

Artes de frontera y articulaciones de género: La obra de Marta Cajías y Patricia Murillo-López

Ana Rebeca Prada M.

Hoy podemos apreciar el arte textil andino desde una nueva perspectiva, dado que sus realizaciones pueden equipararse a las de la pintura contemporánea. Los diseños abstractos de Macha, los pájaros en carmín y negro de los Potolo, las representaciones ingenuas y figurativas de Llallagua, y los monstruos surrealistas de Leque, pueden compararse a las composiciones geométricas de Vasarely, a la ingenuidad del aduanero Rousseau y al surrealismo de Miró. A su vez, representan a diferentes grupos humanos que en sus expresiones creadoras mantienen el testimonio de su identidad cultural.

**Teresa Gisbert, Silvia Arze, Marta Cajías,
Prólogo a la segunda edición de *Arte textil y mundo andino***

Este epígrafe que alude al carácter artístico de objetos culturales nos refiere a la problemática fundamental de la forma en que se construye el sistema canónico del arte *respecto al* diverso y potente campo de las culturas tradicionales o indígenas, o de la cultura popular en general. Arte y cultura conforman un sistema muy complejo y problemático, muy dinámico, que puede relacionarse a una «máquina de hacer autenticidad.» Occidente ha construido el arte como área específica *en relación* a «la cultura», es decir, a aquello que es percibido respecto a la historia, el folklore, la etnografía, la cultura material de pueblos tradicionales, la artesanía. El carácter original, singular de los objetos artísticos, vinculados al mundo de los conocedores, de los museos de arte y del mercado del arte, se instituye como tal sólo en tanto se diferencia del carácter colectivo de los artefactos culturales. Estos dos polos operativos de

análisis —el del arte y la artesanía— son, en todo caso, «auténticos.» Existen simultáneamente otros dos campos de objetos, vinculados al polo de la «inautenticidad,» que tendrían que ver, por un lado, con los artefactos del «no-arte,» de lo reproducido, lo comercial; esos artículos de consumo que podrían entrar a una colección de curiosidades o esos objetos utilitarios que nos rodean cotidianamente. Por otro lado, estarían las obras de la «no-cultura,» lo nuevo y poco común, las falsificaciones, las invenciones, el museo de tecnología, los ready-mades y el anti-arte.

Este cuadro semiótico más o menos lato y dicotómico puede servirnos para entender las fronteras a veces férreas, a veces muy frágiles que existen entre



Marta Cajías. Dibujo. Lápiz sobre papel.

los campos que hacemos que ocupen los objetos. A pesar de las férreas divisiones, habitamos un mundo de valoraciones y definiciones también muy móvil, un mundo de interpenetraciones e intersticialidades.

Voy a concentrarme en la frontera entre lo artístico y lo cultural (el polo de «lo auténtico» en nuestro cuadrado), con algunas incursiones al carácter «no artístico» del artefacto utilitario (y su polo «no auténtico»). Y lo voy a hacer para acercarme a la obra de Marta Cajías y Patricia Murillo-López, quienes trabajan, creo yo, en zonas problemáticas de frontera. Marta es, como vimos en el epígrafe, coautora del libro *Arte textil y mundo andino*. Su trabajo con tejido andino y la cultura andina en general tienen enorme impacto en sus batiks y dibujos, así como en su práctica con el telar. Patricia, por su lado, viaja con admirable fluidez por los lugares de la cerámica utilitaria y decorativa y los de

la cerámica artística, generando un tránsito molesto entre lo que es y no es «arte.» Estas zonas de tránsito, este ubicarse en los lugares del cruce, en el entre-lugar del arte/artesanía, del arte/cultura, está relacionado, también, a articulaciones genéricas muy particulares.

MARTA CAJÍAS

Marta expresa un rechazo contundente a ser clasificada como mujer antes que como artista. Le parece que todo encasillamiento o valoración a partir de la categoría “mujer” distorsiona la autenticidad y valor intrínseco de sus obras. Ve cómo, en ciertos contextos y discursos, se sobrevalora automáticamente lo étnico o femenino, no a partir de criterios de calidad, validez o rigor, sino a partir del «ser indígena» o «ser mujer.»

