



Unidad Académica de
FILOSOFÍA



Maestría en Pensamiento
Crítico y Hermenéutica
Unidad Académica de Filosofía
Universidad Autónoma de Zacatecas

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS
“Francisco García Salinas”

Unidad Académica de Filosofía
Maestría en Pensamiento Crítico y Hermenéutica

Puentes para la creación de otra subjetividad femenina: el arte abyecto en
confrontación con los postulados heterosexuales

Ensayo Monográfico para optar por el título de Maestra presenta

Rodríguez Ramírez Karla Helena

Dirección:
Dr. Luis Miranda Rudecino

Zacatecas, Zac., julio 2025

A mi familia

*por estar ahí siempre apoyándome, gracias por el cariño y la paciencia,
no sería nadie sin ustedes.*

A Ixchel, Aurora, Sara, Paco, Carla, Mariana, Jack, Alan

*por brindarme siempre una escucha y palabra siempre crítica y afectiva,
les quiero y admiro.*

A mis profesores,

que reafirmaron mi amor a la filosofía.

*... la cultura entera - o, como a nosotras nos gustaría llamarla,
ese absurdo [Unsinn] que tiene lugar ante nuestros ojos,
fundado y regido por el hombre - no puede tasarse muy alto.
- Helene von Druskowitz*

*El cuerpo es carne, es materia y otorga presencia,
pero también dignidad y visibilidad.
Irene Ballester Buigues*

Hablar, escribir y crear desde los feminismos nos posibilita una diversidad de miradas que nos hace pensar en su pluralidad y no en una perspectiva de carácter general o universal; ya que si bien no hay un sujeto político, de índole totalizador y unificado bajo las mismas características dentro de los feminismos, sí un propósito, la visualización y reconocimiento de las mujeres y disidencias que, históricamente –desde el carácter hegemónico del discurso heterosexual o patriarcal–, han sido silenciadas, omitidas, deslegitimadas, menospreciadas o simplemente olvidadas. A lo largo de la Historia de Occidente, tomada como ‘la’ interpretación universal del mundo, han sucedido diversas manifestaciones o prácticas sociales, económicas, políticas y culturales que deslegitimaban la participación de las mujeres en el espacio público.

Muestra de ello son las diversas estrategias que han ubicado el papel de las mujeres como “sujetos de segundo orden, seres de naturaleza imperfecta, pecaminosa e incompleta que les incapacita para el ejercicio de los asuntos públicos y les recluye en el ámbito meramente doméstico”¹. Y es que no es de sorprender que dentro de esta misma Historia, el discurso

¹Yolanda Beteta Martín. «La sexualidad de las brujas. La deconstrucción y subversión de las representaciones artísticas de la brujería, la perversidad y la castración femenina en el arte feminista del siglo XX». *Dossier feministas: Salir del camino. Creación y seducción feministas*. 2014. No. 18: 294.
<https://mediacionartistica.org/wp-content/uploads/2014/09/la-sexualidad-de-las-brujas-la-deconstruccic3b3n-y-subversic3b3n.pdf>

patriarcal –entendido como un discurso construido desde la identidad y supremacía del hombre– haya definido a la mujer desde dos ejes simbólicos importantes: la sumisión marital y la maternidad, mismos que están frecuentemente vinculados con un ejercicio de poder heteronormado, o como lo denomina Monique Wittig, con el contrato heterosexual.

Sin embargo, la fuerza de las diversas olas del feminismo², así como el empuje y empeño por legitimar el papel de las mujeres, han propiciado espacios de encuentro, acción y reflexión sobre el rol de las mismas en el espacio público, por lo que es cada vez más común que en ámbitos artísticos, políticos, científicos o filosóficos, que antes parecían exclusivos para los hombres, occidentales, blancos y heterosexuales, ahora sean transformados y resignificados por propuestas de una otredad feminista. Es por esto que el presente ensayo monográfico es una propuesta de trazar un puente entre la filosofía y el arte abyecto. Sostendré que el arte abyecto es una práctica de visualización política³, es decir, una exploración de cómo diversas artistas y filósofas feministas –cuyo centro de análisis está bajo la perspectiva de una filosofía crítica contemporánea– desafían las pautas de la cultura heterosexual, permitiendo una interpretación que busque líneas de fuga que posibiliten la construcción de nuevas subjetividades fuera de los márgenes de la Historia canonizada e institucionalizada.

² Gabriela Cano nos presenta la imagen de las olas del feminismo como una perspectiva teórica-política que implica un constante movimiento de los feminismos; la convergencia entre las diversas ‘etapas’ u olas, que responden a la diversidad de contextos geopolíticos, sociales y económicos, por lo que no es lo mismo el abordaje europeo, estadounidense o mexicano, entre otros. Temáticas como el sufragio, el trabajo doméstico, la exclusión de las mujeres como sujetos de derechos, las condiciones laborales de las mujeres, la despenalización del aborto, derechos reproductivos, la violencia contra las mujeres o la decolonialidad, son algunas de las manifestaciones que en diversos contextos han sido tratados –teórica y políticamente– por lo que debemos tener en cuenta que cuando discutimos las diversas olas del feminismo, se plantea un abordaje de pensamiento complejo, situado, que no busca la universalización político-epistémico de las mujeres, pero que si favorece en la manifestación de nuevas identidades respecto a las problemáticas planteadas por activistas antecesoras. propone a su vez, la búsqueda de nuevas metáforas o imágenes, que nos posibiliten pensar el presente, el futuro y la historia del feminismo. Gabriela Cano Ortega. «El feminismo y sus olas». *Letras libres*. 2018.No. 239: 17-21. <https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2018/10/dossier-cano-mex.pdf>

³ Más adelante se abordará desde Monique Wittig y Kate Millet el marco de la heterosexualidad obligatoria como un sistema político.

Las artistas presentadas en este ensayo ven en su obra un discurso atravesado por la práctica de posturas feministas, mismas que logran abonar a estos ejercicios de cuestionamiento y reflexión en la búsqueda de diferentes subjetividades más allá de la impuesta por la estructura cerrada y anquilosada del sistema del contrato heterosexual. En este sentido el arte abyecto propicia una reflexión sobre nuevas formas de subjetividad femenina ya que reconoce elementos que, desde la perspectiva de la cultura heteropatriarcal, han sido negados, invisibilizados u omitidos, es decir, se trata de una práctica que busca una transformación de estructuras e imágenes del pensamiento y que serán ilustrado o representadas a través del análisis de las obras y perspectivas de diversas artistas contemporáneas como Judy Chicago, Cindy Sherman, Kiki Smith, Teresa Margolles y Priscilla Monge; ya que, como dice Rosi Braidotti, “las mujeres deben hablar lo femenino, deben pensarlo, escribirlo y representarlo en sus propios términos”⁴ y considero que ellas abonan desde sus prácticas artísticas a la construcción de otra subjetividad al desafiar los postulados heteropatriarcales.

Para comenzar nos hemos de situar en el contexto de que muchas hemos crecido y nos hemos desarrollado ante la imagen arrolladora de la heterosexualidad como ‘*lo-que-debe-ser*’, que encontramos en este régimen político forzoso una trampa que pareciera intentar constantemente someternos, por lo que estamos en una búsqueda constante de líneas de fuga que nos brinden la posibilidad de pensarnos bajo la mirada de otro tipo de subjetividad. Estas líneas de fuga son aperturadas por la comprensión histórica del constante trabajo de las diversas oleadas del feminismo, que, desde principios del siglo XX, han impulsado la deconstrucción y cuestionamientos de esas imágenes monstruosas⁵ que se han hecho de la feminidad.

⁴ Rosi Braidotti. *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* (Argentina: Ed. Paidós. 2000). p. 141.

⁵Más adelante abordaremos los aspectos de la vinculación de lo monstruoso con la imagen de la feminidad.

La lucha por la emancipación, física e intelectual, de las mujeres y el reconocimiento de nuestros derechos civiles en las sociedades occidentales han impulsado la incorporación de las mujeres en la creación de conocimientos. Su presencia en el mundo de las humanidades, las artes y las letras está permitiendo deconstruir los cánones artísticos que tradicionalmente han deslegitimado las capacidades intelectuales y creadoras de las mujeres y está cuestionando los antiguos modelos de la feminidad⁶. Es decir, gracias al trabajo de muchísimas mujeres –activistas, académicas, investigadoras, artistas– podemos hoy articular imágenes contrarias a la propuesta del régimen heterosexual, el cual concibe a la mujer como un ente de segundo orden, débil, desposeída física y simbólicamente, de un lugar desde el cual hablar; e incapaz, ante ello, de hacer una crítica de dicho discurso, por lo que adopta esto como discurso mismo.

A lo largo de este ensayo trazaremos puentes que nos posibiliten posicionarnos y denunciar las múltiples violencias sistemáticas –identidad política, social y cultural– a las que la cultura heteropatriarcal ha sometido física, emocional e intelectualmente a las mujeres. Abordaremos y analizaremos, en un primer momento, la relevancia de una lectura crítica de algunas de estas situaciones ópticas, políticas, históricas, sociales y culturales que nos permitan esbozar algunas las características del contrato heterosexual de la cultura heteropatriarcal, que han construido una subjetividad como otredad del yo universal masculino. Esto desde las perspectivas de dos autoras que son un parteaguas en los estudios críticos feministas: Monique Wittig (2016), en su texto, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*; y Kate Millet (2021) en su obra, *Política sexual*.

⁶ Beteta, «La sexualidad de las brujas. La deconstrucción y subversión de las representaciones artísticas de la brujería, la perversidad y la castración femenina en el arte feminista del siglo XX». p. 296.

En un segundo momento visualizaremos cómo es que estas violencias sistémicas se vierten en nuestra cultura como una *paideia* que permea en la realidad material de las mujeres al omitirlas, despojarlas e invisibilizarlas de espacios epistémicos, económicos, artísticos y relegarlas a los ámbitos domésticos y de cuidado. Dichas omisiones y determinación de espacios son justificados por la cultura heteropatriarcal como discursos que aluden a cierta “naturaleza”, sin cuestionar el quiénes y porqué motivo se han edificados dichas características.

En un tercer momento, –siguiendo las propuestas de Linda Nochlin en su artículo titulado «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» y de Griselda Pollock, en su texto *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*– abordaremos: el porqué las mujeres han sido olvidadas en las interpretaciones canónicas de la Historia del arte occidental, porqué las características que enmarcan al *genio* ven rasgos que sólo pueden ser aludidos a determinaciones específicas del hombre, blanco, heterosexual propuesto por la misma cultura heteropatriarcal que los valida, dejando de lado sobre todo los rasgos contextuales de las narrativas canónicas, pero que nos posibilitan comprender el cómo han llegado a ese lugar.

Por último, y después de este recorrido de caracterizado por diversas situaciones de orden político, social, económico y artísticas que ha establecido y aceptado de manera histórica la cultura heteropatriarcal, abordaremos algunas de las propuestas de las prácticas artísticas de: Judy Chicago, Kiki Smith, Cindy Sherman, Priscilla Monge y Teresa Margolles, para trazar puentes que nos posibiliten desde las propuestas sobre la abyección, articulada por Julia Kristeva en su libro *Podere de la Perversión*, trazar líneas de fuga sobre otras identidades femeninas.

Características del contrato heterosexual: moldeamiento de una identidad sexo-genérica.

