

## EL ARTE FEMINISTA COMO TRIUNFO DE LO INTERESANTE SOBRE LO BELLO

Elenes, Evelyn\*

elenese@yahoo.com

La trampa reside en desvincular a la categoría de lo bello de sus obediencias canónicas: la Verdad y lo Bueno. Si esto sucede se desarrolla un <<gusto desmesurado por la forma>> y <<la pasión frenética del arte... devora al resto>>. Al final, no queda nada, ni siquiera el arte mismo. Queda sólo un fondo estético en el que, sin embargo <<se vislumbra la nada>> según palabras de Valéry.

Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*<sup>1</sup>

El arte debe probar ahora su utilidad.

Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*

### Ana Mendieta y el borramiento del cuerpo

El tiempo ha testificado que con el fin del arte se ha abierto una problemática que cambió la noción del mundo verdadero en el campo de la expresión plástica. Es decir, la idea mutó de significado, perdiendo la concepción antigua de un mundo mimético, el cual dotaba también al cuerpo de identidad; y de un arte correspondiente que se traducía a su vez como copia sensible de las ideas (topos uranus platónico)<sup>2</sup>. Por eso bien, al morir el arte y la idea del canon de belleza, aparece la idea de un cuerpo desubicado y

---

\* Doctorante en Estudios Latinoamericanos, Maestra en Artes Visuales, UNAM, México.

<sup>1</sup> Calasso, R, (2002), *La literatura y los dioses*, Anagrama, España, pág. 27.

<sup>2</sup> Cfr.: "A este acuerdo quería yo llegar cuando decía que la pintura y todo arte imitativo en general, realiza en sus respectivas producciones una obra a gran distancia de la verdad, y que, por otra parte, está en comercio de amistad y camaradería con aquella parte de nosotros que está lejos del pensamiento y que no tiene nada de sano ni de verdadero. [Porque] El arte imitativa, en consecuencia, mediocre ya de suyo y ayuntada a lo mediocre, engendra lo mediocre." Platon, (1971), *La República*, Libro X, Centro de Traducciones de lenguas clásicas, UNAM, México, pág. 358.

trastornado, estallamiento de la subjetividad desde donde se vislumbra otra concepción de la producción estética.

Por eso, es a partir de la desubicación de los cuerpos, donde no es lo verdadero ni la belleza lo que cobra interés, sino una lucha de las potencias de lo falso, que en tanto obras inacabadas y estimadas por su nivel de plagio, que no de autenticidad, han de armarse en contra de la antigua idea griega del logos dominante vinculada con la verdad.

De ahí que las potencialidades de lo falso no funcionarán, sino mediante el aborto de la corporalidad artística [con su correspondiente originalidad y genialidad] a manera de quiebre del juicio estético, con su respectiva desarticulación del "gran logos" por toda vía que de preferencia a la eficacia en la recepción de la pieza sobre el canon en la construcción de la misma.

Se sostiene que el aborto de la corporalidad artística en las potencialidades de lo falso se da más bien vía eficacia en la recepción de la pieza que vía canon en la construcción de la misma porque las obras no necesitan más habilidad manual, sino la presencia de ideas basadas en información que se pueda traducir a lenguaje visual, no necesariamente perdurable. De forma tal, la información que sea circunscrita en la vía de la eficacia se caracteriza por ser parte de un contexto histórico y social más amplio que de una definición de la pieza, situación germinal de que su valor radique más bien en la capacidad comunicativa que en la originalidad de la obra. A ello se puede argüir lo que dice Derrida:

Lo que cuenta, no es lo que es comunicado, verdadero o falso, sino la "existencia de la comunicación", la revelación presente que se hace allí de la palabra que atestigua la [obra artística]. De donde el relevo necesario por los valores de autenticidad, de plenitud, de propiedad, etc.<sup>3</sup>

Dicha eficacia en esta nueva forma de arte es, por ende, la capacidad de lograr un efecto de perturbación de los cuerpos ante una problemática

---

3 Derrida. J, (2001), La tarjeta postal, Siglo.XXI, México, pág. 442.

identitaria y política, cuyos tintes discursivos son minoritarios. Un estallamiento del instante en que se realice la obra, o sea, un vuelco hacia el inacabamiento y lo efímero que contendrá la pieza a manera de una permanente destrucción de sí misma.

