

Una imagen que arde: estética iconoclasta e intervenciones feministas

A burning image: iconoclastic aesthetics and feminist interventions

Francisco Hernández Galván

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

México

franckhg93@gmail.com

Resumen

Este ensayo reflexiona sobre la política estética en la producción iconoclasta desde los feminismos surgidos en el espacio público sobre intervenciones elaboradas en algunos puntos geográficos de México para elaborar una discusión sobre cómo la iconoclasia avanza como un acto de intervención performativa. Sobre lo anterior, consideramos que la iconoclasia es una respuesta a las gramáticas de la violencia contra los cuerpos feminizados, y en ese sentido es un acto restaurativo en el que la intervención se torna herramienta para la resignificación en las zonas del espacio y la historia. La materialidad de estas acciones se inscribe sobre la memoria de la lucha feminista en el presente, generando un archivo visual que, lejos de clausurar el pasado, lo tensiona y lo reconfigura. Es en este desplazamiento donde se gesta una nueva política estética: una que entiende la imagen no como representación quieta, sino como campo de lucha donde se disputa el sentido, la posición y la posibilidad de imaginar.

Palabras clave: iconoclasia, intervención, imagen, estética.

Abstract

This essay reflects on the aesthetic politics of feminist iconoclastic production in public space, exploring interventions carried out in specific geographic locations in Mexico to develop a discussion about how iconoclasm advances as an act of performative aesthetic politics. Based on this, we consider feminist iconoclasm to be a restorative act in which the intervention becomes a tool for redefining the spaces of space and history. The materiality of these actions is inscribed on the memory of feminist struggle in the present, generating a visual archive that, far from closing off the past, tensions and reconfigures it. It is in this shift that a new aesthetic politics is emerging: one that understands the image not as a static representation, but as a field of struggle where meaning, position, and the possibility of imagining are contested.

Keywords: iconoclasm, intervention, image, aesthetics.

Introducción

La práctica iconoclasta se visualiza como una serie de ejercicios críticos de interrupción e intervención sobre un objeto material, recurrentemente tratado como objeto de arte. Su acuñamiento proviene del vocablo griego *eikon* (imagen) y *klastein* (romper), mismo que designa históricamente los movimientos de destrucción de imágenes religiosas durante los siglos VIII y IX en el Imperio Bizantino, así como las controversias iconoclastas en la Reforma protestante, como apuntan los historiadores del arte David Freedberg (2007) y Dario Gamboni (2014). Los acontecimientos concretos comunican esas intervenciones –así en tanto procedimientos de la hecatombe– los ejercicios iconoclastas son ceñidos sobre la modificación enunciativa y creativa en un encuadre tanto material como simbólico.

La producción iconoclasta, en este texto, se ancla a los ejercicios colectivos de las complejas manifestaciones públicas producidas por los feminismos en México (feminismo queer y los transfeminismos, en particular), como una respuesta de estética afectiva respecto al clamor, sensación y percepción de la violencia. Recurrimos a algunas escenas iconoclastas para elaborar una reflexión sobre la iconoclasia como una forma de denunciar extensos sentimientos colectivos sobre las deficientes políticas de Estado respecto a la producción de violencia contra los cuerpos feminizados en México. Así, este ensayo avanza no por la superposición o el contraste de imágenes antiguas y contemporáneas, sino por la supervivencia de una práctica estética sobre la obra de arte. Usamos algunas imágenes elaboradas en algunos puntos geográficos de México entre los años 2016-2021 para entablar una discusión material y de representación sobre el retorno de la fuerza iconoclasta en dicho movimiento político.

Lo anterior, responde al seguimiento de un gesto metodológico que tratamos de incorporar, ya que el texto responde a una lógica no cronológica de los acontecimientos, sino a la producción de una constelación. Sobre esa aclaración, generamos un salto temporal entre el periodo Bizancio –con su densa tradición visual y sus disputas iconoclastas– solamente como punto de partida para anclar el furor y la furia de las imágenes; para después pasar, a contramano, a algunas producciones feministas contemporáneas que cuestionan y rehacen los regímenes de la imagen. El anterior gesto, no parte de un anacronismo ingenuo, sino de una apuesta crítica que –siguiendo a Walter Benjamin (2005; 2009) y su conceptualización de la imagen dialéctica– busca poner en tensión tiempos históricos distintos a través de una constelación que ilumine, por fulgores, las condiciones y contradicciones simbólicas del presente.

Benjamin subraya que “articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal como verdaderamente ha sido’, sino adueñarse de un recuerdo tal como relumbra en un instante de peligro” (Benjamin, 2008, p. 27). La historia de las imágenes, por tanto, no es un archivo hermético, sino una zona coagulada y extendida que se actualiza desde el presente, es decir, desde el peligro contemporáneo. En este caso, el peligro tiene nombre: las imágenes que arden y su inscripción en el margen de lo político. Por ello, decimos, que la iconoclasia bizantina y la producción iconoclasta (territorializada y generada en las manifestaciones plurales de los feminismos) se comprenden como parte de un mismo archivo de tensiones, no por pertenecer al mismo *tempo* histórico, sino porque ambas expresan modulaciones de disputa sobre lo que necesita ser representado y dicho en el espacio público.