Vemos la necesidad de una crítica al orden del contrato heterosexual, pero también de articular un discurso que, en palabras de Braidotti, sea un “intento activo de crear otras formas de pensamiento; es decir, el compromiso en el proceso de aprender a pensar de manera diferente”⁷. Y es que este compromiso, asumido por los diversos feminismos como pensamiento crítico, es un modo autorreflexivo de análisis que apunta a articular la crítica del poder en el discurso, que procura organizar las preguntas sobre nuestra propia identidad individual de género, así como otras cuestiones relacionadas con la subjetividad política. Son interrogantes que se articulan desde la singularidad de las condiciones ónticas, históricas, sociales, culturales en las que estamos inmersas, es decir, se trata de situarnos como la subjetividad política que somos ante la imagen impuesta por el régimen heterosexual, desde el cual los hombres se han apropiado, literal y metafóricamente, de las mujeres, ya que se adjudican la construcción de su concepto e imagen como otredad, como una entidad formada negativamente desde una dialéctica de los sexos.

Pero, ¿cómo permea el contrato heterosexual en la construcción de la identidad femenina en la sociedad occidental? Para responder a esta pregunta me basaré en las propuestas elaboradas de Monique Wittig y Kate Millet, para de esta manera poder ilustrar algunas de las características que revisten lo que concebimos como contrato heterosexual y que son encapsuladas en la imagen del patriarcado. Wittig observa que “La ineluctabilidad de esta relación, el pensamiento heterosexual se entrega a una interpretación totalizadora a la vez de la historia, de la realidad social, de la cultura, del lenguaje y de todos los fenómenos subjetivos”⁸; por lo que debemos de remarcar el carácter opresivo que reviste el pensamiento heterosexual en su tendencia a universalizar, no sólo la producción de conceptos o leyes

⁷Braidotti. *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. p. 143

⁸Monique Wittig. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (Barcelona: Ed. EGALES. 2016). p. 53.

generales, sino en su determinación de las sociedades, épocas e individuos. Ejemplo de ello son: cuando se habla de *el* intercambio de mujeres –que se da en la construcción de normas y rituales de transición propios de las culturas basadas en el régimen heterosexual–, la diferencia de los sexos, el orden simbólico, el Inconsciente, que como discursos de análisis social ha determinado ciertos roles en la construcción de una imagen identitaria de las mujeres y disidencias, el deseo, el goce, la cultura, la Historia, categorías que no tienen sentido en absoluto más que en la edificación de totalizadora de la heterosexualidad o en el pensamiento que produce la diferencia de los sexos como dogmas filosóficos y políticos⁹.

Wittig pone de manifiesto que “Los discursos que nos oprimen dan por sentado que lo que funda la sociedad es la heterosexualidad. Estos discursos hablan de nosotras y pretenden decir la verdad en un espacio apolítico, como si todo ello pudiera escapar de lo político en este momento de la historia, y como si en aquello que nos concierne pudiera haber signos políticamente insignificantes”¹⁰. Se tratan de los discursos hegemónicos que han determinado, pese al devenir constante de la cultura, una imagen arquetípica de las mujeres, lo cual nos ha llevado a ver a lo largo de la historia narrada, desde la mirada androcéntrica, una tendencia a la universalidad que tiene como consecuencia la incapacidad de concebir una cultura o una sociedad al margen de postulados heterosexuales, por lo que la ‘razón’, como característica del sujeto universal presentada por la Modernidad, se transforma en “un representante del Orden, de la Dominación, del Logocentrismo”¹¹, lo cual pone de manifiesto las diversas exclusiones a las que hemos sido sometidas. Y es que no es de menor importancia que desde que se ha edificado una Historia occidental, se ha realizado desde un sesgo androcéntrico, ya que solo ve en el hombre el sujeto digno de representar su realidad, analizarla y modificarla por medio de un ejercicio de poder que somete a cualquier otredad que se le presente.

⁹ Cfr. Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, p. 53-4.

¹⁰Wittig. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. p. 51

¹¹Wittig. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, p. 83

Ante ello Kate Millet considera que “tal vez la mayor arma psicológica del patriarcado consista simplemente en su universalidad y longevidad. [...] Cuando un sistema de dominio se encuentra firmemente establecido, no necesita hablar de sí mismo; cuando su estructura se comenta y analiza, no sólo surgen discusiones, sino también reformas que abren paso”¹². Es decir, la normalización histórica del sistema de dominación del patriarcado, también entendido como contrato heterosexual hace que su crítica se torne compleja, la aceptación de la universalización del sujeto en la figura del hombre a lo largo de los diversos discursos filosóficos modernos obstruye una mirada autocrítica, por lo que vale la pena dar cuenta de los múltiples enfrentamientos en épocas y sociedades, a la vez similares, a la vez tan dispares, que demandan un reconocimiento, no sólo a derechos que se habían postulado ‘universales’, sino también a consideraciones propias que nada tienen que ver con el sujeto universal hegemónico.

Observamos que en las construcciones de los diversos patriarcados –históricos y contemporáneos– la mayor parte de las mujeres son concebidas como ciudadanas marginadas, que desempeñan el rol de cuidado y reproducción, por lo que su situación es similar a la de las demás minorías, ya que como lo define Millet “Un grupo minoritario es cualquier grupo de personas que, por causa de sus características físicas o culturales, se encuentra sometido a una discriminación respecto a los demás miembros de la sociedad en la que vive, recibiendo de ésta un trato diferente e injusto”¹³. Por lo que cuando hablamos y discutimos sobre la conceptualización que hacemos de mujeres o disidencias tenemos que ver su contexto y cómo es que son atravesadas por diferentes situaciones políticas, económicas, sociales, culturales, etcétera, mismas que ponen en evidencia la marginación a la

¹²Kate Millet. *Política sexual* (España: Ed. Cátedra. 2021) p. 124.

¹³Millet. *Política sexual*. p 120.

cual sistemáticamente son relegadas. Aunque constantemente se quiera omitir o relegar, el discurso sobre la naturaleza continúa vigente en el núcleo de la cultura misma, “una relación excluida de lo social en el análisis y que reviste un carácter de ineluctabilidad en la cultura como en la naturaleza: es la relación heterosexual. Yo la llamaría la relación obligatoria social entre el ‘hombre’ y la ‘mujer’”¹⁴.

Más allá de una preferencia, podemos ver que la heterosexualidad funciona como un régimen político que se basa en la sumisión y la apropiación de las mujeres¹⁵. Observamos la construcción del concepto ‘mujer’ como esa ‘otredad’ incómoda, marginada del hombre, pero que implica una relación de dominio cultural, lo que conlleva que este régimen, también llamado patriarcado, atraviese todo el sistema social en que se está inmerso. Dicho régimen está basado en la construcción de una identidad –pareciera inamovible– creada por los hombres, dejando de lado la posibilidad de creación o elección de alguna alternativa ajena a este sistema, ya que moldea, produce y reproduce, en las corporalidades, doctrinas de diferenciación entre los sexos que permiten, dentro de todo este sistema cultural, una justificación de la opresión que se ejerce. Y es que no podemos obviar que este sistema tiende a la concepción universal que deja al margen de la cultura y de la sociedad el papel de lo femenino, que de una u otra manera ha ordenado las formas de relaciones sociales, políticas, económicas, artísticas, etcétera, haciendo casi imposible concebir otras formas de subjetividad, ejerciendo sobre la otredad una *paideia*, es decir toda una cultura que determina el cómo se concibe la subjetividad femenina y que reza, en palabras de Wittig “el carácter obligatorio del ‘tu-serás-heterosexual-o-no-serás’”¹⁶ como condición de control en un mundo construido desde las pautas heteropatriarcales. Una educación que moldea cuerpos e

¹⁴Wittig. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*.p 53.

¹⁵Wittig. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. p. 17.

¹⁶Wittig. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. p. 54.

identidades desde un ejercicio de violencia sistémica perpetuado por el régimen heteropatriarcal. Dicho carácter opera sobre la imposición de una dialéctica creada en términos de contienda entre hombres y mujeres, pero que, dicho sea de paso, no tiene nada de eterno. Ejes simbólicos creados alrededor de múltiples tópicos cotidianos, como lo son: la gestación, el matrimonio, el deseo, el racismo, el cuerpo, etcétera son manifestaciones de poder que emanan del carácter patriarcal, mismos que se encuentran bajos estereotipos que son fabricados por los hombres y que se manifiestan desde las múltiples figuras que atraviesan las diferentes estructuras —sociedad, religión, Estado, ley, ética, arte, filosofía, etcétera— por lo que “resulta casi imposible valorar las desigualdades existentes por hallarse saturadas de factores culturales”¹⁷, es decir, las otredades codificadas desde diversas instituciones —que se construyen y abogan sobre postulados heteropatriarcales— se ven incapacitadas para trazar líneas de fuga ante los pesos culturales del poder del contrato heterosexual que ejercen sobre sus identidades.

Violencias sistémicas en la cultura heteropatriarcal

Si entendemos las normas creadas por el contrato heterosexual, podemos ver que su operación implica y perpetúa un sistema de dominación que ha creado divisiones tanto materiales como económicas para toda persona que sea concebida o percibida como otredad. Por lo que “es la opresión la que crea el sexo y no al revés”¹⁸. La dialéctica que se ha formado desde la categoría del *sexo* manifiesta que la dominación de orden androcéntrico, ya que determina, significa, simboliza toda una imagen arquetípica del hombre y de esta manera concibe toda una construcción política que dota a las otredades toda una serie de *aprioris* que se entretejen hasta concebir una amplia red de postulados normativos, mismos que penetran nuestros pensamientos, nuestros gestos, nuestras sensaciones, nuestros actos y todas nuestras

¹⁷Millet. *Política sexual*.p. 76.

¹⁸Wittig. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*.p. 24.

formas de relacionarnos. Estos discursos son reforzados constantemente en todos los niveles de la realidad social y tratan de ocultar el poder coercitivo ejercido —en múltiples niveles— hacia la otredad desde la subyugación de un sexo por otro. La categoría de sexo se politiza, ya que solo desde este ejercicio es que se ha podido fundar la sociedad en cuanto heterosexual. Esta sociedad va estableciendo como ‘natural’ la relación de subordinación que está en la base de la sociedad misma, imponiendo roles binarios que devienen en la obligatoriedad de los cuerpos de reproducir ‘la especie’ como fundamento de un sistema de explotación sobre el que se funda económicamente la heterosexualidad.

Recordemos que, en gran medida, la carga simbólica tradicionalmente atribuida a las mujeres era el rol de la maternidad, determinada sobre un discurso biologicista que no contempla las identidades de género fuera de la hegemonía heterosexual. Ante ello Wittig sostiene que “La categoría de sexo es el producto de la sociedad heterosexual, en la cual los hombres se apropian de la reproducción y la producción de las mujeres, así como de sus personas físicas por medio de un contrato que se llama contrato de matrimonio”¹⁹. Dicho contrato establece las relaciones de poder sistémico al que se ha sometido a las mujeres, ya que excluyen históricamente las posibilidades de relaciones de cooperación por una forma de dominación. Contrato en el que todas las mujeres, casadas o no, deben efectuar un servicio sexual forzoso, ya que pareciera ha sido una categoría de la cual las mujeres no pueden salir. Estuvieran donde estuvieran, hicieran lo que hicieran, eran vistas como sexualmente disponibles para los hombres y ellas, como cosificación explícita de su cuerpo —senos, nalgas, talla, cabellera, rostros perfilados—, debían ser visibles y portar su eterna sonrisa día y noche²⁰. Y es que “la necesidad de mantener la supremacía masculina podría incluso anteponerse a la de mantener la supremacía blanca; en nuestra sociedad tal vez el sexismo sea un mal más endémico que el

¹⁹Wittig. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. p. 29

²⁰Cfr. Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, p. 29-30.

racismo”²¹. Es decir, podemos ver cómo se van interseccionando múltiples categorías, como lo son género, clase y raza, para vislumbrar la inmensidad de problemáticas inherentes a la cultura heteropatriarcal y que han sido normalizadas históricamente.