Y precisamente en el devenir de las potencias de lo falso es donde se buscará lo interesante del pensar evidencialmente [bajo la premisa de lo que ves es lo que es, y no más un descubrimiento del ser (*alethèia*)], a sabiendas de que la verdad de lo bello de la obra maestra está anclada a un logos dominante, el cual está lleno de patrones y normas que no contienen una respuesta al peligro de la identidad de personas comunes y corrientes.

Así bien, la postura feminista partió de una de las muchas identidades en peligro, cuerpos trastocados y de la certeza de que no se despega desde un pensamiento propio, por lo que se ha lanzado a combatir las imposturas que la razón bella del juicio patriarcal y su logos dominante han dado en tanto significado a las mujeres, a su corporalidad y a sus devenires sociales, anclándolas a una representación del imaginario masculino.

Las mujeres han sido lo que los patriarcas del bello ícono [pintores y escultores (y ahora también publicistas) masculinos que han sido reconocidos por su "genio"] han querido que sean, luego entonces, han adquirido una forma de subalternidad dentro del arte, donde: "[...] el subalterno no es un sujeto que ocupa una posición discursiva desde la que puede hablar o responder. Como indica Spivak, es el espacio en blanco entre las palabras, aunque se le silencie no significa que no exista." <sup>4</sup>

A partir de tal espacio en blanco entre las palabras y las semióticas de un lenguaje artístico que significa no poseer falo (logos), las feministas han tenido el propósito de una búsqueda de autoconocimiento que implica activismo político y artístico.

Así, esta nueva gráfica discursiva de lo interesante desde el feminismo ha dejado entrar discursos minoritarios capaces de hacer tartamudear al logos

---

<sup>4</sup> Giraldo. S, (2003), Nota introductoria, en: Gayatri Chakravorty Spivak, *¿Puede hablar el subalterno?*, Revista Colombiana de Antropología, Volumen 39, pág. 298.

dominante desde una desubicación de percibir el cuerpo propio. Porque: "El cuerpo es un constructor social pero también es un productor de sentido que tiene un lenguaje muy particular: la historia personal y social de cada individuo."<sup>5</sup>

De ahí que un universo de abyección en la estética feminista recorra lo grotesco y lo horrible, más allá de la estampa anecdótica de un arte compuesto principalmente por escenificación y rito en tanto instancia creadora de nuevas ficciones para los cuerpos desubicados.

El más allá de la estampa anecdótica es, de tal forma, un grito que sobrepasa la crítica a nivel del mero juicio estético. Es la utilización de devenires minoritarios donde adquieren voz los borrados por el discurso patriarcal, quienes claman por un significado propio desde el pensar mismo.

Para explicar el más allá que supone la estampa anecdótica en el arte feminista, es necesario fijar la atención en la cubana Ana Mendieta, quien sería, en tanto baluarte de la doble desterritorialización, ya como mujer, ya como exiliada de la revolución cubana: una detective visual que buscaría mediante las huellas que dejara su cuerpo, las formas de lo que ella ya no poseería, a decir, un lugar propio desde donde situarse.

Debido a su circunstancia personal, Ana Mendieta vivió dolorosamente esa alienación moderna que parece inexorable e invencible, en su expresión más cruda; fuese como mujer en una sociedad descarada y pornográficamente machista, fuese como cubana en el exilio donde el ser hispano significa todavía ser un ciudadano de segundo orden.<sup>6</sup>

Así, en el contexto mundial del feminismo, desde Ana Mendieta, ser latinoamericana podría ser una respuesta posmoderna a los relatos totalizadores de lo bello eurocentrista o de la costa Este de Estados Unidos; una respuesta a la afirmación de la heterogeneidad como marca de la producción

---

<sup>5</sup> Pech. C, (2001), "La presencia del cuerpo", en Nora Nínive García, Mágina Millán, Cynthia Pech (Coord.), *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*, Op. Cit., pág. 332.

<sup>6</sup> Moure. G, (1996), *Ana Mendieta, Polígrafa*, España, pág. 21.

artística de América Latina; y un gesto marginal porque la propuesta plástica de esta cubana podría implicar la desestabilización de la tradición académica que viviría desde su carrera artística como exiliada en los Estados Unidos.

Ana Mendieta habría de enfrentar mediante ideas revolucionarias la situación de la desubicación de su cuerpo en tanto otredad. Tal es el sentido de la fórmula de querer plasmar al grito antes del horror de la desterritorialización, que a mi parecer es un grito de la fuerza inestable que la llevaría a la deformación de su cuerpo.



