas performances, instalaciones y acciones emergen como gritos de insubordinación que transforman el arte en una herramienta de reparación política y memoria viva.

De este modo, el arte feminista contemporáneo, alimentado por el pensamiento posmoderno y la crítica decolonial, se configura como un espacio de resistencia global. Un lugar donde lo estético y lo político se entrelazan para imaginar otras formas de vida, de justicia y de mundo posible —una realidad *ch'ixi* donde las contradicciones coexisten sin anularse—. Desde esta perspectiva, el arte ya no puede pensarse como un objeto contemplativo o autónomo, sino como una práctica afectiva, situada y transformadora que activa la potencia de los cuerpos y redefine nuestras narrativas históricas frente a la urgencia del presente.


Referencias bibliográficas

- Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Polity Press.
- Betterton, R. (2006). *Unframed: Practices and politics of women's contemporary painting*. I. B. Tauris.
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Polity Press.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Gedisa.
- Browne, V. (2020). Feminist protest and performance: The case of “Un violador en tu camino”. *Feminist Media Studies*, 21(6), 1007-1010. <https://doi.org/10.1080/14680777.2020.1811711>
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. Routledge.
- Butler, J. (2004). *Precarious life: The powers of mourning and violence*. Verso.
- Chicago, J. (1996). *The Dinner Party: From creation to preservation*. Merrell.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 139-167.
- Dolan, J. (2005). *Utopia in performance: Finding hope at the theater*. University of Michigan Press.
- Eder, R. (2020). *La historia del arte desde América Latina*. UNAM.
- Fajardo-Hill, C., & Giunta, A. (Eds.). (2017). *Radical women: Latin American art, 1960–1985*. DelMonico–Prestel.
- Fernández, A. T. (2020). Ana Teresa Fernández. Performance y frontera. *Nómadas*, 53, 61-75. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n53a4.2020>
- Foster, H. (1996). *The return of the real: The avant-garde at the end of the century*. MIT Press.
- Gilligan, C. (1982). *In a different voice: Psychological theory and women's development*. Harvard University Press.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI Editores.
- Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs and women: The reinvention of nature*. Routledge.
- hooks, b. (1995). *Art on my mind: Visual politics*. The New Press.
- Irigaray, L. (1992). *Ética de la diferencia sexual* (M. Arregui, Trad.). Anthropos. (Obra original publicada en 1984).
- Jones, A. (1998). *Body art/Performing the subject*. University of Minnesota Press.
- Jones, A. (Ed.). (2003). *The feminism and visual culture reader*. Routledge.
- Ké Huelga Radio. (2018). *Memoria y gráfica feminista: Entrevista al colectivo Mujeres Grabando Resistencias*. Ké Huelga Radio. <https://kehuelga.net>
- Levinas, E. (1991). *Totality and infinity: An essay on exteriority* (A. Lingis, Trans.). Duquesne University Press. (Obra original publicada en 1961).
- Lugones, M. (2008). The coloniality of gender. *Worlds & Knowledges Otherwise*, 2(2), 1-17.

- Lugones, M. (2010). Toward a decolonial feminism. *Hypatia*, 25(4), 742-759.
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*. Cátedra.
- Margolles, T. (2010). *PM 2010 [Instalación]*. Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Ciudad de México.
- Mujeres en las Artes Visuales [MAV]. (2016). *Bienal Miradas de Mujeres 2016*. MAV. <http://bienalmiradas-demujeres.org/>
- Mujeres Grabando Resistencias [MuGRRe]. (2020). *Mujeres Grabando Resistencias* [Página de Facebook]. Facebook. <https://www.facebook.com/mujeresgrabando>
- Nochlin, L. (1971). Why have there been no great women artists? *ArtNews*, 69(9), 22-39.
- Pérez-Bustos, T., & Olarte-Sierra, M. (2021). Memorias gráficas y afectos feministas: Los saberes del grabado en el activismo callejero. *Revista Estudios Feministas*, 29(1). <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2021v29n163206>
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. Routledge.
- Pollock, G. (1988). *Vision and difference: Feminism, femininity and histories of art*. Routledge.
- Pollock, G. (2007). *Encounters in the virtual feminist museum: Time, space and the archive*. Routledge.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Rosa, M. L. (2021). *Arte feminista en América Latina: Políticas del deseo*. Teseo.
- Sánchez-Rivera, J. M. (2020). Art at the border: Ana Teresa Fernández and the aesthetics of vanishing. *Latin American and Latinx Visual Culture*, 2(2), 35-54. <https://doi.org/10.1525/lavc.2020.220004>
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.
- Segato, R. (2020). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire*. Duke University Press.
- Tronto, J. C. (1993). *Moral boundaries: A political argument for an ethic of care*. Routledge.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Paidós. (Obra original publicada en 1989).

BIO



 **Adris Díaz Fernández** (Cuba, México), es Doctora en Artes y Humanidades, licenciada en Historia del Arte y maestra en Estudios Interdisciplinarios sobre Violencia de Género, es Profesora Titular en la Universidad de Monterrey (México) e investigadora Nivel I del SNI. Ha desarrollado una sólida trayectoria en arte, cultura, educación y sociología, con publicaciones en libros, capítulos y revistas académicas. Es coordinadora del Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanísticas de la Universidad de Monterrey (UDEM). Ha recibido reconocimientos como el Premio Nacional de Sociología y la beca FONCA en Estudios Culturales, así como un Doctorado Honoris Causa por su compromiso en la lucha contra la corrupción educativa. Es evaluadora académica y docente invitada en temas de gestión sociocultural, sociología, arte e investigación. Su trabajo integra teoría y práctica con un enfoque interdisciplinario orientado a la transformación social, e incursiona en el arte contemporáneo, el estudio del género y la intervención cultural. adris.diaz@udem.edu