Otra de las manifestaciones de poder dentro del contrato heteresexual es la ejercida a través del control sobre la producción de conocimiento, lo cual ha sido una de las principales causas de la posición inferioridad asignada a la otredad, perpetuando una ignorancia casi sistémica por el patriarcado. Rosa Cobo expone que:

Los sesgos patriarcales que contaminan la investigación se repiten en todas las investigaciones que excluyen a las mujeres como objetos y sujetos de la investigación social... estos sesgos [androcéntricos, misóginos, con una insensibilidad de género y descontextualizados] hacen de la ciencia un artefacto que produce y reproduce la hegemonía masculina.²²

Es decir, los sesgos que tiene y reproduce la ciencia o la teoría de actuar, material y realmente, sobre nuestros cuerpos y mentes no tiene nada de abstracto, aunque el discurso que produzcan sí lo sea. Se trata de una de las formas de dominación, que legitima desde el sesgo mismo su verdadera expresión, ya que ha imposibilitado históricamente el accionar de las mujeres en diversos ámbitos como lo son los políticos, epistémicos, sociales, económicos, artísticos, entre otros. Para Wittig “Todos los oprimidos lo conocen y han tenido que vérselas con este poder que dice: no tienes derecho a la palabra, porque tu discurso no es científico, ni teórico, te equivocas de nivel de análisis, confundes discurso y realidad, sostienes un discurso ingenuo, desconoces esta o aquella ciencia”²³. Omisiones a las que constantemente nos tenemos que enfrentar y que ponen siempre en cuestión las capacidades de acción. Por lo que

²¹Millet. *Política sexual*. p 93

²²Rosa Cobo Bedía. *La imaginación feminista. Debates y transformaciones disciplinares*. (Madrid: Catarata. 2019) p. 39

²³Wittig. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. p. 52

las manifestaciones que evocan dichos discursos son reflejo de las diversas violencias sistémicas a las que mujeres y disidencias son sometidas, no sólo teóricamente, también son violencias que se infringen en la materialidad de las corporalidades.

Por otro lado, y siguiendo la exploración de las diversas manifestaciones del régimen heteropatriarcal – que se ejecuta en violencia, como uno de los instrumentos más eficaces de la cultura heteropatriarcal– encontramos el dominio económico que ejerce sobre las mujeres. En las sociedades patriarcales modernas, las mujeres poseen ciertos derechos económicos y, sin embargo, por las ‘labores del hogar’ no se percibe ninguna remuneración económica real. Para Millet “Por lo general, la posición que ocupa la mujer en el patriarcado constituye una función continua de su dependencia económica. Su relación con la economía es tan indirecta o tangencial como su situación social, adquirida en numerosos casos con carácter pasajero o marginal”²⁴. La incursión de las mujeres en el mundo laboral remunerado es un fenómeno relativamente nuevo, ya que históricamente había estado determinado bajo el sesgo de los roles de género rígidos que no reconocen el trabajo doméstico. Las labores del cuidado del hogar o de la familia parecían exclusivos de las mujeres, lo que ha limitado su participación en el ámbito laboral, lo que a su vez refuerza las desigualdades estructurales a las que ha sido sometida. La cultura heteropatriarcal ha naturalizado el trabajo doméstico como un trabajo que carece de valor económico. Silvia Federici, una de las filósofas más comprometidas sobre el tema, hace una denuncia importante donde visualiza la doble jornada laboral de las mujeres, ya que es el trabajo doméstico el que beneficia y sostiene el funcionamiento del capitalismo.

²⁴Millet. *Política sexual*. p. 94.

Estas múltiples violencias a las que son sometidas las mujeres nos permiten también captar una diferencia en términos dialécticos que consiste, para Wittig, “en poner de manifiesto los términos contradictorios que deben resolverse. Comprender la realidad social en términos dialécticos materialistas consiste en captar las oposiciones entre clases término a término y reunir las en un mismo vínculo (un conflicto en el orden social) que es también una resolución (una abolición en el orden social) de las contradicciones aparentes”²⁵. Vemos que son discursos que educan, moldean y construyen según parámetros establecidos desde el punto de vista unilateral, que tienen las características de ser patriarcal, heterosexual, occidental y blanco. Demandar que se considere a la otredad en diversos ámbitos, no solo cambia lo que se estudia y lo que se vuelve relevante investigar, sino que también cuestiona en el plano político a las disciplinas existentes. Y es que “el sexismo estructural [del discurso heterosexual] de la mayoría de las disciplinas académicas contribuye de manera activa a la producción y perpetuación de una jerarquización de género”²⁶. Revirtamos esta mirada unilateral y tengamos presente que los estudios de mujeres se ocupan de no solo visualizar los diversos sistemas sociales y esquemas ideológicos que sostienen la violencia perpetuada hacia las mujeres, sino también de revertir, reconceptualizar, crear nuevas líneas de fuga de los límites impuestos por la cultura heteropatriarcal.

Debemos de tener en cuenta que el mundo entero es sólo un gran registro en el que vienen a inscribirse los discursos más diversos, mismos que se ensamblan unos con otros, se interconectan, se soportan, se refuerzan y posibilitan, y mediante su movimiento engendran otros. Voces disidentes, que se anteponen al discurso hegemónico del patriarcado, subrayan el sentido político que envuelve en la sociedad heterosexual actual la imposibilidad de comunicar de otro modo. Ya que ante el discurso dominante, ¿qué es el otro sino el

²⁵Wittig. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*.p. 24.

²⁶Griselda Pollock. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte* (Buenos Aires: Ed. Fiordo. 2013). p. 19.

dominado? Porque la sociedad heterosexual oprime a muchxs otrxs/diferentes, oprime a todas las mujeres, y a numerosas categorías de hombres, a todos los que están en la situación de dominados. “Porque constituir una diferencia y controlarla es un acto de poder, ya que es un acto esencialmente normativo”²⁷. El concepto de diferencia de sexos, por ejemplo, constituye a las mujeres en otros/diferentes. Los hombres por su parte, no son diferentes, se piensan y conciben desde una universalidad avalada por la historia narrada por ellos. No es para minimizar el hecho que plantea Millet de que en la producción simbólica patriarcal, la mujer no participó en la creación de los símbolos con los que se la describe en el patriarcado. Tanto las sociedades primitivas como las civilizadas han sido definidas desde una perspectiva masculina. La construcción cultural de la mujer es una creación del hombre, diseñada y ajustada a sus necesidades, pero siempre como una otredad. Es por ello que la imagen de la mujer responde, en gran medida, al temor masculino frente a su «alteridad», una noción que depende de: la existencia del patriarcado; la implantación del varón como norma humana y sujeto absoluto; la definición de la mujer como el «otro», percibida como algo extraño y ajeno a las características propias del sujeto.²⁸ Los conceptos impuestos por el régimen heteropatriarcal van siendo minados. ¿Qué es la mujer? Para Wittig es pánico, zafarrancho general de la defensa activa, ya que ‘La’ mujer no tiene sentido más que en los sistemas heterosexuales de pensamiento y en los sistemas económicos heterosexuales²⁹ ya que es modelado el complejo sistema de identidad desde las características de la cultura heteropatriarcal.

Sin embargo, el pensamiento dominante se niega a analizarse a sí mismo para comprender aquello que lo pone en cuestión, afirmando que existe un «ya ahí» de los sexos, algo que precede a cualquier pensamiento, a cualquier sociedad. Este pensamiento es el de los que

²⁷Wittig. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. p. 55.

²⁸ Cfr. Millet. *Política sexual*.p. 106

²⁹ Cfr. Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. p- 57.

gobiernan a las mujeres. Pero, si prestamos atención a la propuesta de Wittig podemos contemplar la posibilidad de una vía alternativa: que no haya un ser-mujer, ni un ser-hombre. Ya que ‘hombre’ y ‘mujer’ son los grandes conceptos políticos de oposición, “hay que llevar una transformación política de los conceptos clave, es decir, de los conceptos que son estratégicos para nosotras”³⁰ tengamos en cuenta que el lenguaje al ser performativo, está directamente conectado con el campo político del todo cuanto atañe al campo óntico en el que nos desenvolvemos. Vemos en el constante cuestionamiento de la posición de la mujer un intruso incómodo dentro de las pautas establecidas por la cultura heteropatriarcal —“posición-de-varón-blanco-aceptada-como-natural; el «él» estrictamente masculino como sujeto de todos los predicados académicos”³¹--, cuya base se constituye por una serie de distorsiones intelectuales que deben ser analizadas y corregidas, para así, formular puntos de vista de las situaciones históricas más adecuados y precisos.

Historia nada universal: la omisión de las mujeres en el mundo del arte

Ante esta breve y condensada mirada a algunas de las problemáticas, que han excluido sistemáticamente a las mujeres desde los patrones estructurados por la multiplicidad de discursos de la cultura heteropatriarcal, por lo que un incesante cuestionamiento desde perspectiva de los diversos feminismos nos posibilita atravesar las limitaciones culturales e ideológicas, para poner de manifiesto los prejuicios e insuficiencias para abordar el cómo podemos formular, enfatizar y denunciar las preguntas cruciales sobre la exclusión de las mujeres en diversos ámbitos, siendo el artístico el de nuestro interés. Linda Nochlin, Griselda Pollock ó Andrea Giunta son algunas de las teóricas del arte que ponen de manifiesto cuáles son los parámetros o pautas del porqué no ha habido grandes mujeres artistas.

³⁰Wittig. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. p. 56.

³¹ Linda Nochlin, «¿Por que no ha habido grandes mujeres artistas?» en *Situar en la Historia: Mujeres, arte y sociedad*. (España: Ed. AKAL/Arte y estética, 2020), 25.

Para Nochlin, los presupuestos que subyacen a esta cuestión pueden ir desde condiciones científicamente comprobadas sobre la incapacidad de los seres humanos con útero para crear, hasta el asombro de que, pese a tantos años de casi igualdad, aún las mujeres no hayan logrado nada significativo en las artes.³² Tendríamos que cuestionar la idea misma de lo que el arte es. Nochlin nos ilustra que el arte no se trata de “la expresión directa y personal de una experiencia individual, una traslación de la vida personal en términos visuales”³³, sino la implicación de un lenguaje que responda a las características ópticas. A su vez, si repensamos la figura del ‘Gran Artista’, que posee desde su nacimiento una cualidad misteriosa llamada ‘genio’, podemos dar cuenta de los mitos creados alrededor de estos personajes y el cómo es la imagen creada de ellos no es abordada y sobretodo cuestionada por parte de la academia, sin importar la cantidad de datos de orden histórico, social, político, filosófico, entre otros, en los cuales se puedan ver sus influencias.

Griselda Pollock, siguiendo la propuesta de Nochlin, denuncia irónicamente que “las mujeres no eran artistas significativas porque no tenían la semilla innata del genio (el falo) que es la propiedad natural de los hombres”³⁴, aludiendo sobre todo a la inteligencia y talento como característica innata, relegando las circunstancias concomitantes a la producción artística. Más allá del sesgo binario de carácter biologicista en la historia del arte, el que se omite a las mujeres como productoras en la narrativa artística tiene que ver con una lectura de estructuras sociales e instituciones que han apoyado o promovido el auge de un grupo selecto de artistas masculinos, por lo que podríamos preguntar “de qué clases sociales es más probable que surjan los artistas en diferentes períodos de la historia del arte, de qué castas y de qué subgrupos. ¿Qué proporción de pintores y escultores destacados vienen de familias en las que sus padres o parientes cercanos son pintores y escultores o se dedican a profesiones

³² Nochlin

³³Nochlin. «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?». *Situar en la Historia: Mujeres, arte y sociedad*. p. 28.