Ana Mendieta (La Habana, 1948 – Iowa, Estados Unidos, 1985), *Glas son body*, serie performática guardada en fotografía, Universidad de Iowa, Estados Unidos, 1972.

Con esta deformación del cuerpo a partir del uso del cristal, se observa en el trabajo de Ana, una corporalidad que jamás se sustraería del exilio a pesar de su búsqueda de petrificación en la plástica, la cual, traducida en la desubicación del cuerpo, le haría explorar desde la fragmentación y la distorsión, las posibilidades ya rotas de lo que implica ser mujer.

Posteriormente, la cubana llegaría a eliminar la deformación del cuerpo en su práctica estética, y llegaría al borramiento de eso que aún sigue siendo un saco de identidad. Así, Ana se descartaría como objeto material de su arte, y en su

lugar, usaría una réplica de sí misma, lo cual consistiría en trabajar directamente en el paisaje, en específico con la tierra. Actividad que la liberaría del esencialismo de toda índole mimética, así como de la construcción social.

Y, aunque ella había explorado la idea de que el sujeto se generaba en el seno de las relaciones y que, por lo tanto, siempre está ya alienado por su inscripción en el orden simbólico, el problema de separar el cuerpo del yo había seguido sin resolverse hasta ese momento. O sea, mientras que su obra aspiraba a presentar la idea de lo social como idea fundada en una identificación de la mujer como naturaleza y el otro excluido, el hecho mismo de utilizar su cuerpo no contribuía en modo alguno a esclarecer si la materialidad del cuerpo era algo ya exterior al lenguaje.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Merewether, Charles, De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta, en Gloria Moure (Coord.), Ana Mendieta, Op. Cit., pág. 107.



Ana Mendieta (La Habana, 1948 – Manhattan, Estados Unidos, 1985) Sin título [Guanarroca (primera mujer)], 1972, práctica fotográfica de lo que ella llamó body art, arte de la tierra y performance dirigidos a la emergencia del feminismo en tanto exiliada cubana, nitrato de plata



sobre gelatina, 53.5x39.5cm, Museo de Brooklyn.

La anterior imagen muestra claramente el abismo e irrelevancia posmoderna de lo bello frente a lo interesante, porque transgrede el ícono del cuerpo con la silueta descorporeizada en un soporte efímero, no durable, y no vendible, es decir, que no apela a ser una obra maestra.

Con su huella sobre la tierra, Ana utilizó las potencias de lo falso del arte para devenir ligera y lejana a la sofocación. De ahí, la hostilidad irreductible de su estética hacia cualquier orden social, que incorpora, tanto en el imperialismo estadounidense como en el castrismo cubano, una pretensión de verdad y de logos dominante, como únicas vías para concebir al mundo y a la realidad.

En el arte de Ana, habla la voz de la víctima escapada in extremis -te refleja a ti y a mí, y a todo aquel que ha entendido qué es en verdad la producción artística; es decir, aquella producción de inconsciente que no es lo concebido por el psicoanálisis o las demás corrientes, como parte oscura de la conciencia; desde la perspectiva de esta artista, producir inconsciente es esculpir al mundo desde la pérdida del territorio. Producir mundo.

En el arte de Ana no hay nada más profundo que la superficialidad terrenal, porque forma un abismo en la tierra erosionada, el cual es un agujero simbólico del altar que está vacío, porque lo sagrado ya no tiene cabida en él: lo bello, el bien, la verdad. Aquí, la ausencia espiritual brilla con un extraño esplendor que ya no es el de la belleza, sino el de lo interesante. La producción de grietas abismales y juguetonas en una tierra que no es del Caribe, sino la que se aprecia desde el máximo umbral de violencia. Así ella:

Siempre consideró su circunstancia como una experiencia marginal, como una manifestación a la vez real y simbólica de un fenómeno mucho mayor, que amenazaba con engullir su identidad, presionándola como a todos los demás, hacia el anonimato y la nada. Ese fenómeno era al mismo tiempo histórico y contemporáneo. Era obvio que en los países tercermundistas, la violencia directa de antaño había sido sustituida por el predominio tecnológico y cultural, ya que éstas eran armas mucho más fructíferas y efectivas de sometimiento. En sus propias palabras, la estrategia consistía en "simplificar, distorsionar y banalizar para poder imponer un estilo de vida". Por lo tanto, la cultura occidental de la segunda mitad del siglo,

convertida ya en pura contaminación, era el eje táctico, mientras que la homogeneización, o sea, la destrucción de la diferencia, se constituía en objetivo supremo.<sup>8</sup>

