

Temas del arte

DOI: 10.26807/cav.vi11.416

MINERVA AYÓN: UN ENSAMBLAJE *QUEER***MINERVA AYÓN: A QUEER ASSEMBLAGE**

Mireille Torres Vega

Resumen

Este análisis aborda lo más representativo de la práctica artística de Minerva Ayón, quien reflexiona en torno al cuerpo, el género y el deseo en el tiempo. Su obra niega los principios estéticos tradicionales del arte representacional al experimentar con materiales contemporáneos que podemos apreciar comúnmente en forma de ensamblajes. Enmarco el presente análisis en el feminismo material y establezco una relación entre la noción de ensamblaje escultórico y una noción de ensamblaje filosófico a partir del concepto de agenciamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Esta relación permite desestabilizar los territorios de lo masculino y lo femenino para plantear el desarrollo de las piezas de esta artista como una propuesta *queer* que desafía fronteras de diversos tipos: sociales, temporales, identitarias y técnicas.

Palabras clave: feminismo material, ensamblaje, cuerpo, *queer*, posthumanismo, escultura, instalación

Abstract

This analysis addresses most representative aspects of Minerva Ayón's artistic practice, which is a manifestation of body, gender, and desire in time. Her work denies traditional aesthetic principles of representational art by experimenting with contemporary materials that can be appreciate like assemblages. This analysis is framed in material feminism and establishes a debate between the notion of sculptural assemblage and philosophical assemblage based on the concept of agency developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari. This relationship makes it possible to disrupt the territories of the masculine and the feminine to develop this artist's work as a way of "queering" and defying different kinds of borders —social and temporal borders as well as borders linked to media and identities. **Keywords:** material feminism, assemblage, body, queer, posthumanism, sculpture, installation art

Biografía de la autora

Mireille Torres Vega (Ciudad de México, México, 1985). Historiadora del arte, egresada de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, donde también cursó la maestría en Estudios de Arte. Su tesis de licenciatura fue publicada en el libro "Estudios de arte latinoamericano y caribeño vol. I", editado por la UIA (2017). Asistió al seminario abierto Zonas de Disturbio (MUAC 2009-2011). Trabajó como Coordinadora de Residencias Internacionales y Escuela de Crítica de Arte en Proyecto Siqueiros: La Tallera (2018-19). Actualmente es profesora en la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas de El Colegio de Morelos, así como profesora de preparatoria en modalidad IB de la materia de Artes Visuales en el Colegio Williams de Cuernavaca.

Minerva Ayón estudió la licenciatura en Artes Visuales en el Centro Morelense de las Artes (CMA) en Cuernavaca, Morelos, donde conoció a Gustavo Pérez Monzón, artista cubano que forjó su trayectoria artística y docente en Cuernavaca y quien entonces era el director de la licenciatura en Artes Visuales. Magali Lara —artista, gestora y académica de larga trayectoria—

fue su tutora en la beca PECDA 2009 y es para quien Minerva ha trabajado como asistente desde entonces, junto con Luis Ordóñez.¹ Fue así como empezó a desarrollarse en el ámbito laboral también como su asistente, trabajando en proyectos colaborativos e independientes como la galería Una línea de gis, junto con los artistas Jaime Colín, Pavel Mora y Luis Urrea. Es egresada de la Maestría en Artes Visuales de San Carlos (UNAM) y ha trabajado como docente en el CMA desde 2015, dando tutorías y talleres de escultura, así como de experimentación en artes.

El texto que presento a continuación es un análisis de obras las y/o exposiciones que han sido más relevantes en la joven trayectoria artística de Minerva Ayón. Estoy segura de que estas líneas despertarán el interés por conocer más sobre esta artista en los lectores y abrirán el diálogo con nuevos interlocutores.

1. Desafiar fronteras temporales: entre la memoria local y la memoria personal

You'll keep the postcard, I'll keep the place.