³⁴Pollock. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*.p. 20.

relacionadas?”³⁵. Tratar de responder a dichos cuestionamientos nos permite dar cuenta de las violencias sistémicas que históricamente han imposibilitado a las mujeres alcanzar la “excelencia” o éxito artístico equiparado al de los hombres dentro de las instituciones propias de la tradición artística —academias, estudios, museos, galerías.

Para Nochlin lo importantes es que

las mujeres se enfrenten a la realidad de su historia y su situación actual sin inventar excusas ni dar bombo a la mediocridad. La desventaja puede ser una excusa, pero no es una postura intelectual. En realidad, empleando su posición de desamparo como una posición estratégica en el ámbito de la grandeza, y su calidad de intrusas en esa ideología, las mujeres pueden sacar a la luz debilidades institucionales e intelectuales y, al mismo tiempo que destruyen la falsa conciencia, tomar parte en la creación de instituciones en la que el pensamiento limpio —y la auténtica grandeza— sean desafíos para cualquiera, hombre o mujer, que sea lo bastante valiente para correr los riesgos necesarios y dar el salto a lo desconocido.³⁶

Por lo que es imperante cambiar el paradigma no sólo en la historia del arte, también en la política, en la filosofía y en cualquier ámbito en el que esté inmersa la mujer, ya que esto implica nuevas formas de conceptualizar lo que estudiamos y el modo como lo estudiamos, el cómo nos vemos y concebimos como subjetividad femenina, luchando contra la duda interna y los juicios externos para enfrentar la realidad de las narrativas históricas que somos, así como la situación actual que habitamos.

No es de menor relevancia que el carácter visual del arte ha convertido a las creaciones en un instrumento de dominación, que determinan la subjetividad y percepción que tienen las diversas individualidades sobre sí a partir de la interiorización de discursos y proyecciones

³⁵Nochlin. «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?». *Situar en la Historia: Mujeres, arte y sociedad*.p. 33.

³⁶Nochlin, «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?». *Situar en la Historia: Mujeres, arte y sociedad*. p. 49.

inconscientes. “Sus imágenes —películas, fotos de revistas, carteles publicitarios en las paredes de las ciudades — constituyen un discurso y este discurso, que cubre nuestro mundo con sus signos, tiene un sentido: significa que las mujeres están dominadas”³⁷. Y es que no es de sorprender que el mundo del arte, ligado a la industria cultural, funciona como escaparate donde las violencias sistémicas se replican y se vuelven espacios de exclusión, de descalificación, operados por mecanismos o discursos de desautorización y de invisibilización, como aparato eficaz que busca eliminar las voces disidentes. Encontramos una repetición constante de imágenes denigratorias, deformadas y manipuladas de las mujeres que se interiorizan de tal manera que resulta urgente su cuestionamiento crítico. Siguiendo a Wittig:

Cuando se recubre con el término generalizado de «ideología» todos los discursos del grupo dominante, se relegan estos discursos al mundo de las Ideas Irreales. Se desatiende la violencia material (física) que realizan directamente sobre los y las oprimidos/as, violencia que se efectúa como por medio de los discursos de los medios de comunicación de masas.³⁸

La historia de las imágenes que abordan el cuerpo femenino es una de las más extensas en la historia del arte. También la más consistentemente controlada por el hacer de artistas a los que la sociedad clasifica como varones, así como regulada por poderes que gestaran los roles de lo femenino y de lo masculino, estableciendo los límites de las sexualidades correctas y, en función de éstas, sus representaciones³⁹. La misoginia y la consideración del relato masculino como universal han desprestigiado cualquier logro de las mujeres, invisibilizándolo. Ante esta situación, las mujeres hemos sido relegadas a entidades vacías de poder y somos consideradas ciudadanas de segunda categoría por ser presentadas como carentes de

³⁷Wittig. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*.p. 51.

³⁸Wittig. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*.p. 51.

³⁹Andrea Giunta. *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (México: Ed. Siglo XXI. 2019). p- 13-14.

inteligencia⁴⁰. Esto debido a que la imposición del pensamiento heterosexual en la sociedad está fundado sobre la necesidad ontológica de una otredad/diferente, sobre su sometimiento y su exclusión. Lo que pareciera se resume en que “las mujeres son muy visibles como seres sexuales, pero como seres sociales son totalmente invisibles, y aún así deben hacerse lo más pequeñas posible y deben siempre disculparse”⁴¹, lo que pone de manifiesto el poder ejercido por la cultura heteropatriarcal a lo largo de la historia.

Los silencios patriarcales sobre los cuerpos de las mujeres nos han constituido en la otredad e invisibilidad en los márgenes. Es por ello por lo que siempre hemos sido visibles y estado presentes en la historia del arte, pero sobretodo cuando desde nuestro cuerpo se han desprendido erotismo y sexualidad, por lo que vetar el conocimiento sobre nuestro cuerpo es limitar las capacidades de respuesta ante las interpretaciones androcéntricas de esa ‘otredad’ femenina, lo que permite la estructuración del relato masculino, donde los cuerpos femeninos son “son objetos que cosificados, reflejan el placer que experimenta el protagonista masculino”⁴². Podemos hacer de estos mitos o relatos heterosexuales un sistema de signos que utiliza figuras de discurso y, por tanto, que pueden ser estudiados políticamente. Wittig menciona que para “nosotras este discurso no solo mantiene relaciones muy estrechas con la realidad social que es nuestra opresión (económica y política), sino que él mismo es real, ya que es una de las manifestaciones de la opresión y ejerce un poder preciso sobre nosotras”⁴³. Por lo que una posibilidad de fuga, de crítica, de estudio, la podemos encontrar en el trabajo que diversas mujeres artistas han plasmado a través de múltiples expresiones, donde algunas han subvertido su propio cuerpo como una imperiosa necesidad de hablar, de pensar y de actuar, mismo que ha servido de soporte, no sólo para hablar sobre los temas que

⁴⁰Irene Ballester Buigues. 2017. «Cuerpos Disidentes: Cuerpos En Resistencia Desde El Arte Y El Feminismo». *Revista Rupturas* 7 (2):145-61. <https://doi.org/10.22458/rr.v7i2.1835>.

⁴¹Wittig. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*.p. 30.

⁴²Ballester, «Cuerpos Disidentes: Cuerpos En Resistencia Desde El Arte Y El Feminismo».

⁴³ Wittig. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. p. 52.

condicionaban su situación femenina, sino que han convertido su arte y su cuerpo en una plataforma para denunciar los abusos del terrorismo patriarcal, como son la violencia de género o el feminicidio, es decir, se trata de crear narrativas que destierren las miradas clásicas de la historia del arte para de esta manera tratar la obra de arte no como un objeto, sino como una práctica.

Puentes para la creación de otra subjetividad femenina

Estas miradas disidentes de las representaciones canónicas del arte, mezcladas con un fuerte activismo feminista, interrogan sobre la hegemonía de sometimiento al cuerpo femenino desde las pautas de los relatos heterosexuales —que ve a las mujeres como un producto donde, siguiendo la perspectiva de Wittig “solo *ellas* son sexo, *el* sexo, y se las ha convertido en sexo en su espíritu, su cuerpo, sus actos, sus gestos; incluso los asesinatos de que son objeto y los golpes que reciben son sexuales. Sin duda la categoría de sexo apresa firmemente a las mujeres”⁴⁴— visibilizando, a través de múltiples caudales de experiencias, imágenes sobre aspectos inherentes a las formas de entender el cuerpo y a los afectos de lo femenino, mismos que pusieron a disposición repertorios antes ausentes.

Si estamos ante la búsqueda de nuevas narrativas y prácticas artísticas que nos permitan resignificar el cómo nos percibimos, concebimos y representamos tenemos que “comprender lo que hacen las prácticas artísticas específicas, así como sus significados y efectos sociales, requiere un doble enfoque. En primer lugar, la práctica debe ser localizada como parte de las luchas sociales entre clases, razas y géneros, articulándola con otros lugares de representación. Pero en segundo lugar, debemos analizar cómo opera cualquier práctica específica, qué significado produce, de qué manera lo produce y para quién”⁴⁵. Ante ello

⁴⁴Wittig. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. p. 30.

⁴⁵Pollock. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. p. 30-31.

tenemos presente que el cuerpo ha sido lienzo de expresión a lo largo de la historia del arte, “un soporte desde el cual presentarse o mostrarse como sujetos, pero también desde el cual el cuerpo de las mujeres ha sido representado como objeto a través de otras manos y para otras miradas” (Ballester, 2017), por lo que se trata de reivindicar a subjetividades corporeizadas, como un proceso de fuerzas y afectos que se interceptan, que están condicionados por variables espacio-temporales, que, como dice Braidotti, “se caracterizan por su movilidad, su carácter modificable y su naturaleza transitoria”⁴⁶. Transitar por las imágenes proyectadas respecto de la mujer y de lo femenino en la historia del arte es la búsqueda también de una reivindicación por parte de muchas artistas feministas, ya que no podemos darle un sentido político y teórico al margen de la localización de nuestra realidad corporeizada, esto debido a que hay múltiples flujos de intereses contextuales que influyen en nuestros intentos por destronar los modos hegemónicos de pensamiento⁴⁷. Vemos que el control del cuerpo femenino replica el control social de los cuerpos en general⁴⁸, por lo que es menester situarnos y denunciar espacios, violencias sistémicas, opresiones, omisiones e invisibilizaciones promulgadas por el pensamiento heterosexual sobre nosotras.

Exploremos algunas artistas femeninas y sus discursos para posibilitar líneas de fuga sobre la creación de nuevas identidades femeninas desde una mirada que enfrente y cuestione los sesgos creados por la cultura heteropatriarcal. El trabajo en diversas latitudes de artistas feministas, como lo son los de Judy Chicago, Kiki Smith, Teresa Margolles, Priscila Monge o Cindy Sherman –por mencionar a algunas–, son muestra de una exploración situada sobre las posibilidades discursivas de la imagen disruptiva del cuerpo femenino como otra forma de subjetividad a la impuesta por el pensamiento heterosexual.

⁴⁶ Braidotti. *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. p. 133

⁴⁷ Cfr. Braidotti. *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. p. 148.

⁴⁸ Cfr. Giunta. *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. p. 14.

Vemos en la obra de Judy Chicago (1939) no es solo un hito en la historia del arte feminista; es un acto fundacional en la construcción de una ‘nueva subjetividad femenina’. En un contexto artístico dominado por narrativas masculinas, lenguajes formales patriarcales y la sistemática exclusión de las mujeres de la historia del arte —como denunció Linda Nochlin—, Chicago emprendió un proyecto radical: crear un imaginario visual, simbólico e histórico que diera voz, cuerpo y genealogía a la experiencia femenina. Su obra se erige como un dispositivo de resistencia, redefinición y representación, sentando las bases para una subjetividad femenina autónoma, corporeizada, históricamente arraigada y colectiva. La nueva subjetividad que Chicago propone requiere, ante todo, un reconocimiento histórico.