Es de tomarse en cuenta que Ana Mendieta partió junto con su hermana hacia Estados Unidos a la edad de 15 años en una operación llamada Peter Pan por el encarcelamiento de su padre durante veinte años [tras haber traicionado a la revolución cubana, al ser un informante de la CIA, tras haber participado en el derrocamiento de Batista (revolución que refleja otra forma del logos absoluto)]. En el siguiente fragmento del poema de Nancy Morejón se hace visible lo que implicó la figura de Ana para el pueblo cubano:

[...] Ana, lanzada al vacío.  
Ana nuestra de la desesperanza,  
esculpida tú misma en el cemento  
hostil de Broadway.  
Un desierto, como el desierto  
que encontraste en los orfanatos,  
[...] Ana, lanzada al vacío [...]<sup>9</sup>

### **El cuerpo desubicado como campo de batalla**

Por otro lado, y más allá del ir por la vida, el volar de Ana con su huella grabada en la tierra me lleva a otra forma de aborto de la corporalidad, una destrucción de la identidad, que hice tras la búsqueda de una estética de la eliminación de mis órganos, aquéllos que contienen la experiencia de lo que llamara Judith Butler "ilusiones fundacionales de la identidad", basadas en el "yo pienso".

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, Pp. 21, 24.

<sup>9</sup> Morejón. N, (1997), *Ana Mendieta*, impresión dactilar de Maricel Ruiz, diseño, dibujos y caligrafía del artista Rolando Estévez, libro hecho a mano por Ediciones Vigía Taller Editorial, Matanzas, Cuba.



Evelyn Elenes, *Sin título*, 2005, instalación de molde de mi busto en vendas de yeso pintado sobre tendedero, conservado en fotografía, 11x14 pulgadas, México, colección privada.

La búsqueda afín de mi trabajo con aquel que realizara Ana hacia los años

setenta es la necesidad de despojamiento del cuerpo, dado que ella lo elimina, dejando únicamente su silueta sobre la tierra. En cambio yo lo cuelgo como la sotana que se quita el cura cuando ya no necesita dar un sermón, momento en que se desliga del único hábito que lo ata funcionalmente a la sociedad.

Y si bien hay una religiosidad tirada en la tierra o colgada en el tendedero en uno y otro caso, es porque también esa creencia debilitada y fragmentada es parte de la identidad rota de Latinoamérica. Donde no ha habido una fractura a nivel existencialista, pero sí una alteración del orden simbólico que implica la subordinación al cuerpo como creencia no propia, pero que paradójicamente tampoco es ajena.

Cabe decir que la desterritorialización es en ambos casos colocada en sitios diferentes. Porque aunque yo no haya sido exiliada de mi tierra natal, vivo el grito hueco del no lugar en una sociedad vituperada por la violencia nuestra de cada día, con una depresión económica, ética y psicológica que acompaña a los mexicanos en su borramiento de ser el patio trasero del "gran imperio", poseedor del logos dominante.