Asimismo, el gesto metodológico recurre a la noción de *supervivencia de las imágenes* que se ancla en el pensamiento de Georges Didi-Huberman (2012) –quien a partir de su aproximación crítica al mapa conceptual de Aby Warburg– insiste en que las imágenes no se agotan en su contexto de producción, sino que sobreviven como fantasmas y fragmentos cargados de afecto, ideología y conflicto. En efecto, se reactivan en otros tiempos y otras materialidades. La supervivencia, entonces, no es repetición, ya que la imagen, para Didi-Huberman, no muere en su tiempo. Ella sobrevive y reaparece en otros gestos, en otras territorializaciones y aparece cargada de política afectiva, quizá por eso: “siempre ante la imagen, estamos ante el tiempo” (Didi-Huberman, 2011, p. 31).

Bajo esta perspectiva, justificamos el salto entre períodos disímiles, no para tratarlos como homólogos, sino para hacerlos chocar productivamente, estableciendo una constelación, en su sentido benjaminiano. Un montaje que revela tensiones entre poder e imagen, entre cuerpo y representación, entre política y visualidad, y que permite leer en las imágenes feministas actuales no sólo a través de un gesto disruptivo contemporáneo –urgente y necesario–, sino también la reactivación de una tradición visual que se resiste a ser clausurada. En este montaje, lo bizantino si bien es un antecedente ilustrativo para los fines expositivos de este texto, de igual forma nos permite pensar el presente con otras herramientas o bien, con otras astillas incrustadas en los marcos de historia.

Ahora bien, con el fin de hacer germinar nuestro suelo epistémico, entendemos que la iconoclasia –como experiencia estética, social y cultural– recorre las épocas históricas. Esta particular articulación entre los cuerpos y los objetos de arte posibilitan la creación de una nueva política estética de la imagen, a saber, el gesto de intervención genera un acto restaurativo sobre la destrucción, desaparición o intervención del objeto de arte. Esa posibilidad de obstrucción u obliteración estética –que podemos entender como negación del pasado– genera que, como evento

contingente, en esa misma conciencia histórica se encuentre ante la suspensión de las narrativas contemporáneas de la violencia. En efecto, la iconoclasia producida por los feminismos posibilita entender a la historia como una invención; como una creación dilatada en el tiempo respecto a los objetos estética y la obra de arte. Dicho esto, entenderemos a lo largo del texto, que esta producción iconoclasta es la impresión material de un mapa afectivo latente en los objetos estéticos y visuales. Pensamos ese ensamblaje sobre los siguientes subrayados: La iconoclasia como acto de política estética performativa; la gestación de un registro o un archivo visual iconoclasta –que va desde los grabados hasta las fotografías de las intervenciones feministas en espacios públicos y monumentos–; y, reflexionamos que la representación contemporánea de la iconoclasia es el giro que le dan los feminismos al acto de intervención sobre la obra de arte.

Beeldenstorm: la furia iconoclasta y la guerra contra las imágenes

Iniciamos con una imagen, un huecograbado de 1566, de Reinier Vinkeles titulado: «BEELDENSTORM IN DE OUDE KERK TE AMSTELDAM» / Iconoclasia en la Antigua iglesia de Ámsterdam. Allí, en la lámina impresa, un cuerpo expresivo es el encuentro de fuga de la imagen. El cuerpo que aparece, en el punto exacto de arrojar su calzado al crucifijo, es Weyn Ockers. Un protestante holandés que participó en el Beeldenstorm: la furia iconoclasta de 1566 – “could be explained as a manifestation of popular resentment against an unpopular regime and its demonized rulers. But this would have been too simple” (Freedberg, 2021, p. 20)–. Quien, dicho sea de paso, fue condenado a muerte después de haber participado en dichos sucesos. El *Beeldenstorm*, que se puede traducir como el «ataque a las



Imagen 1. Reinier Vinkeles, *Beeldenstorm in de oude kerk te amsteldam*, 1566. Rijksmuseum, Museo Nacional de Ámsterdam.

imágenes», fueron una serie de acontecimientos generados al calor de la Reforma Protestante, en donde los protestantes calvinistas destruyeron/intervinieron los ornamentos de las iglesias y los objetos estéticos católicos. Ese verano de 1566 el *Beeldenstorm* se extendió a los Países Bajos, a Suiza y, en el entonces llamado, Sacro Imperio Romano Germánico. La Europa del siglo XVI se incendiaba en la guerra contra las imágenes teológicas.

La iconoclasia carga consigo un bagaje que, la historia del arte ubica como punto de partida en la circunscripción del Imperio bizantino. La narración de la iconoclasia cristiana inicia su fuerza con la destitución idolátrica del Bizancio, suceso que ubica Grabar (1998), entre el 726-787 y, posteriormente, entre el 815-843. El punto de emergencia sobre el rechazo al culto de ciertas imágenes sagradas se propaga en el siglo VIII bizantino, cuyo conflicto material sobre las imágenes propició una crisis en la sociedad bizantina.

This period of censorship was swiftly followed by an age of iconoclasm. As the Spanish rulers in the Netherlands tightened their grip on an ever more restive region, and as the Reformation acquired more and more followers and sympathizers, thereby threatening the position of the Catholic Church in the Netherlands, the rebels recognized their opportunity. In the late spring of 1566, episodes of image breaking broke out in southwestern Flanders and spread like wildfire. Eventually it overwhelmed Antwerp, the chief city of the entire Netherlands, on the night of August 21-22. There, images of every kind were assaulted with unparalleled ferocity (or what seemed to be unparalleled ferocity): not only paintings and sculptures but stained glass, wall paintings, embroidered vestments, illustrated liturgical books, and decorated ritual vessels of precious or semiprecious materials (Freedberg, 2021, p. 20).

