

Desplazamientos en las estrategias de crítica simbólica, para el estudio del arte producido por mujeres en Aguascalientes

María Isabel Cabrera Manuel
isabel.cabrera@edu.uaa.mx
<https://orcid.org/0000-0002-6417-0792>

Raquel Mercado Salas
raquel.mercado@edu.uaa.mx
<https://orcid.org/0000-0003-2037-2613>

El presente capítulo muestra la primera parte de un proyecto de investigación más amplio, a desarrollarse a lo largo del periodo 2021-2022 en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, titulado “Arte, memoria y feminismo. Documentación y análisis desde la perspectiva biopolítica y estética contemporánea, de las prácticas artísticas hechas por mujeres artistas en Aguascalientes en el siglo XXI”. Dicho proyecto tiene como objetivo “Documentar, analizar y generar un diálogo entre las estudiosas(os) del arte feminista en Aguascalientes y las productoras de arte en el siglo XXI, para ir construyendo un necesario discurso y posicionamiento de la diversidad del arte feminista en Aguascalientes, en las prácticas artísticas contemporáneas”. Sin embargo, para desarrollar este interés biopolítico y estético es necesario, en primer lugar, hacer una crítica de la cultura y preguntar qué subjetividades construye, bajo qué narrativas, dispositivos y discursos se comprenden y erigen las historias, teorías,

críticas y estéticas del arte actual en México, particularmente en nuestro territorio geopolítico, para comenzar por un espacio y cartografía feminista, en la que sean posibles los desplazamientos que proponemos. Por ello, decidimos dividir en cuatro partes este documento para dar seguimiento a: 1) una persecución, 2) encontrar el punto de una vuelta de tuerca en la crítica y teoría del arte y 3) una afirmación de un arte menor cuya resistencia simbólica y material es la de los cuerpos. Y, finalmente, 4) tejidos y puntadas, para la elaboración de una colectividad en la que cada punto, cada derecho y revés, sea minuciosamente comunicado como un fuego inextinguible que habita en la posibilidad de otras formas sensibles del presente y futuro.

La persecución de la quimera

Para la obtención del grado de maestra en Filosofía, Rosario Castellanos escribió la tesis *Sobre cultura femenina*, investigación y cacería que desde el planteamiento está condenada al fracaso: Castellanos se propone ir en busca de una quimera que, como la serpiente de agua, ha sido motivo de gran interés (aunque quizá menos) y aparentemente no se ponen de acuerdo los interesados sobre la realidad, o no, de su existencia. Recordemos también que, en las cacerías, se persigue para llegar a poseer o aniquilar, ser “objeto de interés” es un destino trágico.

La quimera que busca Castellanos es a la mujer culta, o, mejor dicho, la mujer que produce cultura, “la *otra* quimera”. Dice Castellanos (2005: 42).

Pero hay también, al lado de estos generosos y frecuentemente exagerados visionarios, un coro de hombres cuerdos que permanecen en las playas y que desde allí sentencian la imposibilidad absoluta de que monstruos tan extraordinarios como las serpientes marinas y las mujeres cultas o creadoras de cultura, sean algo más que una alucinación, un espejismo, una morbosa pesadilla (Castellanos, 2005: 42).

En su tesis lleva a cabo un ensayo en el que se da a la tarea de pensar y justificar por qué es que no existe propiamente algo como una “cultura femenina”. Cabe destacar que, para este momento de su carrera, no es aún la literata claramente identificada con la circunstancia y vida de las mujeres, precursora

del feminismo en la que solemos pensar cuando hacemos referencia a sus textos más emblemáticos. No quiere decir lo anterior que la tesis *Sobre cultura femenina* no sea una aportación relevante ni una posición genuina del pensamiento de Rosario Castellanos, pero es evidente que las conclusiones a las que aquí llega no serán las que sostenga más adelante en su obra y en el desarrollo de su pensamiento simbólico. Señalado lo anterior, podemos exponer que la tesis sostiene de hecho que *no* hay una cultura femenina, que las mujeres no han hecho aportaciones suficientes o particularmente significativas a la historia del pensamiento, del arte, de la ciencia; en suma, no forman propiamente parte de la cultura.