Uno de los intereses de Minerva Ayón ha sido el trabajo con fibras y textiles. Desde pequeña, su madre le enseñó a tejer y bordar a mano, con lo cual surgió un vínculo afectivo entre ellas. En un comienzo, su desarrollo en esta área fue a través del bordado a mano, interviniendo objetos en el espacio público y en la naturaleza a la manera del *yarn bombing*; pero también con vestuarios conceptuales, generando incluso presentaciones performáticas de vestuarios escultóricos con sus alumnos del CMA en Cuernavaca. Esto último inició como un proyecto de Gustavo Pérez Monzón, entonces director de la institución.

En 2013 Minerva llevaba a cabo su maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos FAD UNAM y decidió hacer una estancia de investigación en el MFA de Textiles

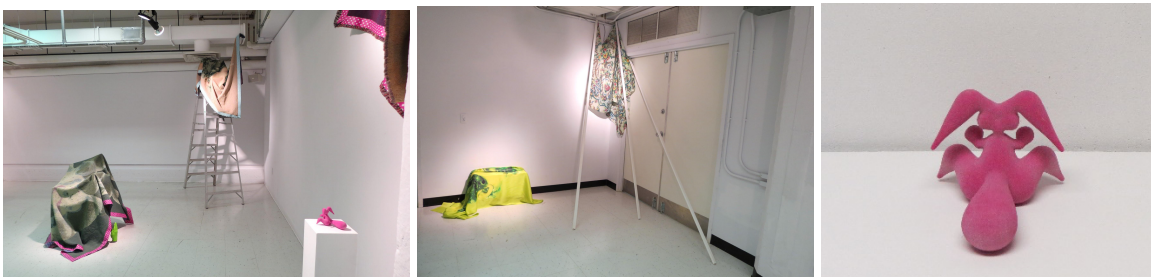
¹ Magali Lara es una artista mexicana originaria de la Ciudad de México que ha trabajado y vivido en Cuernavaca desde 1996. En sus obras podemos encontrar un discurso sobre la femineidad y el feminismo. Estudió en la Academia de San Carlos, en la cual se inscribían en su mayoría hombres y le tocó vivir la oleada feminista durante la década de los setenta, por lo cual se interesó por discutir sobre lo femenino a través de su arte. El trabajo de Magali ha sido de gran referencia e influencia para Minerva Ayón, notablemente en el manejo del color y en una narrativa abstracta que niega los principios estéticos tradicionales del arte representacional.

inteligentes de la Concordia University en Montreal, dirigido por Barbara Layne. La exposición *You'll keep the postcard, I'll keep the place* es resultado de dicha estancia y se llevó a cabo en la galería de la universidad. En alguna de sus caminatas por Montreal, Minerva encontró una tienda de diseño de la década de los setenta en la que vendían bordados hechos a mano por artesanos de comunidades nativas norteamericanas.

Estos bordados fueron considerados como rastros del genocidio cultural de los indígenas en Canadá; en algunos de ellos se pueden percibir, de manera caricaturesca, rostros infantiles. Minerva escaneó los bordados en alta resolución e hizo que se reprodujera el patrón del bordado a mayor escala por un algoritmo rellenando, mediante la repetición de motivos, los espacios vacíos. Luego imprimió los bordados sobre seda.

Estas reinterpretaciones de los bordados originales tomaron forma de instalación en el montaje (figuras 1 y 2) que se complementaron con esculturas impresas en 3D con piedra arenisca de formas abstractas que remiten a los juguetes de infancia de Minerva (figura 3). Sus abuelos paternos llegaron de España a México como refugiados durante la Guerra Civil y tuvieron una fábrica de juguetes. Al morir su abuelo, la empresa cambió de giro y fabricó tubería para drenaje. A finales de la década de los ochenta, su padre intentó fabricar juguetes nuevamente, pero era un momento muy complicado para la economía mexicana. Es así que Minerva ensambló, en una apreciación nostálgica y singular, la memoria de las comunidades nativas norteamericanas inscrita en los bordados que encontró en una tienda de diseño, y su propia memoria, quizá como una reminiscencia de las personas que ya no están en su presente.