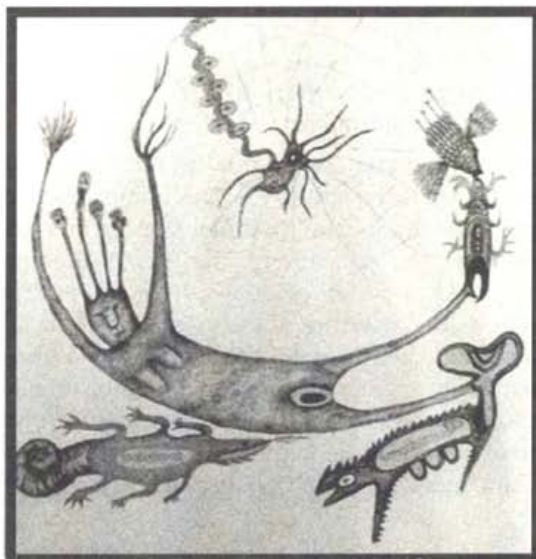
La posición frente a las tendencias dogmatizantes y esencialistas de ciertos feminismos y de la manera en que se los ha comercializado, no debería ensombrecer, en todo caso, los logros fundamentales de un movimiento de tan larga y compleja historia. La crítica feminista en sus diferentes vertientes y localizaciones ha logrado poner en evidencia la índole androcéntrica de los edificios fundamentales de la cultura y la sociedad, y ha sacado de la oscuridad naturalizada el extraordinario aporte de la mujer en las más diversas áreas del quehacer humano, promoviendo la acción femenina en todos los campos. El que tantas artistas mujeres estén ahora gozando de un acceso “libre” al mundo del arte no es sólo fruto de la modernización supuestamente neutral de las sociedades, sino también de un trabajo persistente de parte de las mujeres.

En todo caso, entiendo este malestar y, por ello, voy a intentar activar una lectura más ligada al género que, bien entendido, es, precisamente, una superación de ese dogmatismo y ese esencialismo o, por lo menos, su puesta en crisis. Género es la forma en que los sujetos sociales, culturales, tanto individuales como colectivos, construyen masculinidad y femineidad, entendiendo que se trata de articulaciones no dicotómicas sino relacionales.

Pero antes de pasar a la propuesta de Marta en ese orden de cosas, quisiera mencionar otra contundente negativa de esta artista: la de considerar su arte en batik y en dibujo como arte «menor.» Desconfía ella, otra vez, de esa categoría de «lo marginal» como válida en sí misma. Se trataría de otro lugar que se sobrevalora sin criterios de validez o calidad específicos. Percibe que tildar de «menor» a su arte es contraproducente, evitando hacer una división entre arte masculino y arte femenino, o entre arte «mayor» y «menor.» Se niega a entrar a este juego peligroso, dañino, de doble filo. Considera que en su trabajo interviene tanto lo femenino como lo masculino, y que todos los medios son susceptibles de generar arte mayor o menor, tanto el batik y la cerámica, como el óleo y la escultura. Más que plantéarselo como un área de dicotomías y enfrentamientos, Marta se plantea el arte como una forma de comunicación particular: lo que interesa es imaginar el diálogo que sustenta una obra expuesta al público.

Considera que el dividir las formas de arte en géneros «mayores» o «menores» es un handicap de las galerías, los museos y críticos, no de los artistas. El

que el batik tenga un antiguo origen utilitario y artesanal, no tendría que tener nada que ver con su proyección en tanto objeto de arte, con su posible sofisticación estética. Se da cuenta cuanto pesa sin embargo la historia del batik sobre su valoración cuando en la crítica y en los estudios y libros de arte ni siquiera se lo considera. Es como si no existiera: no se lo menciona. Hay una indiferencia que le hace pensar que el canon, la institución artística, piensa a partir de parámetros fuertemente definidos por la pintura y, así, el batik es



Marta Cajías. Dibujo. Lápiz y carbón sobre papel.

invisibilizado. Se ha encontrado incluso con gente que ha reconocido la calidad artística de su trabajo, pero la ha desechado por el medio en que está expresada. En este sentido, se conduce como varios artistas bolivianos que trabajan en estos géneros supuestamente «menores»; artistas que han persistido en estos medios «proscritos» o estigmatizados (cerámica, tejido, batik, arte en metales y otros) y han logrado transgredir las barreras ya mencionadas entre lo artesanal, lo artístico y lo utilitario entrando a galerías de prestigio y a museos consagradores y legitimadores. Incluso, algunos de ellos, sin dejar de rozar esa peligrosa zona de lo utilitario y lo artesanal al crear sus objetos estéticos; y otros, acercándose más a las imposiciones del canon, es decir, alejándose al máximo de las connotaciones culturales o utilitarias.

Lo que también parece funcionar en el criterio fuertemente canónico de estos espacios de consagración es el requisito de una legitimación «extra» para admitir este arte: tienen que haber premios internacionales, exposiciones en el extranjero o una clara afiliación a corrientes internacionales ya imposibles de ignorar antes de aceptar estos medios. Esto, claro está, no es general, pero parece ser un criterio velado de muchos galeristas y curadores.