Lo anterior lo atribuye Castellanos sin mucha reserva a condiciones del desarrollo de las mujeres como parte de la sociedad en la que las mismas no participan de manera activa, y al hecho, en ese momento no particularmente cuestionado por ella, de que las mujeres “trascienden” a través de la maternidad y que, al estar enfocadas en ella, difícilmente podrán llevar a cabo actividades suficientes o significativas para aportar al crecimiento de la cultura. En ese sentido, si la mujer no renuncia a la esfera de lo privado, difícilmente tendrá lugar en la de lo público, y al no figurar en esta última esfera, sus aportaciones a la cultura (entendidas en tanto que producto de una agente no pasiva) no serán vistas puesto que, simplemente, no serán producidas.

No hay mucho que decir respecto al cambio del punto de vista y el eje del análisis que Castellanos sostiene en la citada tesis puesto que, no mucho más tarde en el desarrollo de su obra encontrará que no solamente no está privada la mujer de la posibilidad de generar cultura al ejercer la maternidad, sino que habría que repensar el concepto de *cultura* a la vista de quien se la apropia, de quienes resultan favorecidos por la idea misma que sostiene al concepto; es decir: que la cultura tal como la pensamos, la conocemos, la reconocemos, reproducimos y valoramos, parece ser solamente producto de la mente, vida y obra del varón, lo que excluye de entrada a las mujeres independientemente del esfuerzo que para sumar a la misma lleven a cabo.

Así, una mirada feminista en torno al concepto de cultura será necesaria para replantear tanto el lugar de las mujeres en la misma, como las aportaciones que llevan a cabo y la razón por la cual han sido sistemáticamente invisibilizadas por siglos y sus actividades no se consideran parte de esta. Esa circunstancia permitió que en 1950 Castellanos se viera a sí misma como una quimera (o a la fabulosa Dolores Castro, su compañera colega y amiga a la que

dedica la tesis), como un “rumor” y que a casi tres cuartos de siglo de distancia no sólo se sigan ignorando las aportaciones de las mujeres a la cultura, sino que seamos violentadas y excluidas en conformidad con la idea misma que ha sostenido el concepto. Esa circunstancia nos hace a nosotras continuar con la persecución de la quimera. Quimera que, como fuente de todo tipo de malas interpretaciones, se escurre de manera a veces estruendosa, a veces con sigilo, en todo tipo de posturas que intentan determinar el lugar de la mujer en el “orden” preestablecido en la mesa de los intelectuales, en foros de discusión, en análisis sesudos, en historias y relatos del arte, que ¡oh sorpresa! están llenas y habitadas por figuras masculinas.

La colectividad situada, dejar de ser “Lo Otro”, una vuelta de tuerca

A Castellanos le preocupaba el tono “laudatorio” con el que algunos hacen referencia a la creación cultural que producen las mujeres. Deseaba no ceder a ese canto de sirenas, inventadas por la mirada de ciertos poetas de la antigüedad, por considerarlo superfluo e injusto, un espejismo que no lleva a nada que no sea una mentira. En ese sentimiento la acompañamos, pues la alabanza además puede caer en la condescendencia y simulación, y no nos interesa. En la persecución de esa otra quimera, a la que buscamos, lo que se necesita, es una mirada, una sensibilidad otra, que no por diferente es nueva, pero que ciertamente apunte a un eje otro que no sea el de las pantanosas arenas movedizas de las que, se sabe, engullen cualquier resistencia manifiesta por los cuerpos. Y de las que, en otro tiempo si era el caso, se podía morir con voz de auxilio, en un páramo, en medio del aislamiento y la soledad absoluta.

Poco más de veinte años después al planteamiento de Castellanos, la teórica Linda Nochlin retoma “el problema de las mujeres” al que se refiere con ironía, para dar cuenta que no hay forma de hablar de la cultura femenina que pueda realmente prosperar si no nos separamos de esa “distorsión subjetiva” que es la visión patriarcal del mundo. La circunstancia la enfrenta Nochlin cediendo aparentemente ante una pregunta “truqueada” y que es: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, a la que acude en un primer momento de su reflexión y que trata de contestar para mostrar por qué la idea detrás de ésta, de la misma manera en la que se formula la pregunta, es parte del problema.