Desde su posición de historiador, Carl Becker en 1931 escribió *Todohombre su propio historiador*, en el que menciona que, para él, como para el Sr. Todohombre “la forma y el significado de los eventos recordados, así como la extensión y la velocidad de los objetos físicos variarán con el tiempo y el lugar del observador” (Olick, 2011, p.125). Digamos que Minerva es ese Sr. Todohombre que narra su propia historia dentro de una nueva historia que emerge en el presente en un intento por reconstituir la historia anterior.



Figuras 1, 2 y 3. Ayón, M. 2013. You'll keep the postcard, I'll keep the place. Vistas de la exposición. Fotografías cortesía de la artista.

2. Desafiar fronteras técnicas: experimentando con la espuma de poliuretano

Mala fe y mentiras

Esta exposición se llevó a cabo en la Galería del CMA de Cuernavaca, Morelos en 2015. La exposición estaba conformada por obra gráfica y escultórica. En esta nueva producción podemos ver su experimentación con la espuma de poliuretano, que toma formas de cuerpos tornasolados de bebés que se desbordan cual si fueran tumores y reposan junto a pieles de animales que consiguió en el *Fashion District* de NY y que han sido teñidas (figuras 4 y 5). La carrera que Minerva escogió en un principio era medicina, e incluso algunos años practicó como paramédico en la Cruz Roja. Sin embargo, después decidió estudiar Artes Visuales y volcar sus intereses sobre el cuerpo en expresiones artísticas.

Para *Mala fe y mentiras*, Minerva disecta la fábula de *Pedro y el lobo* y la ensambla con reflexiones del escritor Guido Ceronetti (2006) en su libro *El silencio del cuerpo*. ¿Cuáles son las verdades y las mentiras de nuestros cuerpos? ¿Cuál es el verdadero rostro interno de los cuerpos físicos que vemos? Georges Bataille (1998) nos recuerda que todo animal está en el mundo como el agua dentro del agua, es decir, hay una continuidad entre el animal y el resto de la naturaleza, una inmanencia. Sin embargo, en la situación animal, está también la situación humana en la cual, el humano es capaz de verse a sí mismo como sujeto al que le es objeto el

resto del mundo. El humano trata de figurarse el mundo racionalmente, no obstante, en la animalidad se encuentra lo que se le escapa, lo que se hunde en la noche y le deslumbra.

Seguramente, los primeros hombres estaban más cerca que nosotros del animal y le distinguían de sí mismo en una mezcla de terror y nostalgia y ese era un sentimiento vinculado a lo sagrado, por lo que el hombre ha tenido que situar su dominio privilegiado en lo profano, como al desollar una res para alimentar a un crío. Con Ceronetti podemos visualizar a través de sus palabras, que, en medio de coágulos e impurezas cadavéricas, la vida siempre se levanta de entre la muerte. Las esculturas de Minerva son metáforas del fluir de lo que está afuera hacia adentro y de lo que está adentro hacia afuera en la vida orgánica, en cuerpos que se reconstituyen frágiles e indiferenciados. Estos cuerpecitos que se desparraman, podrían ser metáforas de exceso de violencia sagrada que desestabiliza el orden.



Figuras 4 y 5. Ayón, M. 2015. *Mala fe y mentiras*. Detalles de la exposición. Fotografías cortesía de la artista.

3. Desafiar fronteras identitarias: ¿ser diosa o ser ciborg?

La Diosa Rabiosa (o #IChannelMyInnerMadonna)

Esta fue una exposición retrospectiva que tuvo lugar en el Museo Jardín Borda en Cuernavaca, Morelos en 2017. Esta exposición se conformó con varias obras, sin embargo, me centraré en la serie *UFO*, que es la que le da el nombre de *La Diosa Rabiosa*.