La obra *The Dinner Party*⁴⁹ (1974-79) es una operación arqueológica y monumental que podemos, por cuestión de análisis, dividir en cuatro secciones. La primera es una serie de seis carteles de entrada a la cena, que nos sumerge en la representación de una práctica artística en búsqueda de una igualdad. La segunda sección es la pieza central, que coloca simbólicamente a treinta y nueve mujeres cuya incursión en la filosofía, la ciencia, la política, las artes y la cultura en general —desde diosas primordiales como Ishtar hasta figuras como Sor Juana Inés de la Cruz, Mary Wollstonecraft, Virginia Woolf o Emma Goldman— en una mesa triangular. La forma elegida por Chicago evita jerarquías de cabecera, que manifiesta ya un primer enfrentamiento con la representación de cierta identidad manifestada por la cultura heteropatriarcal, por lo que nuestra artista realiza un acto de restitución simbólica. La tercera sección que sostiene la obra consiste en paneles colocados en el piso que ponen de manifiesto la herencia simbólica y cultural de 999 mujeres. Y por último, la sección de reconocimiento del trabajo colaborativo en la realización de la obra.

⁴⁹ Véase Anexo 1, 2, 3, 4, 5, 6 Consultados en «Select work The Dinner Party». *Judy Chicago*. Acceso: Mayo, 2025. <https://judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/>

En la parte central, la mesa, cada "comensal" tiene un plato que celebra su logro a través de una representación centralizada, orgánica y vaginal, y un mantel bordado con su nombre y motivos relacionados con su vida. Este gesto es fundamental para la nueva subjetividad, ya que se presenta como un rompimiento con las canónicas historias del arte que aplican una violencia sistémica al relegar a las mujeres de ser no sólo sujetas de representación, sino representantes de su propia subjetividad, por lo que recupera figuras borradas, minimizadas o tergiversadas por la historiografía dominante. De esta manera proporciona a las mujeres una genealogía propia, una línea de ancestras que legitima su presencia en la historia y el arte. No es de menor relevancia que Chicago ponga a discusión, desde la monumentalidad de la obra —la mesa mide más de 14 metros por lado—, un acto de ocupación física y simbólica del espacio público/museístico, tradicionalmente negado a las narrativas femeninas. En la obra podemos leer un fuerte posicionamiento ante la cultura heteropatriarcal de que estamos aquí, siempre hemos estado aquí, y merecemos un lugar en la mesa de la Historia.

La obra de Chicago está enmarcada en la reivindicación de la menstruación, el parto, la sexualidad, como fuente de poder, creatividad y símbolo identitario. Es un intento de desarrollar una estética autónoma, surgida de la experiencia corporal femenina, que escapa a la mirada heteropatriarcal objetivante. Este lenguaje visual proporciona símbolos poderosos para articular una identidad femenina que no necesita traducirse a los códigos masculinos. Por lo que es imperante resaltar la metodología de trabajo de Chicago para entender la subjetividad que construye. *The Dinner Party* y *Birth Project*⁵⁰ entre otras obras, fueron realizadas con la participación de cientos de mujeres (y algunos hombres). Esto rompe con el mito romántico del "genio artístico" individual masculino. La nueva subjetividad que

⁵⁰ «Select work: Birth Project» Judy Chicago. <https://judychicago.com/gallery/birth-project/bp-artwork/>

Chicago imagina no es individualista, sino colectiva y solidaria. Se construye en puentes y redes, a través de la colaboración y el reconocimiento mutuo. Podemos ver la relevancia de Judy Chicago en la construcción de una nueva subjetividad femenina como innegable y multifacética. Su obra proporcionó las herramientas simbólicas, históricas y estéticas necesarias para que las mujeres pudieran imaginarse a sí mismas fuera de los estrechos márgenes dictados por el heteropatriarcado. Su legado perdura en cada espectadora que, al contemplar su obra o inspirarse en su método, comprende que su subjetividad no es un reflejo de lo masculino, sino un universo propio, rico y digno de ser celebrado, bordado y ocupado con plena autoridad. Chicago no solo reclamó un lugar en la mesa de la historia; tejió el mantel, diseñó la vajilla y sentó a las invitadas que reescribirían su historia.

Por otro lado si pensamos en categorías como fealdad o monstruosidad que nos posibilitan resignificar la subjetividad damos con la propuesta de la práctica artista de Kiki Smith (1954), cuya obra constituye un territorio fértil para explorar la intersección entre lo monstruoso, la feminidad y la crítica a la cultura heteropatriarcal. A través de representaciones del cuerpo femenino en estados de vulnerabilidad, fragmentación o hibridación con lo animal, Smith desmonta narrativas patriarcales y canónicas sobre la belleza, la normalidad y lo humano. Sus obras logran dialogar profundamente con las teorías de Jeffrey Jerome Cohen en *Monster Culture (Seven Theses)* y Gretchen E. Henderson en *Ugliness: A Cultural History*, revelándonos cómo lo monstruoso y lo feo operan como herramientas de resistencia y redefinición cultural.

Jeffrey Jerome Cohen postula que el monstruo es un *cuerpo cultural* de un tiempo, un sentimiento y un lugar determinado, una encarnación que incorpora miedos, deseos,

ansiedades y fantasías sociales⁵¹. En Smith, esta idea se materializa en obras como *Lilith*⁵² (1994), donde la figura femenina —inspirada en el demonio mitológico judío— cuelga del techo con ojos de vidrio y piel cubierta de semen de bronce. Lilith, símbolo de sexualidad no domesticada, encarna la propuesta de Cohen de que el monstruo como "diferencia hecha carne"⁵³, que habita en los límites de lo aceptable. Para Cohen, monstruizar la otredad —mujeres, razas, culturas— justifica su opresión; Smith invierte este gesto al reclamar la monstruosidad como espacio de agenciamiento. Por otro lado la consideración de Cohen de que el miedo al monstruo es realmente una forma de deseo que merodea los límites de la ambigüedad y que resuena en la exploración de Smith sobre fluidos corporales y abyección."El monstruo es el fragmento abyecto que posibilita la formación de todo tipo de identidades —personal, nacional, cultural, económica, sexual, psicológica, universal, particular (incluso si esa identidad 'particular' abraza el poder/estatus/conocimiento de la abyección misma)"⁵⁴. En *Tale*⁵⁵ (1992), una figura femenina excreta un rastro de heces de cristal, confrontando tabúes sociales. Aquí, lo repulsivo deviene político: como señala Cohen, el monstruo atrae porque permite, a través de su cuerpo, expresiones seguras de fantasías de agresión, dominación e inversión es un espacio claramente delimitado.⁵⁶ Smith desvela cómo el cuerpo femenino ha sido históricamente codificado como "impuro" —menstruación, lactancia, secreciones en general— para después subvertir esa narrativa, transformando la vergüenza en visibilidad. Smith recrea mitos femeninos monstruizados por la tradición. En *Wolf girl*⁵⁷ (1999), nos presenta una niña-lobo fusionando lo humano y lo animal. Esta figura evoca a las "mujeres salvajes" medievales que Cohen analiza —hibridaciones usadas para

⁵¹ cfr. Jeffrey Jerome Cohen. *Monster theory. Reading Culture* (Minneapolis/London: University of Minnesota Press. 1996). p. 4.

⁵² Anexo 7 y 8.

⁵³ Cohen. *Monster theory. Reading Culture*. p. 7.

⁵⁴ Cohen, *Monster theory. Reading Culture*, p. 19-20.

⁵⁵ Véase Anexo 9, Recuperado de Rebecca Lois, «Kiki Smith, Tale» en *Contemporary Fine Artist* (Marzo 2012) <https://rlwall.wordpress.com/research/theory/contextual-study/kiki-smith-tale/>

⁵⁶ Cohen, *Monster theory. Reading Culture*, p. 17.

⁵⁷ Véase Anexo 10..

justificar dominación—, pero Smith las redime: su loba no es una amenaza, sino un ser en transición, vulnerable y poderoso. La artista también aborda la monstruización de la maternidad. En *Virgin Mary*⁵⁸ (1992), la figura sagrada yace en el suelo, despojada de su aura divina, mientras en *Rapture* (2001), una mujer emerge del cuerpo de un lobo como un nuevo nacimiento. Estas obras parecieran dialogar con la propuesta de Cohen: "El monstruo está en el umbral del devenir"⁵⁹. Smith sugiere que la verdadera ruptura es corpórea: un renacimiento desde lo abyecto.

Gretchen E. Henderson por su parte define lo "feo como aquello que irrumpe fuera de la percepción en relación con algo más, como materia fuera de lugar"⁶⁰. Esta idea es crucial para entender a Smith: sus esculturas de cuerpos⁶¹ desmembrados (*Untitled*, 1992) o enfermos (*Pee Body*, 1992) desafían la coherencia estética asociada a lo bello. Al presentar órganos, huesos y piel en crudo estado material —cera, yeso, papel—, Smith expone la fragilidad corporal que la cultura oculta. Como Henderson apunta, lo feo es relacional; su poder reside en interrumpir jerarquías visuales y sociales. La obra de Smith también encarna la propuesta de Henderson sobre lo feo como catalizador de cambio. En *Club*⁶² (1992), una pierna infectada simboliza la enfermedad como experiencia marginada, recordando las *Ugly Laws*⁶³ estadounidenses que prohibían a discapacitados aparecer en público. Al estetizar lo patológico, Smith no medicaliza el sufrimiento, sino que humaniza lo excluido, resonando con la idea de Henderson de que lo feo cuestiona fronteras entre el yo y el otro, nos provoca a

⁵⁸ Véase Anexo 11 y 12.. cfr. Ramón Almela. «Kiki Smith en México: La materia hecha carne» en *Critic@rte*. (2007) <http://www.criticarte.com/Page/file/art2007/KikiSmithMexicoFS.html?KikiSmithMexico.html>

⁵⁹ Cohen, *Monster theory. Reading Culture*, p 20.

⁶⁰ Gretche E. Henderson. *Ugliness. A Cultural History* (London: Reaktion Book Ltd. 2015). p 13.

⁶¹ Véase Anexo 13 y 14.

⁶² Véase Anexo 15 y 16. «Kiki Smith: Club» en *Heather James Fine Arts*. <https://www.heatherjames.com/es/art-detail/?inv=45631&at=KIKISMITH&ref=aHR0cHM6Ly93d3cuaGVhdGhlcmphbWVzLmNvbS9hcnRpc3QtaW50cm8vP2F0PUtJS0lTTUIUSA==>

⁶³ cfr. Ainsley Hawthor. «Qué eran las "leyes de fealdad", cuando Estados Unidos ilegalizó a los 'feos'» en *National Geographic* (Agosto 9, 2024). <https://www.nationalgeographic.es/historia/2024/08/leyes-fealdad-cuando-ser-feo-ilegal-estados-unidos>

reevaluar las fronteras culturales, incluyendo corporalidades que han sido incluidos y excluidos, para cuestionar nuestro papel⁶⁴.

La obra de Kiki Smith es un manifiesto visual que actualiza las teorías de Cohen y Henderson: lo monstruoso y lo feo no son categorías marginales, sino centros desde donde interrogar el orden simbólico. Al reclamar el cuerpo femenino en su materialidad *impura* —sangre, excremento, piel enferma—, Smith descoloniza la mirada patriarcal. Cohen afirma "los monstruos son nuestros hijos" por lo que vemos es que Smith los cría para que hablen. Henderson insiste que lo feo es un interruptor que nos obliga a renegociar nuestra posición en el mundo, por lo que Smith nos recuerda que la belleza canónica es una jaula. Sus monstruos —lobas, diosas, cadáveres— no piden perdón por existir; exigen que repensemos lo humano. Así, su arte cumple el destino que Cohen augura el monstruo siempre escapa, porque en su fuga nos libera a través de nuestros sentidos, para transgredir las fronteras culturales y redefinir su materialidad fuera de la esfera de sus categorías hegemónicas del heteropatriarcado⁶⁵.