Si bien, histórica y culturalmente, este período iconoclasta comienza con el ataque a Calvin, sobre esa localización no se abandona “el terreno clásico de la iconoclasia cristiana, cuyos argumentos recogió enérgicamente. Pero, tras el ciclo moderno toma otros caminos y no reproduce el ciclo antiguo” (Besançon, 2003, p. 14). Este momento de ruptura iconoclasta no se cierra a las latitudes teológicas, sino que “comparte plenamente el nuevo clima facilitado por la ciencia, el ocaso de la retórica, la impugnación de la filosofía antigua [...] No es que los motivos religiosos desaparezcan, sino que se ocultan y se olvidan, o bien escapan del marco tradicional” (Besançon, 2003, p. 14).¹ Sobre este suceso de aparición, existen

¹ Antes del salto contextual e histórico que realizamos deberíamos precisar lo que ya anotaba Alain Besançon en

latitudes que ayudan a la comprensión de una narrativa híbrida, mixturada. La destrucción y el rechazo de esas representaciones materiales constituyó imaginariamente un conjunto de objetos susceptibles para su «profanación». Ahora bien, pregunta David Freedberg: ¿por qué esas imágenes fueron atacadas con tanta rabia? Si, después de todo,

The images were not themselves the living tyrants they represented. To what extent did the image-breakers act indiscriminately-or were they sometimes selective? Did they attack acknowledged works of art with greater or lesser vehemence than other images or were the iconoclasts blindly indifferent to the aesthetic status of images? Were the attacks spontaneous or organized? (Freedberg, 2021, p. 20).

Esos ataques, que parecían ser espontáneos, fueron determinados y organizados por una acumulación de resentimiento e inconformidad. En ese cruce, las obras de arte religiosas –en todas sus apariciones o modalidades– contenían una cualidad o bien, una esencia, que socialmente fue atribuida a la alegoría de una figura del represor, el déspota o el tirano. Es decir, la obra de arte era el lugar de una representación de poder a destituir. Atacar a la imagen, incendiárla o arruinarla era quitarle poder a dicha figura de representación en términos materiales. Esos elementos, que posibilitaron las movilizaciones de la furia iconoclasta, como afirma Freedberg (2021), son históricas, políticas y teológicas, pero también se ensamblaron o conjuntaron sobre factores psicológicos y ambientales.

La iconoclasia, en efecto, se constituye como el repudio a las «imágenes sagradas» y el particular sentido de aquello que representan: la represión. Su etimología envuelta entre las palabras «imagen» y «romper» generan esa fascinación entre el surgimiento de una nueva política estética que estamos tratando de hincar en el texto. Este tipo de manifestaciones, que enaltecen el sentido de protesta política, constituyen una constelación de acciones estéticas que piensan e imaginan la organización del espacio público de otras maneras. Siguiendo el curso de su definición la Real Academia Española (2023) anota que la iconoclasia es una “doctrina religiosa que rechaza el ‘culto a las imágenes sagradas’ y ‘actitud de los que rechazan la tradición heredada y la autoridad de las figuras que la representan’.

sus pesquisas: la iconoclasia antigua se constituyó “cuando el arte griego estaba produciendo sus más hermosas y convincentes imágenes divinas. La iconoclasia moderna nazca contemporánea a la época más espléndida de la historia del arte, y nunca se crearon tantas imágenes sagradas como cuando ya se habían desarrollado todas las razones para despreciarlas” (Besançon, 2003: 13-14).

Esta forma, creada a partir de las voces griegas *eikón*, -ónos ('imagen') y *klásis* ('rotura, acción de romper').¹

Nuestro objetivo es localizar ciertas imágenes asentadas en la cultura visual contemporánea. Ciertas imágenes en movimiento que posibilitan una lámina situada de nuestro presente. Esas imágenes no podrían ser posibles –o mínimamente visualizarse– sin el cometido de su propia ejecución o desarrollo. A saber, el devenir de las técnicas y los procedimientos estéticos que intervienen en el mundo contemporáneo sobre la mediación de acontecimientos y representaciones del pasado. Nos referimos a la iconoclasia como la elaboración de una política estética localizada. Entonces, nos detenemos en el avance de una pretérita técnica estética altamente politizada y, en tanto estrechamente articulada a ciertos acontecimientos sociales y culturales, sus avances visuales generan una política estética del afecto. Prácticas de intervención a ciertos objetos estéticos mayoritariamente religiosos y políticos aparece como una suspensión o el cruce epistémico para pensar ciertas políticas estéticas contemporáneas. Tratamos de establecer una localización histórica para pensar los gestos iconoclastas feministas. Así, queremos dar un salto, bajo la breve captura histórica, para pensar dos momentos de furia iconoclasta.