Tras un ejercicio en el que, al responder a través de diferentes enfoques, Nochlin muestra que cada respuesta no hace sino reiterar la falta de “genio” en las mujeres, nos da la clave para entender la trampa discursiva:

La pregunta “¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?” es simplemente la punta del iceberg de la tergiversación y de los falsos conceptos; en el fondo yace una masa oscura sin sustento de ideas dadas acerca de la naturaleza del arte y sus circunstancias, de la naturaleza de las habilidades humanas en lo general y de la excelencia humana en lo particular y el papel que el orden social desempeña en todo esto (Nochlin, 2001: 23).

Cualquier respuesta que se aventure no hará sino confirmar que la grandeza y el arte no son compatibles con ser mujer, pues son conceptos que en su lógica la excluyen. La construcción de la idea de mujer, como clave simbólica, ha estado mediada por la negatividad y por su carácter de “otra”: el mal original, la naturaleza, la fertilidad, la carne, el engaño, el canto de la sirena. Atendiendo a lo anterior, si lo que buscamos es acercarnos, visibilizar y comprender el arte que hacen las mujeres, su sentido y aportaciones a la cultura, es preciso, por ello, deshacernos de la idea de lo “otro” en función del modelo de representación, y comenzar a enunciarle en clave política: ser parte de lo “Otro”, de lo “diferente” es una abstracción que busca permanecer en el concepto vacío y codependiente de un principio de identidad, de un supuesto tratamiento neutral y universal, es decir, relacionado con “la medida de todas las cosas que es el hombre”; permanecer en su carácter de *otro* significa que no tiene cuerpo, no tiene rostro, no tiene territorio, sangre, vulva, tripas, enfermedad, agencia. Que no existe sino para legitimar al “Sí mismo” que trasciende a través de esta negación.

Dejar de perseguir y cazar la quimera del “canon”, es una de las principales tareas del arte, la historia, la teoría y la crítica feminista actual. Primero, porque no se desea devenir varón o modelo de representación. Segundo, porque partiendo de una revisión exhaustiva de lo que el canon determina como tautología, siguiendo a Griselda Pollock apuntamos lo siguiente, el canon funciona como 1) “estructura de exclusión” (Pollock, 2001: 141), 2) “de subordinación y dominio que margina y relativiza a todas las mujeres de acuerdo a su lugar en las estructuraciones contradictorias de poder -raza, género, clase, sexualidad” (Pollock, 2001: 141) y 3) “como estrategia discursiva en la producción y reproducción de la diferencia sexual y sus complejas configuraciones

con el género y los modos relacionados con el poder” (Pollock, 2001: 141). Además, desde su materialidad y soportes, los tejidos, la arcilla, los objetos muebles que van desde la orfebrería, la cerámica, telares, y demás técnicas, han sido considerados como menores respecto a las construcciones monumentales que implican el discurso *sublime* del Estado, que es profundamente patriarcal.

Los tres momentos que analiza Pollock dan cuenta de las lecturas que podemos realizar frente a la pregunta ¿cuál es la relación entre una larga tradición en los ámbitos jurídico, económico, ontológico, estético, simbólico, epistemológico y ético del feminismo desde su aparición con las prácticas artísticas, las historias y la crítica del arte? No solamente en el sentido en que estos últimos dos –la historia y la crítica del arte– aparecen y se legitiman en el momento ilustrado y decimonónico, simultáneos a la aparición del feminismo, sino porque la crisis del sujeto identitario de la modernidad va a ser cuestionado por su posición colonial a través de la incidencia del arte, en su profundo reconocimiento *poiético* y múltiple, en oposición a la subjetividad en su condición masculina y heteronormativa. La autora nos hace ver la contradicción interna al hacernos ver que: “el Relato del Arte (*Story of Art*)¹ es un Relato Ilustrado del Hombre. Para dicho fin, y paradójicamente, necesita invocar constantemente a una femineidad como el otro negado que por sí solo permite la nunca explicada sinonimia de hombre y artista” (Pollock, 2001: 143). Una femineidad construida a medida de las necesidades de afirmación del artista, negando las prácticas “otras” cualesquiera que sean; una femineidad que apunta a hacer más sólida su capacidad de crear el mundo: mujer-musa que inspira en su fijeza y estática juventud, en su condición de cosa maleable, de cuerpo cincelado por el deseo masculino, por la afirmación de la mujer como patrimonio del hombre, por su carácter secundario o destinado a la reproducción biológica como un ente sin voluntad.