Occidente se ha caracterizado por sus religiones patriarcales judeocristianas. En el antiguo Israel se creó una identidad religiosa y nacional distinta, basada en el monoteísmo para separarse de las identidades politeístas de sus ancestros y vecinos. Este proceso también se vio exacerbado con la creciente sospecha ante el mundo material, incluido el cuerpo y el sexo, lo que San Pablo llamó “carne” (*sarx*), en oposición a “espíritu” (*pneuma*), que se originó en el mundo dualista de Persia y se hizo prevalente en el mundo helenístico. Dicho dualismo probablemente estuvo relacionado con el fracaso de las culturas politeístas para proporcionar respuestas satisfactorias al sufrimiento.

Durante la segunda ola del feminismo, académicas como Riane Eisler y Merlin Stone construyeron hipótesis sobre el desarrollo de un matriarcado prehistórico, en el cual situaron una edad de oro perdida, donde hombres y mujeres convivían en armonía con la naturaleza al adorar a una Gran Diosa. Caso singular es el de la arqueóloga Marija Gimbutas, quien en sus textos hablaba, no precisamente de un matriarcado histórico que dominara al género masculino, pero sí —a través de la arqueomitología— de sociedades matrilineales o matrifocales. En sus libros, *The Gods and Goddesses of Old Europe (7000 to 3500 BC) Myths, Legends and Cult Images* (1996) y *The language of the Goddess* (1989), Gimbutas hizo una fascinante recopilación —en ilustraciones y fotografías— de artefactos prehistóricos que representan lo sagrado femenino. Hay representaciones de cuerpos voluptuosos y de madres con sus hijos, pero también hay artefactos bisexuales y otros andróginos.

Una serie de ensamblajes (*UFO*, 2017) —de materiales tan diversos como la cerámica, unicel, aluminio y plástico—, forman en conjunto lo que culturalmente desciframos como un altar: el altar de *La Diosa Rabiosa* (figuras 6 y 7). En sus diferentes nichos encontramos representaciones de divinidades femeninas a la manera personal de Minerva, quien se incluye a sí misma con sus manos hechas en yeso, pues se concibe también como una diosa. En este altar se encuentran las semillas que contienen la información genética de todas las mujeres del mundo. Sin embargo, estas diosas ya no se encuentran únicamente en el reino de lo natural, sino que están siendo llevadas en naves espaciales que llevarán la información del cuerpo, desde

un lugar femenino, a otras sociedades.² ¿A caso Minerva está en busca de una transmutación exótica de la alteridad, fuera de este planeta, más allá de la materia humana?³

En su paradigmático ensayo de 1985, Donna Haraway (1991) en su *Manifesto Ciborg* escribió que prefería ser una ciborg que una diosa, favoreciendo la figura tecnificada poshumana sobre la recuperación de un pasado matriarcal racializado. Entonces surge la disyuntiva, ¿ser diosa o ser ciborg? Minerva encuentra la respuesta en la interrelación de ambas. La primera, que añora la naturaleza está inserta en el mito matriarcal racializado de las narrativas feministas de reclamo. La segunda, abraza el futuro en un determinismo teleológico tecnológico de la cultura. En esta interrelación, hay entonces un doblamiento de dimensiones de tiempo, en el cual la materialidad del cuerpo se convierte en un evento, haciendo de la identidad una variable continua que en ocasiones puede ser superficial o en ocasiones densa.



Figuras 6 y 7. Ayón, M. 2017. De la serie *UFO*. Detalles de la exposición *La diosa Rabiosa*. Fotografías cortesía de la artista.

4. Desafiar fronteras materiales: una masturbación colectiva

Technodildonics

² Para la exposición *Amor en reversa, el cuerpo utópico* (2019), creó *La Diosa Rabiosa 2.0*, otro tipo de altar de diosas, en esta ocasión, haciendo referencia a las deidades femeninas prehispánicas. El primer altar original, creado para la exposición *La Diosa Rabiosa*, se perdió debido al temblor del 19 de septiembre de 2017.