No podemos hacernos cargo de las imágenes del pasado

En 2019, en los albores de los casi quinientos años de la sangrienta conquista española en México, el entonces presidente de la República Mexicana (Andrés Manuel López Obrador) solicitó al rey de España (Felipe VI) reconocer la atroz violencia ejercida y pedir una disculpa por los acontecimientos cruentos por la invasión y la barbarie cometida.² En este contexto de memoria colectiva –dos años después, en octubre de 2020– el gobierno de la Ciudad de México retiró la estatua de Cristóbal Colón, en la avenida Paseo de la Reforma, del pedestal en la que se encontraba desde finales del siglo XIX. Meses después de la retirada la figura se anunció que sería sustituida por la estatua de una mujer indígena para contrarrestar el símbolo de la figura colonizadora y exaltar, en cambio, la grandeza de los pueblos originarios en México. Sin embargo, con la ausencia material en ese espacio público, en septiembre del 2021 diversos grupos de mujeres colocaron un antimonumento llamado «Justicia» que es la silueta de un cuerpo feminizado con el puño izquierdo levantado. Así, con ese acto resignificaron el lugar que era conocido como la “glorieta de Colón” y lo renombraron como la “glorieta de las Mujeres que Luchan”.

² <https://www.rae.es/dpd/iconoclasia>

³ La respuesta del monarca español se puede reducir a una consigna: No podemos hacernos cargo de las imágenes.



Imagen 2. Eunice Adorno, *Sin Título*, 2021. Corriente Alterna, Universidad Nacional Autónoma de México.

En el comunicado del Caso Frente Amplio Glorieta de las Mujeres que luchan y Amnistía Internacional aclararon que el antimonumento pretende habitar, el espacio público, “como una forma de resistencia ante las omisiones del Estado en el cumplimiento de sus obligaciones constitucionales e internacionales para garantizar una vida libre de violencia para las mujeres y los cuerpos feminizados” (2023).¹ El pedestal sin figura se encontraba con vallas metálicas y sobre ellas anotaron nombres de los cuerpos de los cuerpos feminizados que siguen sin ser encontrados; este espacio es, efectivamente, dedicado a las buscadoras de aquellos cuerpos que el feminicidio ha desaparecido. Nombres de cuerpos asesinados, desaparecidos o presos. Víctimas de feminicidio, defensoras del territorio, mujeres rurales que defienden el territorio y la educación rural, afromexicanas, transfeminicidios. Este momento de ensamblaje político iconoclasta funciona como una marea agitada que deletrea letra por letra los nombres del desamparo.

¹ <https://amnistia.org.mx/contenido/index.php/la-glorieta-de-las-mujeres-que-luchan-se-quedan/#:~:text=En%20septiembre%20de%202021%C2%A0mujeres,como%20forma%20de%20resistencia%20ante>

Un monumento, por supuesto, es una instalación. Es un montaje para provocar e iluminar la memoria colectiva. Esos montajes antes que fabricados, son expuestos por los proyectos de Estado-Nación que van a contrapelo del curso de las narrativas que proyectan una historia. Entonces, lo primero que debemos decir es que un antimonumento es la representación material de un reclamo político, una contranarrativa visual engendrada con todos los afectos viscerales que dicha materialización engloba. El antimonumento es, también, una suerte de reterritorialización de los espacios públicos a través de otras representaciones potentes, latentes y con una carga semántica que hace explotar los reclamos del pasado dinamitados en el transcurso del presente.

Los monumentos intervenidos son edificaciones que quedan como ornamentos, en muchas ocasiones despolitizados, porque son consumidos por el extenso paisaje urbano. Entonces, como apuntan López, Gámez y Flores: "estos monumentos son olvidados, se alejan de los intereses tanto del Estado como de los ciudadanos que se vuelven objetos casi invisibles en el paisaje de la ciudad" (2023, p. 5). Pensar la virtualidad y temporalidad de los espacios y de los monumentos significa capturar los momentos iconoclastas como terminologías extendidas del campo religioso en el que surgen: un momento de sacralidad o al menos sobre un germen de ese sentido productivo.



Imagen 3. Anayelli López Palomares y Juan Pablo Gámez Rico, *Sin Título*, 2023. Extraído de *Antimonumentos, derrumbe e intervención*.

La intervención de la zona de la ex-Glorieta de Colón a su devenir en la Glorieta de las Mujeres que Luchan reorienta la formación estética del espacio, pero también subraya la disposición histórica de los monumentos en relación con los procesos colonialistas y patriarciales. Como bien afirman Vargas y Lozano (2021), ya en distintas manifestaciones públicas: “la estatua de Cristóbal Colón ya había sido grafiteada y hasta intentaron derribarla, como también ha sucedido en otros países con figuras históricas con pasado esclavista”. Solamente que, en este punto de orientación sobre la zona y el monumento, los 500 años de la caída de Tenochtitlán colocó más visiblemente el debate sobre las figuras que tendrían que aparecer en los pedestales de la ciudad. Monumentos de Cristóbal Colón fueron derribados en los Estados Unidos en julio de 2020 como una de las acciones directas en manifestaciones políticas para protestar contra la brutalidad del aparato policial y los regímenes racistas que provocaron la muerte de George Floyd en Minneapolis. En la misma franja temporal, en Reino Unido se derribó la estatua del esclavista Edward Colston y, en Bélgica, se atentó contra el monumento a Leopoldo II. El acontecimiento de derribar monumentos históricos es un punto luminoso que se va zurciendo junto con otros y que hacen tintinear un mapa que escapa de lo estrictamente territorial. Se van tejiendo sobre una serie de vinculaciones, por ejemplo, sobre la esclavitud y el colonialismo, sobre el patriarcado y la violencia.

Lo que es cierto, es que el antimonumento feminista genera un reclamo político, en todo caso, mucho más urgente que el mantenimiento de la estatua de Colón. Esa silueta de un cuerpo feminizado con el puño levantado y la palabra «justicia» horadada en su columna vertebral. Quizá sobre ese acto podemos recordar la pregunta de Michael Taussig: ¿un acto iconoclasta puede tener una trayectoria como una historia de vida? Es decir, si la irrupción iconoclasta puede ser entendida como una narración de un cuerpo vivo, ¿qué historia cuenta?