Además de este encuentro con el canon como exclusión, en la afirmación de la trascendencia del sujeto moderno a través de la inmanencia de la mujer, sin proyecto propio y auténtico como sujeta, como ya lo había teorizado Simone de Beauvoir, Pollock nos recuerda que la construcción de la historia del arte como tal, en tanto que discurso dispone no exclusivamente los objetos que se estudian, dígame “obras de arte”, sino a los sujetos que lo producen. De

1 Los paréntesis son nuestro para afirmar la perspectiva canónica de la historia del arte con el ejemplo de Gombrich.

este modo encontramos que la paradoja se extiende, pues no es solamente el círculo vicioso del Relato Ilustrado del Hombre en íntima relación con la idea de mujer que se produce, sino la elaboración simbólica que le acompaña a través de una especie de origen, o don milagroso, dado exclusivamente a la masculinidad productora del mundo: la figura del genio. Así, la tríada representación-poder-saber anida en la idea misma del arte denominado como tal, en la tardomodernidad, idea que para ser puesta en crítica no puede ser pensada tangencialmente, ni ubicada en un solo territorio.

En términos de resistencia, una estrategia para no caer en las formas de exclusión propias de las prácticas hegemónicas del poder es pensar la diferencia. Para salir de la falsa dicotomía del “problema de las mujeres” que sólo puede ser planteado como tal al hacer de la mujer “lo otro”, se requiere necesariamente cambiar el eje de la cuestión, lo que necesariamente nos lleva al entorno de la crítica, pero sobre todo de la creatividad, para no sucumbir a la inercia de los surcos que ya han arado profundamente nuestro pensamiento y sensibilidad. Un ejemplo de cómo se reflexiona en torno a la diferencia sucede en ese país imaginado que es *El país de la mujeres*, de la escritora Gioconda Belli, en el momento en el que las integrantes del Partido de la Izquierda Erótica (PIE), se reúnen a pensar cómo llevarían a cabo su proyecto político y recurren así a imágenes, ideas, estrategias ya conocidas, ya ensayadas, ya pensadas en ese mundo androcéntrico del que quieren alejarse; la apuesta que aquí hacemos es a proceder como procede Viviana Sansón, la presidenta de ese país imaginado, que comienza poco a poco a desechar esas ideas con la ligereza y contundencia de un gesto de mano. A diferencia del *cogito* que se piensa sólo para reafirmarse en su identidad, el ejercicio que aquí se da cita lo que busca es el pliegue, el quiebre, se decanta más por la duda como pista para reconocer lo diverso, que por la certeza de los esquemas ya trazados. Pensarse pensando en nuevas posibilidades, es también dejar de pensar en realidades hechas.

Así, para hablar de formas artísticas que no están incluidas en los discursos oficialistas, que no están amparadas en las ideas propias de la tradición y que vayan más allá de la visión patriarcal que da cuenta del mundo del arte y la cultura en general, es necesario dejar de recurrir a los mecanismos que no solamente no las nombran, sino que las invisibilizan; acudir al desenfadado gesto de la mano que descarta, como si de espantar a una mosca se tratara, las ideas que anquilosan y condenan al silencio; así, con la ligereza de un ademán, que es un gesto afirmativo de voluntad decidida.