³ Pensemos en las utopías de las primeras escritoras de ciencia ficción como Judith Merrell en *Daughters of Earth* (1968), Ursula K. Leguin en *The Left Hand of Darkness* (1969) o Joanna Russ en *The Female Man* (1970-publicada en 1975).

Este evento fue curado y organizado por Janet 40 (Luis Nava y Paty Siller), llevado a cabo desde México en 2017 y participó en la bienal Wrong de arte digital de ese mismo año. Invitaron a una docena de artistas —entre ellos Minerva Ayón—, a repensar las posibilidades de los juguetes sexuales en formatos digitales.

Minerva realizó una serie de esculturas de cerámica esmaltada a baja temperatura; se trata de nueve modelos diferentes de *dildos* polimorfos de una blancura diáfana. Los *dildos* llevan nombres de montañas rusas de diferentes parques de atracciones: *Bahama Blast*, *Up Up & Away*, *Riddle Me This*, *Calypso Cannon Balls*, *Cyclon*, *Blizzard River*, *Pounce N Bounce*, *Elmer's Around the World in Eighty Seconds*, *Great Chase*. Si bien estos objetos son de una pureza minimalista, posteriormente decidió activarlos digitalmente a través del sitio de Chaturbate. El espacio doméstico —su casa/taller— se convirtió, por unos meses, en un estudio de grabación donde montó una escenografía saturada de colores vibrantes, compuesta principalmente por telas ensambladas —algunas de las cuales estaban rellenas—, así como por globos y telas reflectoras metálicas, generando una tridimensionalidad en el espacio. En el desarrollo de estas activaciones, acompañadas de música de fondo, Minerva interactuó con los *dildos* a través de materiales que tienen que ver con el juego de niños —globos, burbujas, *slime*, arena kinética— y que, al interactuar con ellos, generan un placer sensorial, pero también interactuó con juguetes sexuales —mazo, enema, masajeador corporal, aspiradora—.

Ataviada con vestuarios y máscaras o maquillaje corporal, Minerva representaba personajes que podían ser divinos o terrestres, incluso animales, los cuales en ningún caso tenían género. Al decir que no tenían género, me refiero a que no estaban llevando a cabo el performance de la masculinidad o de la feminidad, sino del acto sexual en variantes masturbatorias desnaturalizando los escenarios heterosexuales. Pero pensemos también desde el punto de vista del espectador. En su texto *Queer Feminist Pigs: A Spectator's Manifesta*, Jane Ward menciona que el deseo *queer* es impredecible, potencialmente desquiciado del sexo biológico o incluso del género. Y pregunta: ¿Un espectador determinado puede tener vagina, pero mientras ve porno, ¿quién sabe qué tipo de subjetividades emergen (¿masculina? ¿alienígena? ¿robot? ¿lobo?)? (Taormino et al., 2013, p. 135).



Figuras 8, 9 y 10. Ayón, M. 2017. *Technodildonics*. Documentación de activación de esculturas. Fotografías cortesía de la artista.

Estas activaciones (figuras 8, 9 y 10) son entonces, una parodia del erotismo como nos lo han enseñado, desde su concepción sagrada hasta la bestial. Sin una narrativa coherente, lo que Minerva enuncia metafóricamente, es una producción de formas de placer alternativas a la norma de la sexualidad moderna. Sus *dildos* son significantes que remiten a la totalidad del cuerpo, no sólo a los órganos sexuales.⁴ En sus presentaciones, alude a todos los sentidos, nos hace recordar que todo el cuerpo es erógeno y nos llena de felicidad, pues lo que más cuenta es el chisporroteo de placer y no tanto el estatuto de poder a través del *dildo* /falo. Al escoger Chaturbate como plataforma de enunciación (y de masturbación colectiva), Minerva alude a la transacción de afectos viscerales que se producen en ella, a la domesticidad porno y a la fricción de cuerpos que se sucede a pesar de no compartir un mismo encuadre espacial.