First the stage of invisibility or taken-for-grantedness of the icon. Then the stage of its destruction or humiliation, which automatically leads to the third stage, that of resurrection, as the icon explodes into visibility because of the aforesaid destruction or humiliation. It is no longer taken for granted. It has burst into consciousness, not only in its damaged, destroyed, or humiliated form, but also, in memory, at least – as it was before its disgrace when it existed in its noble, pristine, pretraumatized, form (Taussig, 2019, p. 30).

En todo caso, si el proceso iconoclasta tiene una trayectoria temporal respondería bajo sus momentos de iluminación o de resplandor, y estos se encuentran,

justamente, en los momentos de instalación y de intervención. Es decir, los momentos donde los monumentos son suspendidos de su trance adormilado en la captura del paisaje urbano-arquitectónico. Es decir, cuando despiertan. O bien, cuando volvemos a dirigir la mirada hacia ellos para permitir que también nos vean. Esos elementos conceptuales sirven para trazar la orientación de una imagen que se va gestando en el proceso de la intervención iconoclasta. Podemos seguir con una disposición dialéctica, por ejemplo, en *Lo que vemos, lo que nos mira* (2010), Georges Didi-Huberman afirma que “lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira” (2010, p. 13). Esa escisión separa ese músculo visual: lo que vemos y lo que nos mira. Es, efectivamente, una paradoja de lo visible. Lo que nos mira, no es un umbral estrictamente exterior, sino una fenomenología de la mirada que nos constituye.

Then comes sometimes a fascinating fourth stage, a moment of animation or animism in which the damaged icon comes alive in a most disturbing way (as objects are not supposed to have life like this), bred of violence and death now mixed with sacred or magical emanation (Taussig, 2019, p. 30).

La furia iconoclasta, bajo la lógica de Taussig, paradójicamente no acaba dañando la intencionalidad del monumento, sino que aumenta considerablemente el poder del ícono. Una suerte de animismo que cobija, o se ejecuta al mismo tiempo que, el acto de destrucción. Así, revitalizar la fuerza de los íconos intervenidos es hablar de que los objetos tienen vida. Por supuesto, se encuentran revitalizados no de la misma forma, sino que se encuentran hechizados o embrujados otro sintagma histórico.

El ícono, en tanto objeto de arte en sí, está despojado de los centros de acontecimientos. Reorientar o bien darle tratamiento como otro dispositivo de narración hace fábula sobre la constitución de su potencia visual. Una tonalidad inquieta, que a menudo es optimista. Quizá, la destrucción del objeto de arte sigue permaneciendo al mismo proceso de constitución o construcción donde se posibilita otros significados, representaciones o posibilidades de vida del objeto. Incluso la irrupción iconoclasta se vincula con otro tipo de prácticas más relacionadas a la sacralidad de las imágenes que al vandalismo con el que es dotado en las esferas sociales. Lo que nos recuerda la profecía de Agamben: “la profanación de lo improfanable es la tarea política de la próxima generación” (2005, p. 119).

Un mapa

La violencia contra los cuerpos feminizados crea paisajes, forja encuadres de relación, a la vez que se manifiesta bajo diferentes intensidades productivas de política estética. Pensamos, por ejemplo, en el «mapa de feminicidios» que María Salguero comenzó en 2016 como una forma de territorialización visual de la violencia feminicida.¹ El mapa registra los feminicidios y transfeminicidios a través de una cruz (†) que, a su vez, despliega distintas categorías de la muerte: la edad, la relación con el feminicida, el modo en cómo fueron asesinadas. Un país impregnado de cruces, de muertes, es un territorio necrótico. Esta violencia llega a todos los recovecos del espacio social, sutura cualquier paisaje y a su paso convierte todo en necrosis.

El 4 de septiembre del 2020, un grupo de mujeres se apropiaron de las instalaciones de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH). El inmueble se encuentra ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México, en la calle República de Cuba número 60. Tendríamos que ser cautelosas sobre la ocupación de ese espacio, sin embargo, estamos tratando de mostrar las dimensiones de la política afectiva en el asedio de las muertes contra los cuerpos feminizados. Aparece una bandera a franjas: una bandera verde, blanca (con el escudo nacional invertido), morada. Ese



Imagen 4. Graciela López, *Sin Título*, 2020. Extraída de Revista Cuartoscuro.

⁵ Se trata de un mapa que, usando la proyección cartográfica, los usuarios de Google pueden revisar y agregar los feminicidios que ocurren en el país. Revisar: <http://mapafeminicidios.blogspot.com/p/inicio.html>

“ultraje” como lo llamó el presidente López Obrador en ese momento, sobre los símbolos nacionales y próceres de la patria intervenidos son el lazo afectivo que unen la rabia y la indignación con la producción de ciertas políticas estéticas.