Vamos rompiendo los esquemas y proyecciones hechas desde la mirada heteropatriarcal, donde el cuerpo de las mujeres ha sido considerado un cuerpo abyecto de entrada, por tener una herida abierta que todos los meses sangra, que repele, censurada por sucia y vergonzosa. La sangre no sólo es un líquido común en las mujeres, sino que desde nuestro propio cuerpo y autonomía, muchas artistas han utilizado su poder simbólico como material para la realización de sus obras artísticas⁶⁶. Encontramos esta representación en el trabajo de Priscilla Monge, quien con su obra *Pantalones para los días de regla* inmerso en el performance *Un*

⁶⁴ Henderson, *Ugliness. A Cultural History*, p. 13.

⁶⁵ Cohen, *Monter Culture*. p. 6.

⁶⁶ Ballester, «Cuerpos Disidentes: Cuerpos En Resistencia Desde El Arte Y El Feminismo».

*día en la ciudad*⁶⁷ (1998) explora los límites de lo íntimo y propio del cuerpo femenino en un contexto cotidiano, visibilizando un elemento inherente de las mujeres que es el flujo sanguíneo. La abyección que provoca a la mirada, la hace un ejercicio donde se explora, de manera inocente aquello que siempre ha sido denostado de grotesco desde la perspectiva masculina. Sin embargo, no es de sorprender que, siguiendo la interpretación de Ballester, “la sangre menstrual visible en exposiciones o en *performances* siempre ha ocasionado un cierto *shock* además de comentarios molestos y críticos al visibilizar lo denostado y considerado tabú”⁶⁸. Monge trabaja con pantalones femeninos manchados con sangre menstrual. Este acto posibilita un agenciamiento de múltiples capas de significación, ya que como menciona Kristeva “La abyección es ante todo ambigüedad [...] es un mixto de juicio y de afecto, de condena y de efusión, de signos y de pulsiones”⁶⁹, es decir, se presenta, en un primer momento como un objeto liminar, es decir como un dispositivo frontera entre dos realidades, por un lado, aquello permitido y aceptado por la cultura patriarcal y por el otro, lo negado e inapropiado. Los pantalones son prendas que contienen el cuerpo y sus secreciones. Al exhibirlos como obra, Monge convierte la prenda íntima en un territorio de batalla: lo que debería permanecer oculto —la mancha vergonzosa— se vuelve público. Kristeva señala que lo abyecto y la abyección “son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura”⁷⁰ que no respeta bordes, posiciones, reglas, estatus, jerarquías o mandatos; la mancha desborda los límites del tejido y de la decencia femenina impuesta. En un segundo momento se nos propone considerar la sangre como signo de lo impensable; la sangre menstrual representa “el peligro proveniente del interior de la identidad (social o sexual); amenaza la relación entre los sexos en un conjunto social y, por interiorización, la identidad de cada sexo frente a la diferencia

⁶⁷ Véase Anexo 17. *ArtNexus*. 2019.

<https://www.artnexus.com/es/fundacion-artnexus-exhibition-women/serie/5f538fb294d67c65714e51c2>

⁶⁸ Ballester, «Cuerpos Disidentes: Cuerpos En Resistencia Desde El Arte Y El Feminismo».

⁶⁹ Julia Kristeva. *Poderes de la Perversión* (México: Siglo XXI. 1988). p.18.

⁷⁰ Kristeva, *Poderes de la Perversión*. p. 9

sexual”⁷¹ producto de un régimen heteropatriarcal, que como fluido, no redime ni glorifica, sino que evoca la animalidad del cuerpo reproductivo. Al mostrarla cruda, Monge rechaza los eufemismos —lo ‘íntimo’, ‘esos días’— que intentan domesticar su potencia abyecta. Y por último, tenemos el cuerpo femenino como territorio de exclusión, es decir, donde se trata de visibilizar cómo el discurso social ha patologizado la menstruación. Como explica Kristeva, “Está afuera, fuera del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer [...] lo abyecto no cesa de desafiar al amo”⁷². Al exhibir los pantalones manchados, Monge denuncia cómo ese orden excluye al cuerpo femenino de lo público. Los pantalones no son desechos, sino que se presentan como archivos corporales. Cada mancha documenta un ciclo silenciado. La artista convierte la abyección en evidencia de una violencia cultural que obliga a ciertos cuerpos a negar su fisiología. La sangre abyecta es presentada como el elemento monstruoso utilizado por la cultura heteropatriarcal para excluir a las mujeres de espacios públicos, por lo que Monge devuelve ese el fluido abyectado al centro de la mirada artística para cuestionar la norma.

Siguiendo a Ballester, Priscilla Monge desacraliza y descontextualiza todo lo relacionado con el tabú de la menstruación y de las compresas para pasar a ser éstas utilizadas como material para su trabajo artístico. Con el fin de subvertir los ideales estéticos del cuerpo femenino, presenta ante la atónita mirada del espectador y de la espectadora aquello que es abyecto, ligado al cuerpo femenino como sinónimo de no limpio e impuro, ya que al desvelar los aspectos marginales y ocultos de la interioridad de su cuerpo, traspasa los límites corporales con la finalidad de deconstruir este tabú ancestral que ha pesado sobre el cuerpo de las mujeres como sinónimo de impureza.⁷³

⁷¹ Kristeva, *Poderes de la Perversión*. p. 96.

⁷² Kristeva, *Poderes de la Perversión*. p. 8.

⁷³ Ballester, «Cuerpos Disidentes: Cuerpos En Resistencia Desde El Arte Y El Feminismo».

Pensemos entonces a la abyección como un estado en el que la subjetividad es problemática, en el que el significado se derrumba; de ahí su atracción para los artistas de vanguardia que quieren perturbar estos ordenamientos tanto del sujeto como de la sociedad⁷⁴. Se trata de una tendencia artística que impone reacciones físicas involuntarias en el espectador: escalofríos, náuseas o piel de gallina. “El excremento y sus equivalencias (putrefacción, infección, enfermedad, cadáver, etc.) representan el peligro proveniente del exterior de la identidad: el yo amenazado por el no-yo, la sociedad amenazada por su afuera, la vida por la muerte”⁷⁵. La obra de Cindy Sherman⁷⁶ (1954), desde sus icónicas *Untitled Film Stills* hasta sus perturbadoras series de horror y retratos deformes, constituye un territorio fértil para explorar la abyección como práctica fundamental de crítica feminista contra la cultura heteropatriarcal. Sherman no solo representa lo abyecto; lo encarna, lo manipula y lo utiliza para desestabilizar los cimientos mismos de la representación femenina normativa, exponiendo la violencia simbólica y material ejercida sobre el cuerpo y la identidad de las mujeres. Su metodología es la autorrepresentación, utilizando su propio cuerpo como lienzo para explorar los límites de lo representable y lo aceptable.

En sus primeras series, *Film Stills*, *Centerfolds*, Sherman ya señala la artificialidad de los roles femeninos al mostrar la máscara femenina impuestas como algo construido y performativo por parte de toda una estructura de orden heteropatriarcal. En series como: *Disasters*⁷⁷ (1985), y especialmente *Sex Pictures*⁷⁸ (1992), Sherman explota abiertamente lo abyecto. Aparecen vómitos fingidos, restos de comida, fluidos corporales simulados, cuerpos

⁷⁴Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (España: Ed. AKAL/Arte Contemporáneo. 2001). p.157

⁷⁵ Kristeva, *Poderes de la perversión*. p. 96.

⁷⁶ «Cindy Sherman» en MoMA. (2025) <https://www.moma.org/artists/5392-cindy-sherman>

⁷⁷ Véase Anexo 18 Cindy Sherman. *Untitled #167*. (The Solomon R. Guggenheim Foundation: New York) <https://www.guggenheim.org/artwork/4382>; Anexo 19. Cindy Sherman. *Untitled #156*. (Museo Nacional Centro de Arte: Reina Sofía: España) <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/untitled-156> y Anexo 20. *Untitled #153* (MoMA: New York) <https://www.moma.org/collection/works/56490>

⁷⁸ Véase Anexo 21. Cindy Sherman. *Untitled #254* (The Broad: Los Angeles, California) <https://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-264?page=1>

desmembrados, genitales descontextualizados y grotescos. Estas imágenes confrontan de manera directa al espectador con la materialidad cruda y rechazada del cuerpo, especialmente el cuerpo femenino que excede los cánones de belleza y control. El cuerpo femenino aquí no es objeto de deseo, sino de repulsión, exponiendo cómo el patriarcado solo acepta ciertas versiones ‘limpias’ y controladas de la feminidad. Los fluidos simulados –vómito, sangre– representan la salida violenta de lo interno, manchando la superficie controlada. Las identidades múltiples y cambiantes en toda su obra cuestionan la noción misma de un yo femenino estable y unitario, desafiando la lógica patriarcal que busca fijar y definir a la mujer.

Una parte interesante de la obra de Sherman son las series posteriores: *Horror*, *Masquerade*, *Clowns*, y *Society Portraits* abundan imágenes de mujeres monstruosas, envejecidas de forma grotesca, desfiguradas, con maquillajes excesivos que se agrietan. Estas figuras encarnan el miedo patriarcal a la mujer que no se ajusta, a la mujer que envejece, a la mujer cuya sexualidad o poder es percibido como amenazante. Sherman las presenta sin victimizarlas; su monstruosidad es una fuerza perturbadora, una presencia que se niega a ser ignorada o embellecida. Son la encarnación visual de lo que el heteropatriarcado intenta excluir: la vejez, la fealdad, la desmesura, la locura femenina. La fluidez y la mutabilidad de sus personajes, su constante devenir otro (incluso en lo abyecto), desafían la idea patriarcal de una esencia femenina inmutable y pasiva. La identidad femenina en Sherman es performativa, fragmentada y potencialmente monstruosa, liberándose de las categorías impuestas. Al encarnar lo abyecto, Sherman lo despoja de su poder para aterrorizar y lo convierte en un arma de resistencia. Sus imágenes perturbadoras nos obligan a confrontar los mecanismos de exclusión y represión sobre los que se construye la representación normativa de la mujer, invitándonos a codificar más una subjetividad femenina, liberadas de los constreñimientos de

la mirada y el orden patriarcales. En el territorio de lo abyecto, Sherman encuentra no sólo la crítica, sino un espacio de posibilidad radical para la redefinición de lo femenino.

Una artista que es reconocida como una de las máximas representantes del arte abyecto es Teresa Margolles (1962), quien constantemente denuncia y enmarca los problemas de violencia y migración en México, no con el objetivo de estetizarlos, sino como un campo de referencia ineludible para quienes ponen en crisis la representatividad de los cuerpos. Por eso, el traslado está en el centro del trabajo de Teresa Margolles. Traslado de imágenes, traslado de tecnologías de reproducción de la imagen, traslado de referentes icónicos, traslados de los signos emblemáticos mediante los cuales puede acceder a lugares de privilegio en el sistema de arte.