5. Desafiar fronteras sociales: la mujer útero en la actualidad

Amor en reversa. El cuerpo utópico

⁴ Por otra parte, bien nos cuestiona Paul Preciado (2006) en su *Manifiesto contrasexual*: “¿Dónde se encuentra el sexo de un cuerpo que lleva un dildo? En sí, el dildo: ¿es un atributo femenino o masculino? ¿Dónde transcurre el goce cuando se folla con un dildo? ¿Quién goza? ¿Cuántos penes tiene un hombre que lleva un dildo? Si el dildo no es más que un “sustituto artificial” del pene, ¿cómo explicar que los hombres que ya tienen un pene empleen cinturones-pollas? (...)” (p.56).

Esta exposición se llevó a cabo en el MUCA-ROMA en Ciudad de México en 2019. La instalación que le da nombre a la exposición es precisamente *Love backwards* (figura 11). Para asistir a la exposición ubicada en el primer piso del museo, el espectador debía subir las escaleras, por lo que con lo primero que se encontraba era con un rostro abstracto generado a partir del ensamblaje de tapetes de automóvil. ¿Se trataba del rostro de un hombre o de una mujer? Este rostro me hace recordar el primer libro del teórico canadiense Marshall McLuhan, *La novia mecánica*, escrito en 1951. En él McLuhan analiza anuncios de revistas o periódicos en los cuales podemos apreciar el folklore de la sociedad industrial y sus deseos. En el apartado *La elección del marido*, McLuhan escoge anuncios publicitarios que hacen alusión al automóvil y menciona que es la unión perfecta de ingeniería y encanto, tal como en una mujer, avanzada tanto mecánicamente, como en estilo, tanto en el interior como en el exterior. El cuerpo de la mujer es *manejado* entonces, en la publicidad y, por lo tanto, en el inconsciente colectivo de la sociedad, como una máquina viviente, vibrante y atractiva. Menciona McLuhan (2001): “El intento de representar la velocidad y el poder fálico, tan solicitado por la mujer en la familia, está atravesado por el intento de crear un mundo de ‘poder flotante’ y a la vez de comodidad y facilidad como en un útero” (p.82).

En la actualidad contamos con métodos de reproducción asistida como la inseminación artificial, la fecundación *in vitro* o el tratamiento ICSI. Sin ahondar en cuestiones de raza, clase social o posibilidades económicas de quién puede acceder a estos métodos, Minerva alude a ellos como ecuaciones en las que la relación sexual ya no aparece como variable. Actualmente, cada vez más mujeres optan por tener hijos sin el involucramiento directo de los hombres. Esta idea la vemos representada en fósiles de *dildos* realizados en cerámica y sujetos a una pared. Del otro lado, vemos una serie de objetos que aluden al cuerpo como fuente de calor. Un tripié con un humidificador y una secadora de pelo anclada al piso por pesas son los mecanismos que interactúan para producir vapor y reproducir un dibujo sobre la superficie plana de un acrílico.

Minerva trae a cuento el parto de su hermana, en el cual el bebé venía de nalgas y por lo tanto nació por cesárea. El nacimiento entonces es un acto de amor que no sólo es un hecho natural, sino que también es asistido científica y tecnológicamente. Esta parte de la instalación nos podría remitir a la paradigmática obra de Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses*

célibataires, même, conocida comúnmente como *El gran vidrio* (1915-1923). En esta obra, el cuerpo de la mujer y del hombre son tratados como mecanismos de deseo con distintos flujos de energía entre la mujer casada y los hombres solteros que la rodean. El “gran vidrio” de Minerva alude a la mujer que da a luz en la época actual.

A partir de la década de los 60, los médicos empezaron a darle más importancia a la vida del bebé por nacer y a dejar en segundo término la salud de la madre. De igual manera, la visión del parto se volvió más fría y los médicos comenzaron a tratarla en términos científicos, dejando de lado la intuición. El ultrasonido fue un avance en la obstetricia que ha permitido el diagnóstico del embarazo, así como la edad gestacional, el tamaño y la posición fetal. De esta manera, la relación entre doctor y paciente se modificó, pues los médicos obstetras son quienes tienen la última palabra sobre el embarazo, posición del bebé y hasta la fecha de nacimiento.