Sobre esas imágenes iconoclastas vinculamos la protesta y la intervención como una forma de hacer frente a la violencia. Así, estas “manifestaciones de Acción directa –como se le llama durante las marchas– sirven para visibilizar, materializar y expresar emociones y las posturas de los movimientos sociales contra la represión, la violencia estatal, desapariciones, femicidios” (López, Gámez y Flores, 2023, p. 10). Nos referimos al ejercicio de la iconoclasia como uno de los elementos emergentes que aparecen en la disruptión de las manifestaciones políticas estéticas contemporáneas. Quizá, la iconoclasia mantiene su registro latente a la violencia porque es sostenido por su acontecer violento. La toma del edificio de la Comisión Nacional de Derechos Humanos fue reterritorializado por diversas colectivas feministas. Iniciáticamente el miércoles 2 de septiembre de 2020:

El miércoles 2 de septiembre, integrantes del Colectivo 10 de marzo (integrado por familiares de desaparecidos) se reunieron en la CNDH con Rosario Piedra Ibarra, quien dijo a dos madres de víctimas que sus carpetas de investigación estaban mal integradas y tendrían que volver a sus ciudades de origen. En respuesta, Marcela Alemán, madre de una niña víctima de abuso sexual, se amarró a una silla y pasó ahí la noche junto con Silvia Castillo, madre de un joven asesinado. Diversas colectivas y otros activistas llegaron a apoyar desde la banqueta, hasta que el viernes, Erika Martínez y Yesenia Zamudio, del Frente Nacional Ni Una Menos, y el Bloque Negro ocuparon las instalaciones. Alemán y Castillo se fueron el sábado, pero la *toma* continuó (Marcela Vargas, 2020).

Las colectivas Bloque Negro, Aquelarre Violenta, Movimiento Estudiantil Feminista, entre otras, se congregaron en el edificio para exigir atención, respuesta y denunciar la violencia contra las mujeres en el país. Al cuarto día algunos cuadros que se encontraban dentro del edificio fueron intervenidos. Los retratos en cuestión son de Francisco I. Madero, Benito Juárez, Miguel Hidalgo y José María Morelos y Pavón. Ese mismo día, narra Marcela Vargas, “Ni Una Menos exhibió los cuadros en la vía pública, colocados de cabeza, frente a la mesa de donativos. Los ofrecieron en subasta, empezando en dos mil pesos, para solventar los gastos del albergue improvisado” (Vargas, 2020).

El trabajo iconoclasta, en ese escenario, es complejo. Ya que no hablamos solamente de la intervención del objeto de arte, sino de su circulación en términos de consumo. De la producción de una nueva imagen que, dotada de rabia, adquiere otros significados culturales. Entre ese tropo semántico que lanza la imagen significa que no estás de acuerdo con parte de la narración oficial anunciada por el Estado-Nación, significa que no compartes el acuerdo sobre la imagen, y también “significa [un] rechazo a las imágenes con las que no te identificas, en las que no crees [y] que te son violentas” (López, Gámez y Flores, 2023, p. 10).

El conjunto de sentimientos contra un Estado que simula empatía, pero perpetúa la negligencia se transforma en una pulsión colectiva. Así, las acciones de estas agrupaciones, lejos de ser espontáneas o meramente “viscerales” como muchas de las ocasiones se las quiere deslegitimar, responden a una forma de política tejida con los retazos de esos sentimientos. En este sentido, la toma de la sede de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH) en 2020 no fue un acto aislado ni irracional. Fue el resultado de una acumulación de *templos* de hartazgos: exigir sin ser escuchadas, de marchar sin respuestas, de los duelos públicos por la muerte y la desaparición de los cuerpos feminizados.

La toma de la CNDH no es comprensible sin los antecedentes que la precedieron, y entre ellos subrayamos, como acto inaugural de una nueva etapa de visibilidad de los feminismos, la acción del *glitter* morado lanzado al entonces secretario de seguridad ciudadana, Jesús Orta Martínez, en 2019. Aquella protesta marcó una ruptura estética, viralizada y política: una forma disruptiva de encarar al poder, que fue también vilipendiada por discursos institucionales y periodísticos que redujeron el acto a un sintagma de “violencia” por parte de las manifestantes. Ese acontecimiento fue el germen de una forma de protesta visual cargada de indignación. Rescatamos ese preámbulo, digamos, que suele omitirse en las narrativas oficiales de los eventos posteriores, ya que esa performance política conforma este archivo.

Entendemos que lo anterior forma parte de un rizoma iconoclasta: una forma de insurrección visual, un gesto de reapropiación del espacio público y del relato mediático que incomoda a quienes siguen buscando una ciudadanía domesticada. Recordar el *glitter* sería reconocer que las acciones feministas tienen genealogías propias, no necesariamente institucionales. Donde la calle, el grito y el cuerpo han sido desde siempre los lugares legítimos desde donde los cuerpos feminizados han producido e intervenido visualmente. Dicho lo anterior, la toma de la CNDH fue una acción material, y una intervención semiótica: al colgar cuadros boca abajo, al escribir consignas en las paredes, al habitar el lugar como casa-refugio, se desmontó la idea de que los derechos humanos se protegen únicamente desde el papel sellado.



Imagen 5. Eunice Adorno, *Sin Título*, 2019.. Corriente Alterna de la UNAM.

La producción de estas imágenes avanza como un ejercicio de trabajo afectivo. La imagen produce una localización respecto a la pregunta para qué se produce. Existen imágenes que nos acechan, que asaltan nuestra mirada. Escribe Didi-Huberman que para tomar posición frente a ellas debemos, mínimamente, situarnos dos veces: primero, sobre lo que nos alejamos. “el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros, que quizás negamos pero que, en gran parte, condiciona nuestro movimiento, por lo tanto nuestra posición” (2008, p. 11). Situarse es tomar posición sobre las posibilidades del deseo –*el deseo de cambiarlo todo* (2019) como apuntaría Verónica Gago– y eso, solamente, se trata de situarse en el tiempo donde acontece la imagen. Entonces, saber aquello de lo que tomamos distancia o respecto a la imagen que nos acercamos “supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento” (Didi-Huberman, 2008, p. 12).