La obra *Narcomensajes*⁷⁹ (2009) es una serie de mantas impregnadas de sangre de víctimas de violencia. Como nos describe Isabel Cabrera

Se trata de una pieza procesual en la que cada día, voluntarios y voluntarias ayudan a bordar en ellas con hilo de oro frases alusivas a las que, frecuentemente, se encuentran en las narcomantas con las que los grupos delictivos, en confrontación con el Estado o con otros grupos, amedrentan, hacen anuncios o se atribuyen responsabilidades de hechos delictivos. Uno de los mensajes bordados en las piezas fue “Para que aprendan a respetar”. Cuando una sesión de bordado acababa, la manta era colgada como se cuelga una pintura en un recinto, o un cuerpo en un puente, hasta que se completa el mensaje.⁸⁰

Es decir, la obra es un pronunciamiento por el exceso de violencia que se vive en México, sobretudo en el norte del país. La abyección se relaciona aquí con su discurso cultural, se

⁷⁹Véase Anexo 22. Justo Pastor Mellado. «Teresa Margolles y las fronteras de la institución artística» en *ArtNexus*. (Colombia: Jun-Aug 2010) <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63f6c190cc21cf7c0a2637/77/teresa-margolles>

⁸⁰ María Isabel Cabrera Manuel. *Teresa Margolles. Un estudio biopolítico* (Guanajuato: Universidad de Guanajuato. 2021). p. 132.

conecta con las prácticas transgresivas en general, la abyección es lo que perturba la identidad, sistema y orden. Lo que no respeta bordes, posiciones o reglas. Margolles fuerza al espectador a confrontar la realidad física de la violencia que los medios de comunicación y el discurso oficial suelen banalizar o distanciar. Teresa Margolles ejerce una práctica radical de resignificación de lo abyecto. Al apropiarse de los residuos materiales del horror narcoviolenso producto de la situación actual en lo que Sayak Valencia denomina narconación —la sangre, las mantas, el asfalto manchado— y trasladarlos al espacio del arte con una estrategia minimalista y cargada de dignidad, realiza múltiples operaciones críticas, ya que logra, dentro de su práctica artística, materializar la violencia, hacerla presente, tangible, ineludible, rompiendo el velo de la distancia mediática o la negación social; convierte el instrumento de terror en memorial, donde dignifica el residuo abyecto como testigo y monumento a las víctimas anónimas; interpela al espectador, ya que lo sitúa como testigo incómodo, obligado a confrontar su propia posición frente al horror. El arte de Margolles demuestra que lo abyecto contiene una potencia crítica y testimonial insoslayable. Al resignificarlo, no lo neutraliza; por el contrario, le devuelve su capacidad de interpelación más aguda. En su crudeza abyecta, estas obras son un acto de resistencia estética y política contra el olvido y la impunidad. Las diversas representaciones de cadáveres logran trastornar la identidad de aquel que se confronta con un azar frágil y engañoso, se manifiesta el límite de la condición viviente, que trastoca cada fibra de los cuerpos que los contempla. Como dice Kristeva: “El cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo quien expulsa, ‘yo’ es expulsado. El límite se ha vuelto un objeto. Ese otro lugar que imagino más allá del presente, o que alucino para poder, en un presente, hablarles, prensarlos, aquí y ahora está arrojado, abyecto en ‘mi’ mundo [...] despojado del mundo, *me desvanezco*”⁸¹.

⁸¹ Kristeva, *Poderes de la Perversión*. p. 10.

A modo de conclusión podemos ir tejiendo y entrecruzando algunos de los puntos abordados, por un lado el pensamiento heterosexual ha ejercido un sistema opresivo para con las mujeres al significarlas como otro/distinto dentro de un bagaje de significación universal, es decir “la humanidad, el Hombre es todo el mundo; el Otro, sea quien sea, está incluido [...] no acabamos de ver lo que la Razón supone para nosotras [...] hoy en día la Razón ha sido transformada en una representación del Orden, de la Dominación, del Logocentrismo”⁸². Es por esto que en la ineluctabilidad de esta relación, el pensamiento heterosexual se entrega a una interpretación totalizadora a la vez de la historia, de la realidad social, de la cultura, del lenguaje y de todos los fenómenos subjetivos. No se puede sino subrayar el carácter opresivo que reviste el pensamiento heterosexual en su tendencia a universalizar inmediatamente su producción de conceptos, a formular leyes generales que valen para todas las sociedades, todas las épocas, todos los individuos. Es así como se habla de “*el intercambio de mujeres, la diferencia de los sexos, el orden simbólico, el Deseo, el Goce, la Cultura, la Historia*, categorías que no tienen sentido en absoluto más que en la heterosexualidad o en el pensamiento que produce la diferencia de los sexos como dogma filosófico y político”⁸³. Desde la perspectiva de las filósofas feministas de la diferencia, la diferencia sexual debe entenderse como una diferencia estructural básica, fundamental, sobre la cual se apoyan todas las demás y que no pueden disolverse fácilmente. Declaran lúcidamente que la sexualidad es el sitio de luchas de poder y de contradicciones. En suma, que el significante *mujer* sea tanto el concepto alrededor del cual se han reunido las feministas para reconocer una identidad práctica general como además el concepto mismo que es necesario analizar de manera crítica y eventualmente deconstruir, no constituye una contradicción, sino que es más bien una descripción conveniente de la condición histórica de las mujeres en el capitalismo

⁸²Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. p. 82-3.

⁸³ Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. p. 53-4.

posmoderno tardío.⁸⁴ La tarea de reflexionar sobre nuevas formas de subjetividad femenina implica transformar las estructuras e imágenes mismas del pensamiento y no sólo el contenido proposicional de los pensamientos. Hay que llevar una transformación política de los conceptos clave, es decir, de los conceptos que son estratégicos para nosotras el lenguaje está directamente conectado con el campo político en el que todo cuando atañe al lenguaje, a la ciencia y al pensamiento, remite a la persona en cuanto subjetividad; y a su relación con la sociedad. Y ya no podemos dejárselo al poder del pensamiento heterosexual o pensamiento de la dominación⁸⁵.

El posicionamiento que procede de nuestras subjetividades corporeizadas e históricamente localizadas también determina el tipo de mapas políticos y diagramas conceptuales que tenemos más probabilidad de trazar. En suma, al hacer filosofía llega inevitablemente el momento de seleccionar y fijar propiedades, y en ese momento particular la diferencia sexual desempeña un papel principal⁸⁶. Los conceptos heterosexuales van siendo minados. “¿Qué es la mujer? En el arte feminista el cuerpo de las mujeres es representado como sujeto, dejando por fin de ser un cuerpo objeto para deleite de la mirada masculina, pasa a ser sujeto de conocimiento y el cimiento mismo de la representación, siendo el cuerpo de cada una de ellas un espacio físico y un soporte real sobre el que representar y denunciar las experiencias de su vida. Convirtiéndose por tanto sus obras en respuestas adecuadas al estado permanente de violencia y desprecio contra las mujeres.

En el lenguaje de la historia del arte, se trataba de un giro iconográfico radical desde el que se inauguraba una representación distinta del cuerpo, que no contaba con las formas, los matices, incluso las sustancias con que hasta entonces se había abordado la representación de

⁸⁴ Braidotti. *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* p. 140-1.

⁸⁵ Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. p. 56.

⁸⁶ Braidotti, *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. p. 147

los cuerpos femeninos⁸⁷. Podemos ver la relevancia de la práctica artística de Judy Chicago en la construcción de una nueva subjetividad femenina como innegable y multifacética. Su obra proporcionó las herramientas simbólicas, históricas y estéticas necesarias para que las mujeres pudieran imaginarse a sí mismas fuera de los estrechos márgenes dictados por el heteropatriarcado. Su legado perdura en cada espectadora que, al contemplar su obra o inspirarse en su método, comprende que su subjetividad no es un reflejo de lo masculino, sino un universo propio, rico y digno de ser celebrado, bordado y ocupado con plena autoridad. Chicago no solo reclamó un lugar en la mesa de la historia; tejió el mantel, diseñó la vajilla y sentó a las invitadas que reescribirían su historia. A lo que le siguieron innumerables prácticas artísticas desde perspectivas feministas que posibilitaron, desde la exploración de la abyección, líneas de fuga de la identidad moldeada por el régimen heteropatriarcal. Prácticas que desde lo abyecto exploran todo “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas”⁸⁸. Ya que lo abyecto afecta a la fragilidad de nuestras fronteras. La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda. Es el reverso de los códigos religiosos, morales, ideológicos, sobre los cuales se funda el reposo de los individuos y las treguas de las sociedades. Frente a la abyección, el sentido no tiene sentido más que estriado, rechazado, abyectado⁸⁹. La apertura de los archivos de un amplio conjunto de obras pone en evidencia que éstas inauguraron el escenario de una discusión sobre la emancipación política de los cuerpos y de las subjetividades, fenómeno que contribuyó al imaginario de la emancipación general de los cuerpos actualmente en proceso. Lo que abyectamos es la naturaleza transformada en cultura. Tan pronto como algo sale de su espacio orgánico y entra en lo “social”, se vuelve sucio, repugnante e,

⁸⁷ Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, p. 21.

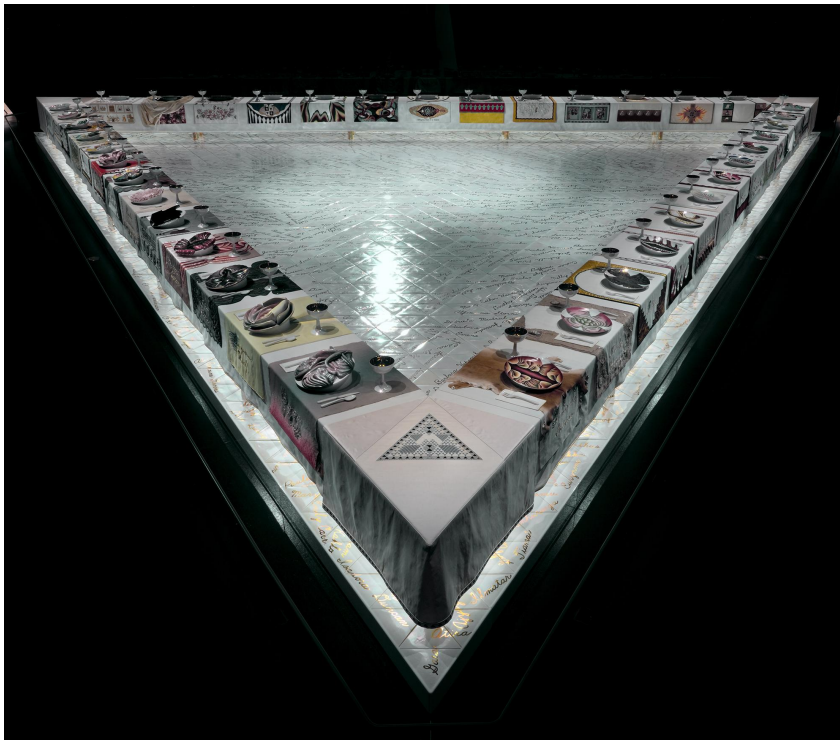
⁸⁸ Kristeva, *Poderes de la Perversión*, p. 11.

⁸⁹ Kristeva, *Poderes de la Perversión*, p. 280.

inevitablemente, representa otra cosa. Las propuestas de las artistas abordadas, son sinónimo de desafío y al mismo tiempo de superación a través de la visibilización de sus propias experiencias. Resistencia es lo que evocan y resistencia es lo que transmiten con una clara finalidad: la deconstrucción de un sistema jerárquico e injusto que perpetúa, justifica y tolera la violencia contra las mujeres. Una búsqueda de finalizar la violencia hacia un conjunto de identidades que comparten la experiencia de la exclusión.