Hacia 1975 la inducción química de la labor de parto ayudó aún más, junto con la cesárea, a programar la fecha de nacimiento de los bebés (McIntosh, 2012). Si bien en la actualidad muchos grupos de mujeres abogan por un parto natural y algunos médicos buscan un trato más humano, la realidad en los hospitales sigue siendo la de un trato frío hacia las pacientes en ese momento crucial, en términos físicos y psicológicos. Podemos recordar aquí a Michel Foucault (2003) con *El nacimiento de la clínica*, donde menciona que en el hospital las enfermedades se reducen a lo homogéneo del campo de acontecimientos patológicos. *Love Backwards* nos hace reflexionar sobre esta relación entre la mujer embarazada y el ámbito tecnológico en el que se desenvuelve en la actualidad.



Figura 11. Ayón, M. 2019. Instalación *Love Backwards*. Detalle de la exposición *Amor en reversa. El cuerpo utópico*. Fotografía cortesía de la artista.

Como conclusión me gustaría mencionar ciertas características estéticas y conceptuales que encuentro en la obra de Minerva Ayón, que han ido conformando una constelación particular que la identifica como una artista singular con una producción de ejes temáticos definidos, aunque siempre generando perspectivas novedosas dentro de su propio universo.

A primera vista es evidente que, sin abandonar la construcción social sobre los cuerpos, Minerva tiene un interés especial por su materialidad, lo que se aprecia en el manejo de los diversos materiales que utiliza en sus obras. Siguiendo este planteamiento, lo que subyace en el fondo es también un interés por aprehender ontológicamente la realidad desde un punto de vista feminista. Sus preguntas, considero, coinciden con las del feminismo material: qué es lo que define lo humano, lo no humano, lo tecnológico y lo natural como agentes que construyen nuestro mundo. Su respuesta parece ser la de una no diferenciación entre dichas categorías, apostando por un reconocimiento de la relacionalidad de la vida: algo se convierte en lo que es a través del deseo. De esta manera, la materia en el arte de Minerva deja de ser pasiva en términos discursivos.

¿Qué nos dice esta materia?

Minerva trabaja a partir de ensamblajes. En el arte, un ensamblaje es una composición tridimensional hecha a partir de diversos materiales, objetos o fragmentos preformados, naturales o manufacturados. Esta reunión heterogénea de materiales y objetos adquiere una nueva relación semántica en la que la hegemonía del significante queda en entredicho. De esta manera, el ensamblaje puede ser decodificado en múltiples profundidades, desafiando fronteras. Los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari (2012) formularon en *Mil mesetas* el concepto de agenciamiento (*agencement* en francés), que en inglés es traducido como “assemblage” o ensamblaje. Para estos autores un agenciamiento, en su multiplicidad, necesariamente actúa sobre flujos semióticos, flujos materiales y flujos sociales simultáneamente. Un agenciamiento establece conexiones con entidades previamente separadas, reuniéndolas en un todo complejo.

Podemos relacionar este concepto filosófico de agenciamiento con los ensamblajes de Minerva, donde las relaciones entre los distintos materiales, objetos y conceptos sirven para cuestionar — o no— al espectador sobre la máquina de producción de la cultura patriarcal y las relaciones de poder y deseo entre los cuerpos. De esta manera, al redistribuir productivamente lo “masculino y lo “femenino, podríamos decir que sus ensamblajes se configuran como *queer*.