Por más de un arte menor

Escribir como un perro que escarba en su hoyo,
una rata que hace su madriguera. Para eso:
para encontrar su propio punto de subdesarrollo,
su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto
Kafka, por una literatura menor, Gilles Deleuze y Félix Guattari

En *Kafka, por una literatura menor*, los pensadores de la diferencia Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollan las tres características de una literatura menor: “la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político y el dispositivo colectivo de enunciación” (Deleuze y Guattari, 1990: 31) como ejes de las transiciones de una idea del arte enmarcada fuera del sujeto trascendental, para desplazarse con miras a la producción de agenciamientos. En nuestro caso, trasladamos las herramientas no hacia la lengua, como sería el caso del análisis literario singular desde el que se sitúan los pensadores franceses con *Kafka*, sino al lenguaje y el discurso de prácticas muy concretas de las artistas hidrocálidas.

El arte de nuestro tiempo ha atravesado por una importante serie de transformaciones que lo distinguen de los anteriores sistemas del arte; sin embargo, a pesar de distribuir los signos de manera tal que los soportes y las perspectivas se multiplican y las formas tradicionales se expanden en muchos más sentidos, todavía se continúa reproduciendo en el arte contemporáneo, un modelo íntimamente ligado al canon del arte “mayor”. Es decir, el arte “mayor” comprendido como la soberanía de un sujeto hegemónico: el varón que protagoniza la historia a través de la revolución, la guerra, la creación del mundo, el “mejor” el “más óptimo”, en el sentido de la moral de varones de acuerdo a la aristía griega y su repetición y reproducción en las políticas de la imagen. Odiseo, *Ulysses*, el *Detective Salvaje*, el *Hombre sin atributos*, en el periplo del gran guerrero, el *nadie*, o el último hombre. En el caso del arte contemporáneo: el fabricante (Warhol), el de la ruptura con los regímenes escópicos y estéticos (Duchamp), el chamán y ritualista (Joseph Beuys), o el activo del mercado (Orozco o Damian Hirst), entre muchas más figuras. Basta con revisar las agendas de los museos, los catálogos, las exposiciones, las becas, las ediciones dedicadas al arte contemporáneo, los jurados en los circuitos de arte, etc. para corroborar que el canon continúa funcionando como modelo de representación.

Aunque, si bien es cierto que la mujer como productora de arte implica *desajustes en las representaciones*, principalmente con la entrada a las academias, como lo teoriza Geneviève Fraisse (con implicaciones simbólicas, ontológicas y epistémicas), es en la segunda mitad del siglo xx en donde se puede observar de forma más evidente la potencia política del arte feminista. Con él, todo adquiere un carácter de colectividad; con ellas, con las artistas, se enuncian una multiplicidad de posturas que corresponden con la compleja realidad que vivimos actualmente. Precisamente, en esa diversidad es en la que apunta Silvia Rivera Cusicanqui: la capacidad de acceder a la contradicción y vivirla afirmativamente, a pensar que las prácticas artísticas hechas por mujeres no son prescripciones, ni de norte a sur, ni de una lengua a otra, que habita en ellas una afirmación de su parcialidad y su territorio, de su voz y tono, de su paisaje, de las corporalidades que nunca pueden ser las mismas. En la medida en la que esto ocurre, y se desmonta la máquina fascista que habita en el corazón de la historia y crítica del arte, es que también sucede, poco a poco, una modificación de nuestros regímenes escópicos, sonoros, sensibles, de manera general, y un abandono de objetivos impostados que cada vez se muestran más ridículos, a la vez que peligrosos, en su modelo neoliberal.

Si para Deleuze y Guattari en la literatura menor Kafka hace “fluir al alemán por una línea de fuga, se le llenará con ayuno; se le arrancará al alemán de Praga todos los puntos del subdesarrollo que quiere esconder, se le hará gritar, un grito tan sobrio y riguroso [...] se le extraerá el ladrido de perro, la tos del mono y el zumbido del escarabajo”;² para nosotras, en cambio, con la producción de arte menor feminista, se escarba en el punto preciso en el que se habla de lo que el cinturón panista, de la región Centro-Occidente, busca mantener bajo llave y en obediencia: hablará de la pedofilia de familias enteras en la “tierra de la gente buena”, de las brujas de Jesús María enterrando a sus muertas, de la migración en el Ocote y la explotación minera de Tepezalá y Asientos, de las resistencias lésbicas, de la reapropiación de la tejedora contra la figura del guerrero, de la *Bestia* que atraviesa las entrañas de la ciudad. De las calles que han sido cartografiadas con la gráfica de demanda por los derechos sexuales y reproductivos. De una mirada audiovisual y cinematográfica hecha por mujeres que se preguntan cómo habitar este mundo que les escupe en la cara, para dar en retorno una autodefensa visual.