Anexos:

Anexo 1. Installation view of Entryway Banners from *The Dinner Party*, 1979, UCLA Armand Hammer Museum and Cultural Center, Los Angeles, CA, 1996, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Collection of the Brooklyn Museum. © Judy Chicago/Artists Rights Society (ARS), New York Photo © Donald Woodman/Artists Rights Society (ARS), New York.



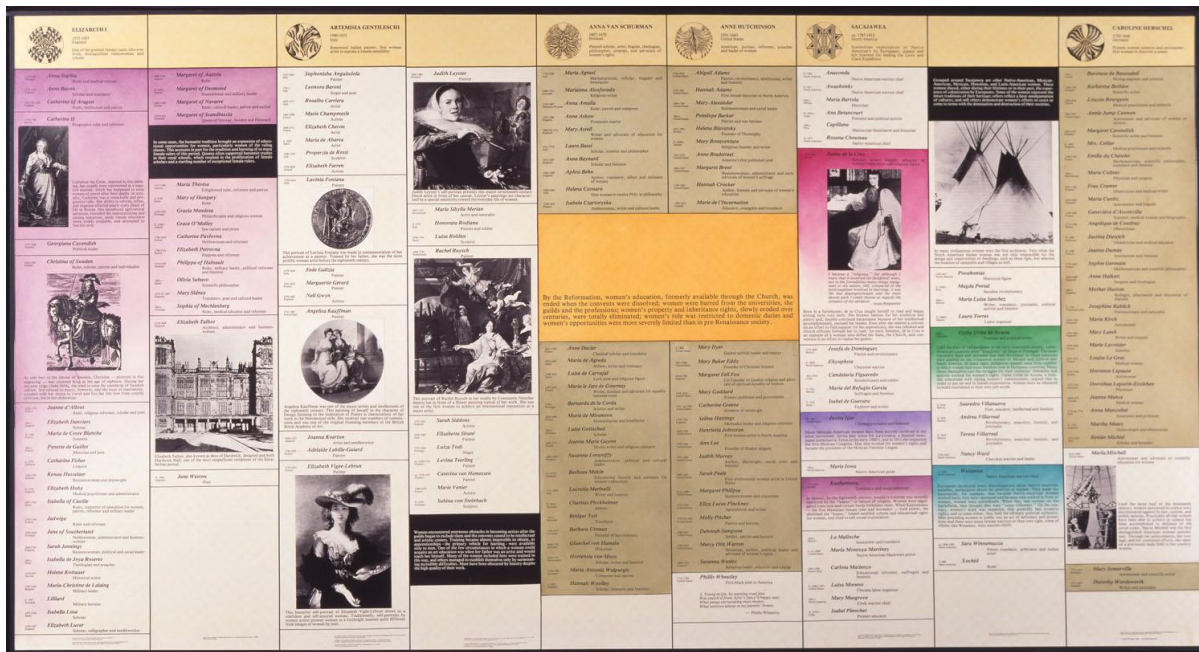
Anexo 2. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1979, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Collection of the Brooklyn Museum. © Judy Chicago/Artists Rights Society (ARS), New York Photo © Donald Woodman/Artists Rights Society (ARS), New York.



Anexo 3. Judy Chicago, Installation view of Wing One, featuring Judith and Sappho place settings from *The Dinner Party*, 1979, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Collection of the Brooklyn Museum. © Judy Chicago/Artists Rights Society (ARS), New York Photo © Donald Woodman/Artists Rights Society (ARS), New York

Anexo 4. Judy Chicago, Wing One from *The Dinner Party*, 1979, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Collection of the Brooklyn Museum. © Judy Chicago/Artists Rights Society (ARS), New York Photo © Donald Woodman/Artists Rights Society (ARS), New York





Anexo 5. Judy Chicago, Heritage Panel #5 from *The Dinner Party*, hand-colored photo mural, 57.4 x 107 in., Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Collection of the Brooklyn Museum. © Judy Chicago/Artists Rights Society (ARS), New York Photo © Donald Woodman/Artists Rights Society (ARS), New York



Anexo 6. Installation view of the Acknowledgement Panels from *The Dinner Party* at the UCLA Armand Hammer Museum of Art. © Judy Chicago/Artists Rights Society (ARS), New York Photo © Donald Woodman/Artists Rights Society (ARS), New York



Anexo 7 y 8. Kiki Smith, *Lilith I*. (New York:
The Metropolitan Museum of Art. 1992)



Anexo 9.. Kiki
Smith, *Tale*
(Collection of
Jeffrey Deitch).

Anexo 10. Kiki Smith, *Wolf Girl*. (New York: The MET. 1999)



Anexo 11. Kiki Smith, *Virgin Mary*. (1992)



Anexo 12. Kiki Smith, *Rapture* (1999)

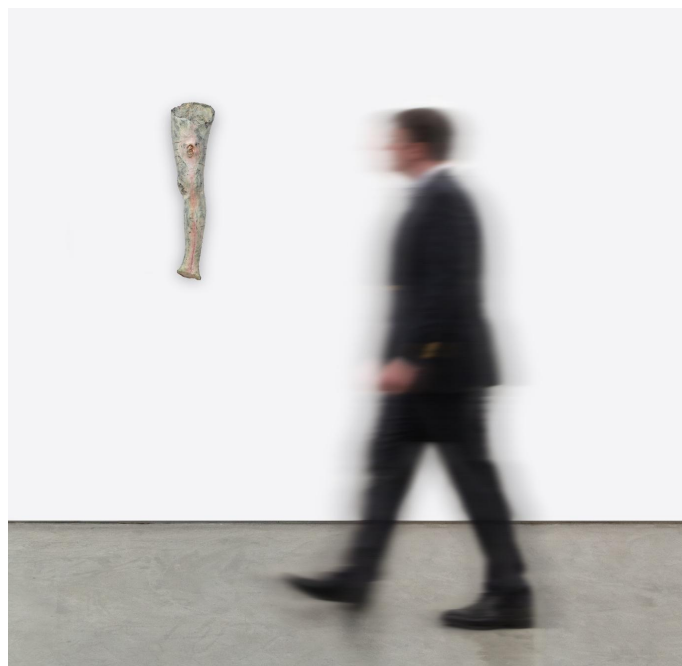


Anexo 13. Kiki Smith, *Untitled*. 1992. (Tate Gallery)



Anexo 14. Kiki Smith, *Pee Body*, 1992 (Harvard Art Museums).

Anexo 15. Kiki Smith, *Club*. (Galería Tavelli, Aspen, Colorado, 1992)



Anexo 16. Kiki Smith, *Club*. (Galería Tavelli, Aspen, Colorado, 1992)



Anexo 17.
Priscilla Monge.
Un día en la ciudad. (1998)
Performance



Anexo 18. Cindy Sherman *Untitled #167* en la serie *Disasters*. (1986)



Anexo 19. Cindy Sherman. *Untitled #156* en la serie *Disasters* (1985).

Anexo 20. Cindy Sherman. *Untitled*
#153 en la serie *Disasters* (1985)



Anexo 21. Cindy
Sherman.
Untitled #264 en
la serie *Sex*
Pictures (1992)



Anexo 22. Teresa Margolles. *Narcomensajes*, 2009. Textos bordados en hilo de oro sobre telas impregnadas de sangre recogida en lugares donde ocurrieron asesinatos. Las telas serían bordadas progresivamente durante la Bienal de Venecia.

Bibliografía:

- Almela, Ramón. 2007. «Kiki Smith en México: La materia hecha carne» en *Critic@rte*.
<http://www.criticarte.com/Page/file/art2007/KikiSmithMexicoFS.html?KikiSmithMexico.html>
- *ArtNexus*. 2019.
<https://www.artnexus.com/es/fundacion-artnexus-exhibition-women/serie/5f538fb294d67c65714e51c2>
- Ballester Buigues, Irene. 2017. «Cuerpos Disidentes: Cuerpos En Resistencia Desde El Arte Y El Feminismo». *Revista Rupturas* 7 (2):145-61.
<https://doi.org/10.22458/rr.v7i2.1835>.
- Beteta Martín, Yolanda. 2014. «La sexualidad de las brujas. La deconstrucción y subversión de las representaciones artísticas de la brujería, la perversidad y la castración femenina en el arte feminista del siglo XX». *Dossier feministes: Salir del camino. Creación y seducción feministas*. No. 18: 293-307.
<https://mediacionartistica.org/wp-content/uploads/2014/09/la-sexualidad-de-las-brujas-la-deconstruccic3b3n-y-subversic3b3n.pdf>.
- Braidotti, Rosi. 2000. *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Argentina: Ed. Paidós.
- Cabrera Manual, María Isabel. 2021. *Teresa Margolles. Un estudio biopolítico*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Cano Ortega, Gabriela. 2018. «El feminismo y sus olas». *Letras libres*. No. 239: 17-21. <https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2018/10/dosier-cano-mex.pdf>
- Cobo Bedía, Rosa, (ed). 2019. *La imaginación feminista. Debates y transformaciones disciplinares*. Madrid: Catarata.
- Cohen, Jeffrey Jerome. 1996. *Monster theory. Reading Culture*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- von Druskowitz, Helene. 2020 *Escritos sobre feminismo, ateísmo y pesimismo*. España: Ed. Taugenit.
- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. España: Ed. AKAL/Arte Contemporáneo.
- Giunta, Andrea. 2019. *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. México: Ed. Siglo XXI.
- Hawthor, Ainsley . 2024 «Qué eran las "leyes de fealdad", cuando Estados Unidos ilegalizó a los 'feos'» en *National Geographic*.
<https://www.nationalgeographic.es/historia/2024/08/leyes-fealdad-cuando-ser-feo-ilegal-estados-unidos>

- Henderson, Gretche E. 2015. *Ugliness. A Cultural History*. London: Reaktion Book Ltd.
- *Judy Chicago*. 2025. <https://judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/>
- Kristeva, Julia. 1988. *Poderes de la perversión*. México: Ed. Siglo XXI.
- Mellado, Justo Pastor. Jun-Aug 2010. «Teresa Margolles y las fronteras de la institución artística» en *ArtNexus*. Colombia.
<https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63f6c190cc21cf7c0a2637/77/teresa-margolles>
- Millet, Kate. 2021. *Política sexual*. España: Ed. Cátedra.
- van Mechelen, Morga. 1993. *El arte abyecto*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Museum of Modern Art. (2025). *MoMA*. New York:
<https://www.moma.org/artists/5392-cindy-sherman>
- Nochlin, Linda. 2020. «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?». *Situar en la Historia: Mujeres, arte y sociedad*. España: Ed. Akal/Arte y estética.
- Pollock, Griselda. 2013. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Ed. Fiordo.
- Sherman, Cindy. 1986. *Untitled #167*. en The Solomon R. Guggenheim Foundation: New York. <https://www.guggenheim.org/artwork/4382>
- _____. 1985. *Untitled #156* en Museo Nacional Centro de Arte: Reina Sofía. España. <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/untitled-156>
- _____. 1992. *Untitled #264* en The Broad: Los Angeles California.
<https://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-264?page=1>
- Smith, Kiki. 1992. *Lilith* en The Metropolitan Museum of Art. New York.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486711>
- _____. 1999. *Wolf Girl* en The Metropolitan Museum of Art. New York.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/375972>
- _____. 1992. *Pee Body* en Harvard Art Museum.
<https://harvardartmuseums.org/collections/object/220259?position=1>
- _____. 1992, *Untitled* en Tate Gallery.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/smith-untitled-t16078>
- Valencia, Sayak. 2016. *Capitalismo Gore. Control económico, violencia y narcopoder*. México: Ed. Paidós.
- Wittig, Monique. 2016. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Ed. EGALES.