La intervención iconoclasta provoca que leamos la imagen. En tanto, “las imágenes forman, al mismo nivel que el lenguaje, superficies de inscripción privilegiadas para estos complejos procesos memoriales” (Didi-Huberman, 2008: 43). Erizar un eco sensorial en el desierto poblado de cadáveres y muerte que nos presenta la imagen engendra un ensamblaje de operaciones sobre los recortes, los encuadres. Sobre una dialéctica del suspenso que, a base de montajes temporales, genera una

reflexión de la política estética inmanentemente. Entonces, la distancia y cercanía sobre el objeto de arte es aguzar la mirada. Significa construir los medios estéticos de una crítica de la violencia. Y, criticar la violencia es poner en suspenso la estructura de su representación, “hacer que aparezca la imagen informando al espectador de que lo que ve no es más que un aspecto lacunario y no la cosa entera, la cosa misma que la imagen representa” (Didi-Huberman, 2008, p. 76).

La historia del arte, o en su transcurso, no se sostiene sobre la narración de tales objetos culturales; sino, sobre el establecimiento de relaciones entre imágenes y cuerpos. Quizá, cierto interés por la cultura visual ha movilizado cierta función de las imágenes como materia autoconstruida por sí mismas. Sin embargo, existe un pasaje lineal entre la iconoclasia y la actividad política contemporánea que no parte del hecho fundamental que la obra de arte –objeto, acontecimiento, técnica– sino que se reproduce de una forma de retorno. Es decir, sobre la necesidad contextual, histórica y urgente de producir una nueva imagen narrativa que cuente otras cosas con las mismas (o bajo los umbrales) de la antigua obra de arte. Avanzamos, por semejanza y contraposición de las imágenes, lo que nos recuerda que en *El poder de las imágenes* David Freedberg anuncia que, las sociedades primitivas o modernas, al momento de la contemplación de objetos (esculturas, pinturas), en determinados momentos las personas ante esos mismos objetos las rompen, las mutilan, las besan, les lloran, se ríen, o queman: “se sienten calmadas por ellas, emocionadas o incitadas a la revuelta” (1992: 19). Así,

Gobernantes y gobernados en general han intentado desterrar las imágenes y atacado determinados cuadros en general han intentado desterrar las imágenes y atacando determinados cuadros y esculturas. Cualquiera puede aportar un ejemplo de alguna imagen atacada: todos sabemos cuándo menos de algún periodo histórico durante el cual la iconoclasia esa espontánea o estaba legalizada. La gente ha hecho añicos imágenes por razones políticas y por razones teológicas; ha destrozado obras que les provocan ira o vergüenza (Freedberg, 1992, p. 29).

Conclusiones: una imagen que arde

Las imágenes funcionan como un disparador de sensación y de sentido. Un umbral de figuraciones, de restricciones culturales. Una imagen es un sensor de reacciones corporales, políticas y estéticas. La imagen que observamos es solamente un punto de anclaje sobre la violencia que sentimos. La imagen que



Imagen 6. Sin Título, 2021. Diario El País.

aparece es un montaje. Una serie de vallas –instaladas por el gobierno federal– que cercaban el Palacio Nacional en Ciudad de México y que posteriormente fueron intervenidas por diversas activistas colocando los nombres de los cuerpos del feminicidio. Así, sobre el inmueble construido en 1522, se proyectaba una consigna contundente que agrupaba el dolor de una multitud de cuerpos: **MÉXICO FEMINICIDA**. Una imagen que arde y su resplandor abre sentidos diversos de fuga, de fuerza, de paisaje, de construcción de sentido.

La consigna es producida el 8 de marzo del 2021 y es tomada del diario *El País* que hinca la imagen como soporte visual de una carta pública al presidente Andrés Manuel López Obrador. Al comienzo de la carta se lee: “En México se protege el Palacio Nacional antes que a las mujeres de los feminicidas”. En ella se le exhorta a desplegar un plan nacional de seguridad con perspectiva de género para impedir que mueran, cada día, once mujeres y en donde el 97% de los feminicidios quedan impunes. La carta, con el tono del reclamo sobre la carne abierta, exige que: “reconozca las urgencias de los diversos feminismos: madres e hijas que fueron víctimas de feminicidios, mujeres de pueblos originarios, mujeres migrantes, mujeres

afromexicanas, mujeres trans, muxes, trabajadoras sexuales, trabajadoras del hogar, mujeres privadas de su libertad [...] El movimiento feminista no es un partido político, no tiene una cabeza o una líder, es una voz colectiva".¹ La multitud de voces que se hunden en el hartazgo, el letargo y bajo las políticas de la残酷 exigen un alto a la violencia de género y reclaman la muerte de los cuerpos feminizados asesinados en este régimen de violencia contemporánea que experimentamos y sobre el que nos subjetivamos.