2 El bestiario de Kafka.

Las estrategias de visibilización y reflexión que proponemos desde el estudio del arte feminista, territorializado y teorizado desde una localización específica, en nuestro contexto, busca recuperar la memoria como resistencia de las formas de vida que no forman parte de las versiones oficiales de la misma, arrebatarla de un nacionalismo exacerbado que rinde culto al siglo XIX y retoma bajo la imagen del monumento, la idea de un pasado sublime y los nombres de los muertos célebres: Posada, Herrán, Conteras, Guzmán. Muertos de fosa común, alcoholismo, enfermedad y suicidio, pero próceres del Estado-nación.

Por todo lo anterior y por muchas razones más que subyacen bajo la punta del iceberg, es preciso preguntarnos, ¿qué sostiene este sistema de representación que mantiene a flote figuras como el genio, la belleza, la obra maestra y el gran arte al servicio monumental de la historia del Estado?, ¿qué cuidados se pasan por alto, a quiénes se explota, qué realidades se invisibilizan?, ¿qué partes de la humanidad son indignas de existir bajo estos modelos? En tanto que no llevemos a cabo una crítica feminista del arte y la cultura, la producción teórica, su distribución editorial, la academia, los “apoyos” del Estado, las colecciones, el canon, la nula visualización del trabajo de los cuidados, la vida concreta y sensible de todas y cada una de las personas actualmente, seguirán siendo ocasión de violencia y desigualdades disfrazadas de buen gusto, objetividad, universalidad, democracia, justicia, saber, políticas culturales y de la oficialidad de la memoria.

Tejidos y puntadas

El proceso de investigación sobre el arte hecho por mujeres desde una perspectiva feminista que nos proponemos llevar a cabo está motivado por la necesidad de reconocer nuestra memoria y entenderla como memoria viva, que si bien existe más allá del reconocimiento oficialista que únicamente da lugar a costa de subordinación, requiere de un ejercicio de estudio y reflexión seria que nos permita no sólo descentrar la mirada para salir del régimen escópico en el que subsiste la mayor parte de la cultura, sobre todo la nutrida por las mujeres, sino también para generar conceptos más apropiados para acercarnos al fenómeno, para sumar a esa forma de cultura a la que nosotras mismas pertenecemos, para trabajar y contribuir a las formas simbólicas que encarnan

en el arte y formas de vida de aquellas mujeres que crean a partir de su circunstancia vital y que de esa manera sacan al arte del circuito cultural del mausoleo.

La necesidad de investigaciones como esta, responden además a una deuda con las nuestras: hermanas, madres, compañeras, artistas, costureras, performanceras; las que escriben, las que cuidan, las que en sus palabras y en sus obras ya dan lugar y forma a esa realidad otra de la que los libros, los catálogos y la historia no tratan, pero que no han esperado a que eso suceda para hacer aparecer e incorporar su sentipensar a este mundo, como hierbas que se abren paso y emergen, inesperadas, en los resquicios por los que respira la tierra en la árida uniformidad del pavimento. Conectar esos puntos, generar nuevas cartografías que den cuenta de esas territorialidades es aún una tarea con mucho trabajo por delante, pues como apuntaba Mónica Mayer apenas en 1992:

En nuestro país, las publicaciones de la mujer en el arte son casi inexistentes. [...] Aunque de poquito en poquito se llena el jarrito, las investigaciones para estos textos distan mucho de proporcionar una visión completa de la producción de las artistas y, más aún, de abordar en profundidad la problemática y especificidades que hacen necesario el estudio aislado (Mayer, 2021: 92).