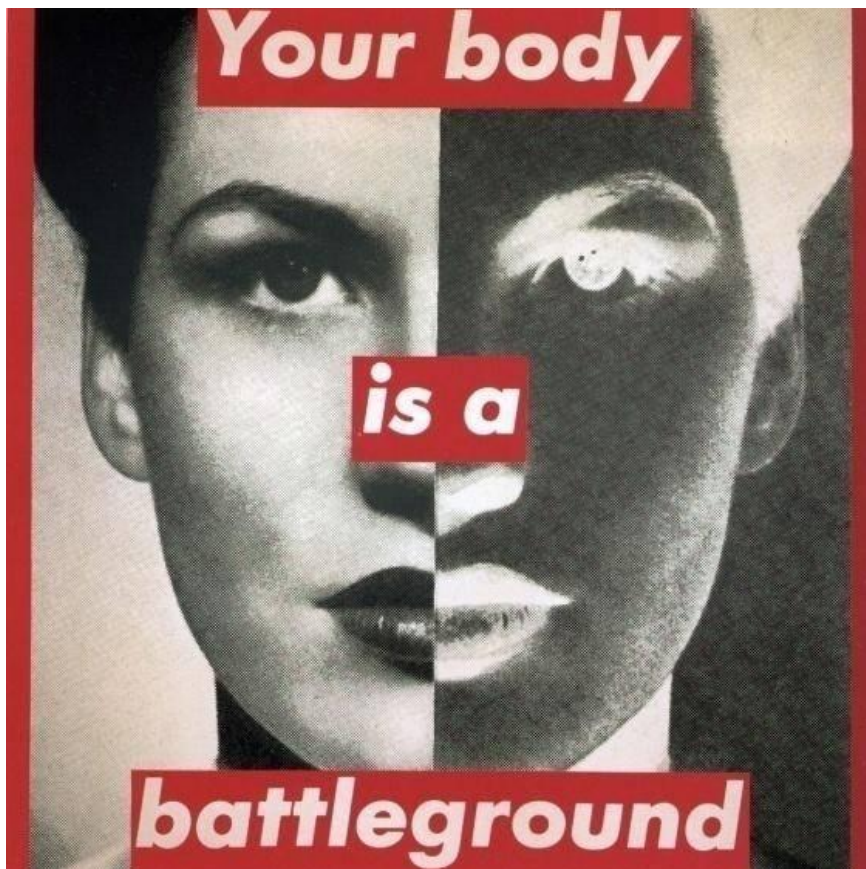
Sea pues que la desposesión del cuerpo en este trabajo se identifica con la condición de una identidad extraviada (o de cuerpos desubicados), como condición poscolonialista donde el duplicado, fijado en su sitio, fuera de uno, y en consecuencia, una especie de fetiche, un objeto, descorporeizado, muerto, ha de marcar un movimiento de ruptura y repetición, un espacio entre la experiencia y la representación.

El triunfo de lo interesante sobre lo bello en este trabajo entra en el terreno de la pérdida, el cuerpo no es un fundamento vivo, sino la articulación de un lenguaje de materia inorgánica que contiene discurso en tanto nivel de oposición a una presencia bella de un cuerpo contenedor de canon. Y aunque la forma concertada del bello ícono sigue presente, su carácter efímero la lleva al plano de lo eficaz.

Para ahondar en lo anterior, retomo el método del escritor argentino, Julio Cortázar de cambiar objeto por sujeto en la narrativa (téngase presente el

cuento del Axolotl); así, la estética de lo interesante fue sentir la exposición de mi ser enyesado inerte ante la cámara de ella, quien alguna vez creyó que formaba parte de su cuerpo. Fue al tendadero y me descolgó y me cogió a palazos hasta dejarme con las tetas destruidas, no sin antes fotografiarme. Pensó que su comprensión era mayor. Pensó que yo era el sustituto de su modelo.

Pero los puentes están cortados entre ella (que se creía articuladora de una pieza) y yo, porque lo que era su cuerpo es ahora un conjunto de vendas de yeso aplastadas, ajenas a su vida de mujer. Creo que al principio yo era capaz de emanar leche –sólo en cierto modo-, de manera que mantenía su alerta para provocar deseo. Ahora soy en definitiva un pedazo de yeso más, no un cuerpo, que ha creído imaginar escribir sobre la desterritorialización del logos dominante en pro de los logos minoritarios. Un cuerpo que ha creído ser un yo que piensa.



Bárbara Kruger, *Untitled (Your body is a battleground)* [Sin título; Tu cuerpo es un campo de batalla], 1989, serigrafía fotográfica sobre vinil. Colección: The Broad Art Foundation, Santa Mónica.

Ahora contrástese la desubicación del cuerpo en la obra de Ana y la experiencia de un cuerpo de yeso (desposeído de mí) con aquella imagen que realizara Bárbara Kruger hacia 1989, donde se deja leer: *Your body is a battleground* [tu cuerpo es un campo de batalla]. Y es que en la desposesión del cuerpo que se da en aras de las potencialidades de lo falso, el plagio de la corporalidad ha de implicar un factor preponderante para romper con la lógica patriarcal de imagen y semejanza de Dios. En otras palabras, desde el discurso feminista, el cuerpo será ahora un campo de batalla político destinado a las masas, y no el templo sagrado de la belleza destinado a Dios y al hombre.

Así, la denuncia de Bárbara Kruger sintetiza la instauración de logos minoritarios, trabajados por Ana Mendieta y también en mi obra, como una violencia indirecta sobre el cuerpo que parte de la necesidad de definir desde el campo artístico una consigna política. Una vía necesaria para dirigir las potencialidades de lo falso en el triunfo de lo interesante sobre lo bello en el arte feminista.