Minerva trabaja a partir de la repetición. Dentro de esta línea discursiva me gustaría traer a cuento a Charles Darwin. En sus investigaciones sobre la selección natural nos brinda un entendimiento de la amplia gama de diferencias biológicas y su reproducción hereditaria a partir de la repetición y la diferencia. A través de una ligera variación individual es que se afecta el devenir de las especies.⁵ En la obra de Minerva, hay mucho contenido autobiográfico, que a su vez enlaza con imaginarios sociales. Igual que en la teoría darwiniana, en sus propuestas desarrolla una postura en la que el movimiento temporal hacia adelante se niega a equipararse con el desarrollo o progreso. Es a través de la repetición y la variación individual que Minerva lleva a cabo su propia construcción identitaria de manera dinámica, siempre cambiante, poniendo énfasis en la discursividad de género.

Minerva le quita el privilegio al cuerpo humano como orgánico, involucrando también los afectos, intensidades, transferencias energéticas, otros cuerpos dentro de nuestros cuerpos y los objetos que nos rodean como actantes. Pero también alude al cuerpo en múltiples sentidos; el cuerpo puede ser un territorio, una comunidad nativa, una institución, etcétera. Si involucramos aquí la identidad como variable, entonces esta también es multicausal, multidireccional y liminal. La estética de Minerva intenta desestabilizar categorías. A través de sus obras podemos reflexionar sobre cómo las sociedades de control modifican y modulan los cuerpos como materia, no sólo con la interpelación a la identidad, sino también a las capacidades afectivas.

⁵ En el 2011, la filósofa australiana Elizabeth Grosz (2011) publicó el libro *Becoming Undone: Darwinian Reflections on Life, Politics and Art*, en el cual explora la teoría darwiniana, y cómo a partir de ella se transforma nuestra comprensión de la humanidad en sus formas masculina y femenina, nuestras ideas de relaciones políticas y nuestros conceptos de arte. Establezco la relación con Darwin en la obra de Minerva Ayón a partir de los conceptos de repetición y diferencia, pero también se podrían enlazar con ideas planteadas por Gilles Deleuze, Henri Bergson, y Luce Irigaray como Elizabeth Grosz lo establece en su texto.

Por último, algunos de los ensamblajes de Minerva incluyen objetos que le han pertenecido o que contuvieron algo que actualmente le pertenece. Algunos otros aluden a una relación entre su cuerpo y su mente, es decir, son autorreflexiones mentales que aparecen encarnadas en formas materiales particulares en medio de las relaciones tecnológicas y discursivas en las que ella está situada actualmente. Como receptores de su obra, podemos intuir que hay una potencialidad anímica, chamánica y voluptuosa en los objetos que nos ofrece, desafiando la frontera entre la vida y la no vida a partir sus propias estrategias.

Referencias

- Bataille, G., 1998. *Teoría de la religión*. Madrid, España: Taurus.
- Ceronetti, G. (2006). El silencio del cuerpo. Barcelona, España: Acantilado.
- Deleuze, G. y Guattari, F., 2012. *Mil mesetas*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Foucault, M., 2003. *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI editores.
- Gimbutas, M. (1996). The Gods and Goddesses of Old Europe (7000 to 3500 BC) Myths, Legends and Cult Images. Berkeley y Los Ángeles, California: University of California Press.
- Gimbutas, M. (1989). The language of the Goddess. San Francisco, California: Harper & Row.
- Grosz, E., 2011. *Becoming undone. Darwinian Reflections on Life, Politics and Art*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press.
- Haraway, D., 1991. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

McIntosh, T., 2012. *A Social History of Maternity and Childbirth. Key Themes in Maternity Care*, Londres, Inglaterra; Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

McLuhan, M., 2001. *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, Londres, Inglaterra: Duckworth Overlook.

Olick, J. (ed), 2011. *The Collective Memory Reader*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.

Preciado, B., 2002. *Manifiesto contrasexual*. Madrid, España: Ópera Prima, 2002.

Taormino, T. (ed.), C. Penley, (ed.), M. Miller-Young, (ed.), C. Parreñas, (ed.), 2013 *The Feminist Porn Book. The Politics of Producing Pleasure*, Nueva York, Estados Unidos: The Feminist Press.

Enviado: 2021-03-17

Aceptado: 2021-05-03