A casi treinta años de esa reflexión, el jarrito sigue lejos de llenarse: las artistas, las mujeres que producen cultura siguen siendo criaturas que no por vivir a la luz del día y ser objetos de múltiples avistamientos, dejan de ser tratadas de quimeras. En este caso, nos proponemos la necesidad del estudio que enfatice la producción de artistas mujeres, no para dar pie a islotes conceptuales carentes de significado fuera de ellos mismos, sino como estrategia de investigación sin la cual no se podría aguzar la atención para percibir el registro en el que se produce la diferencia que de hecho es el desplazamiento simbólico del arte que proponen las productoras. La obra de las artistas no requiere ser nombrada para existir y ofrecer alternativas de resistencia a las formas de opresión simbólica de la cultura hegemónica y patriarcal. Pero es parte de nuestro compromiso, teórico y ético, que apuesta buscar las formas de responder, de accionar, de entablar otras formas de diálogo con nuestras compañeras, que nos ayuden a comprender en profundidad las posibilidades y significados del desplazamiento simbólico que en su quehacer artístico proponen, cuestión que no podría lograrse si permanecemos en el mismo lugar que la tradición de la crítica, de la teoría y del pensamiento han reservado para la figura retórica del

genio. Un desplazamiento invita a otro. Si las formas de producción simbólica de nuestro interés no pueden enfocarse con las lentillas heredadas, tenemos alternativas: movernos, desplazarnos también nosotras, acercarnos a la quimera, quitarnos las lentes que no sirvan, hacer el ejercicio (cuanta radicalidad) de ver con nuestros ojos, de hablar con nuestras bocas, sorpresa, situarnos desde el cuerpo. Una vez más cerca, con esa cercanía poco “objetiva” contra la que la tradición dicta desapego como remedio, la estrategia sensible será el con-tacto: podremos ir a tientas para reconocer las otras caras, los gestos, que habitan también ese mundo parcialmente encandilado por la luz de la razón que enceguece y sesga. Una vez más cerca, la quimera quizá nos parezca más familiar, no por el ejercicio violento de la asimilación, que es anulación de la diferencia, sino como resultado del afecto. Una vez ya cerca, podremos tejer la red, no para atrapar, sino construir en conjunto. ¿Qué tipo de red se tejerá, qué puntadas serán utilizadas?, ¿servirá de cobijo, de puente, de trampolín, o de sostén como hamaca? En todo caso, sabemos que no será trampa, pues nuestra vocación no es la de permanecer quietas y esperar a ver si algo cae, como arañas.

Esta crítica feminista del arte no significa “erigir” el trabajo filosófico en el concepto, sino urdir, escarbar, hurgar, palpar en las intensidades, la sensibilidad, los afectos, los cuerpos. Cuerpos femeninos a partir de los cuales se cuestiona la violencia instrumental y expresiva, cuerpos que construyen su deseo y sus resistencias a través de la rabia, pero también de las pasiones alegres que invitan al plano de la colectividad. Significa amar a la quimera por su huida de la belleza, perseguirla porque existe y porque en ella podemos ver el pliegue a través del cual se asoma lo grotesco como una cueva latente y viva, iluminada y luminosa, pero sombría, de la diferencia situada, que escapa decididamente de la prisión inanimada y reduccionista del concepto. Invocamos por ello a la imagen de la quimera, que en tanto animal se escapa al antropocentrismo, que en tanto que híbrido escapa a la imposición de una mirada unitaria y absoluta que niega la diferencia, que en tanto que monstruo representa esa otredad que el discurso violenta, que en tanto que se enuncia en femenino es esa otra de la que ya nos hablaba Simone de Beauvoir, que en tanto criatura mítica se rebela y crea, cuya existencia depende y se afirma en el cuerpo, que ninguna representación apresa.

Bibliografía

- Belli, G. (2017). *El país de las mujeres*. Ciudad de México: Planeta.
- Castellanos, R. (2005). *Sobre cultura femenina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cordero Reiman, K. e Sáenz I. (2001). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Deleuze, G. ("012). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. (1990). *Kafka, por una literatura menor*. México, D. F.: Era.
- Mayer, M. (2021). *Intimidades... o no. Arte, vida y feminismo*. México: 17 (Pinto mi raya).
- Nochlin, L. (2021). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Pollock, G. (2001). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax Utxiwa. Una reflexión sobre las prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta y Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible*. Buenos Aires: Tinta y Limón.