En México los amplios movimientos feministas, de la disidencia sexual-genérica, los conjuntos políticos que denuncian la violencia de género en todas sus complejas bifurcaciones han encontrado como motor vibrante: el palimpsesto afectivo del coraje, de la ira, del dolor ante la acumulación de registros de la violencia. La organización afectiva de los cuerpos feminizados se ha manifestado en todos los recovecos sociales de todas las ciudades del país, han aparecido en las calles y sobre la intervención de monumentos históricos: han dejado su respuesta en las piedras que le dan forma y bordean la cultura, sin duda alguna, se ha generado una específica estética iconoclasta en las intervenciones materiales pero, a su vez, la organización de la resistencia a la violencia también ha formado un montaje de la denuncia y formaciones micropolíticas de resistencia. Toda una constelación de agencia colectiva de enunciación.

Quizá, la política estética de la iconoclasia feminista se reajusta como una estrategia de configuración del espacio público, donde los objetos de arte dicen menos de la memoria colectiva que los acontecimientos del presente. Dicho esto, funciona no como negación de los eventos pretéritos, sino que la iconoclasia interviene como una suerte de destello sobre las violencias estructurales que sostienen su legitimidad a través de los monumentos oficiales. A través de un ensamblaje afectivo las intervenciones generan otras narrativas visuales que contienen un mensaje altamente urgente: la violencia contra los cuerpos feminizados bajo la desprotección por el discurso oficial y la ausencia de una mirada que ha tomado la posición del déspota.

Estas acciones iconoclastas –pintar las paredes del Palacio Nacional, prender fuego a puertas simbólicas, cubrir de nombres y rostros las estatuas– constituyen una crítica feroz al valor que se le da a ciertos objetos simbólicos por encima de las vidas humanas. Lo que se denuncia, con *stimmung* afectivo, es un orden de prioridades profundamente anestesiado: donde se lamenta la pintura rayada en una escultura antes que la desaparición y la muerte de los cuerpos.

Con lo anterior, podemos decir que la política estética en la producción iconoclasta

⁶ La carta puede leerse a través del siguiente enlace: <https://elpais.com/mexico/2021-03-08/señor-presidente-en-méjico-se-protege-el-palacio-nacional-antes-que-a-las-mujeres-de-los-feminicidas-y-violadores.html>

de los feminismos es un conjunto de prácticas que, a través de intervenciones visuales y simbólicas, disputa los regímenes de representación –es decir, sobre aquellas que ha normalizado las estructuras patriarcales, coloniales y estatales–, mostrando (de nueva cuenta) como una imagen que vuelve: los vínculos entre el arte, la autoridad y los acontecimientos políticos. Esta política estética no se reduce a la destrucción de imágenes, sino que reconfigura el sentido mismo de lo visible y de lo sensible en las espesuras del espacio público. En este contexto, esta iconoclasia es un modo de denunciar las violencias estructurales (feminicidios y desapariciones de cuerpos feminizados), y al mismo tiempo, de crear nuevas formas de narrar esas violencias. Como señala Rancière (2000), lo estético es político en tanto redistribuye lo sensible. La política estética feminista de la iconoclasia puede entenderse como un modo de inscripción afectiva y política en el espacio, donde la destrucción de símbolos no es sólo una crítica a las imágenes, sino una forma de disputar imaginarios y de reclamar el encuadre de la violencia contra los cuerpos feminizados desde el *stimmung* afectivo.

En este sentido, la iconoclasia de los feminismos es un acto restaurativo en el que la intervención se torna herramienta para la resignificación en las zonas del espacio y la historia: las paredes rayadas, los vidrios rotos y los monumentos intervenidos se transforman en archivos del hartazgo. La materialidad de estas acciones –desde la pintura sobre estatuas hasta la ocupación de espacios simbólicos– inscribe la memoria de la lucha feminista en el presente, generando un archivo visual que, lejos de clausurar el pasado, lo tensiona y lo reconfigura. Dicho esto, la iconoclasia feminista no solo desafía la sacralidad de los objetos de arte y los monumentos, sino que abre una grieta en la linealidad histórica, permitiendo pensar la historia como una construcción en disputa. Es en este desplazamiento donde se gesta una nueva política estética: una que entiende la imagen no como representación quieta, sino como campo de lucha donde se disputa el sentido, la posición y la posibilidad de imaginar.

Referencias bibliográficas:

- Agamben, Giorgio. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, Walter. (2005). *Atlas / Constelaciones*. España: Círculo de Bellas Artes.
- Benjamin, Walter. (2009). *La dialéctica en suspenso*. México: LOM Ediciones.
- Besançon, Alain. (2003). *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la*

iconoclasia. España: Siruela.

Didi-Huberman, Georges. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. España: Machado Libros.

Didi-Huberman, Georges. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Didi-Huberman, Georges. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.

Freedberg, David. (1992). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.

Freedberg, David. (2007). *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Argentina: Sans Soleil Ediciones.

Freedberg, David. (2021). *Iconoclasm*. USA: University of Chicago Press.

Gamboni, Dario. (2014.) *La Destrucción Del Arte. Iconoclasia y Vandalismo Desde La Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra.

López, Gámez y Flores. (2023). *Antimonumento, derrumbe e intervención*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Rancière, Jacques. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Taussig, Michael. (2019). *Iconoclasm dictionary. In Iconoclasm. The breaking and making of images*. Chicago: McGill-Queen's University Press.

Vargas, Marcela. (15 de octubre de 2024). “Okupar” la CNDH: madres convierten oficina en refugio. Corriente Alterna. <https://corrientealterna.unam.mx/nota/toma-de-la-cndh-madres-convierten-oficina-en-refugio/>