Algo bastante fuerte en este contexto de cosas es el que Marta hubiera participado en la organización de una exposición de tejidos Macha en una presti-

giosa galería de arte de La Paz. En esta transgresión al canon a la que a veces se abren incluso los espacios más canónicos y canonizadores, se pone en tensión lo más hondo de nuestros prejuicios y presupuestos, así como de nuestras formas de valorar y definir los objetos. Recordemos que el arte presupone un artista, un autor consagrado, el nombre es fundamental; y que el tejido es objeto de producción colectiva que, aún teniendo algún autor reconocible, funciona dentro de un sistema de percepción comunitario. De pronto lo artesanal, utilitario, lo «interesante» en términos antropológicos e históricos ocupa el espacio de lo artístico, lo estético y lo «bello» de las obras maestras. Como se nota en el epígrafe de esta ponencia, si bien se acude al parámetro canónico para validar la belleza en realidad radicalmente alternativa de los objetos culturales, no se deja de cruzar esta nueva percepción estetizante de lo «artesanal» con una valoración cultural e histórica, generando, así, zonas híbridas que hacen tambalear nuestros modos de construir valor estético y cultural. No menos importante es que el tejido, antes percibido como objeto cultural utilitario, ahora se perciba como patrimonio de los bolivianos: la «artesanía» antes invisible deviene objeto de importancia histórica y cultural general. Es valorada hoy como lo son los cuadros coloniales. Ya vemos cuán móvil y superpuesto es todo esto a través de la historia.

Respecto a esta zona de sus actividades, Marta comenta que el objeto artesanal, cultural o histórico puede también llegar a sobrevalorarse en términos de una percepción snob de coleccionista, de una moda de lo exótico. Hay que cuidarse de este otro extremo, pues el objeto pierde su importancia cultural e histórica y se convierte en pieza del mercado artístico y de objetos preciosos. Como vemos, aquí también se da la insistencia en que los objetos cultural-artísticos deben retener esa hibridez que provoque una valoración justa tanto histórico-antropológica como estética. Esta valoración híbrida, sin embargo, requeriría de una radicalmente revisada percepción no sólo de los objetos, sino de las subjetividades culturales que los producen y los definen.

A partir de todo ello es importante retornar a las articulaciones particulares que Marta realiza en el batik y el dibujo. Simultáneo a su trabajo con el tejido andino, con ese arte colectivo donde se diluyen o funden las categorías de lo estético, lo artesanal y lo utilitario, ella trabaja el algodón y la seda del batik, y el dibujo. Percibe una clara ligazón entre el tejido tradicional masivo aunque no exclusivamente realizado por mujeres, y su trabajo con esas otras telas con las que crea batiks, percibiendo como alquímico el tratamiento del textil, su teñido y sus posibilidades cromáticas. Una especial sensibilidad se genera cuando se mezclan espacios y prácticas aparentemente tan disímiles y sin embargo tan claramente entre-tramables: la poderosa interpelación que las prác-



Marta Cajías. Dibujo a lápiz y carbón sobre papel.

ticas culturales y artísticas andinas han ejercido sobre el arte de Marta —ella lo percibe como la reconfirmación de lo que ya existía en su propia sensibilidad— se concretan en un imaginario donde, efectivamente, lo masculino y lo femenino conforman una unidad que trasciende las particularidades. Un imaginario donde, además, están claramente figuradas las correspondencias cósmicas entre lo de abajo y lo de arriba, lo oscuro y lo claro, lo de adentro y lo de afuera, todo ello como en permanente rotación, en constante movimiento cíclico. En este sentido, la artista considera que la vida y el arte —percibidos además como continuos— pertenecen a ese orden de cosas en el que todo fluye pero en términos de correspondencia y reciprocidad. En una existe tanto lo femenino como lo masculino, elementos que se requieren mutuamente.

En todo caso, hay lugares demarcables que, dentro de esta dinámica, ocupan lo femenino o lo masculino. Aparte de percibir el tejido como conscientemente femenino, ello va a estar asimismo ligado a la potencialidad de la tierra, de la Pachamama; va a estar vinculado a lo oscuro potente de donde surgen todas las cosas de la vida y la naturaleza. A la seminalidad y carácter diurno y solar de lo masculino, a su carácter más móvil, más visible y abierto, le corresponde y complementa lo lunar y uterino de lo femenino, esa su característica más detenida y contenida. La maternidad no es aquí sólo el potencial de parir hijos, sino el de detentar la generación y el origen de todos los órdenes de la vida, el de ser el lugar de la fecundidad en sentido amplio, en lo que se relaciona a los ciclos naturales. La artista acepta, a diferencia de muchos artistas que están trabajando en torno a la desacralización, que ella se halla muy cómoda en los lugares de lo sagrado y lo mítico. Piensa que incluso en lo más moderno de nuestras vidas persiste la ciclicidad, la repetición de los mitos.

A todos estos aspectos del particular imaginario de Marta, que ella no se apura en desarraigar de una memoria larga tanto cultural como personal, se suman los elementos fundamentales de la ciclicidad de la vida y la muerte en términos, pues, no dicotómicos, más bien pensados en términos andinos, de continuidad. Y, respecto a ello, la figura y concepto de la sangre como fluido vital que se presenta como vertebradora de varios contextos y lugares de la vida.

Junto a ello, la artista también habla de cierta sensibilidad y sentimiento que relaciona a lo femenino, sin querer acartonarlo o banalizarlo y, por supuesto, sin querer separarlo de la unidad mayor a la que pertenece. Siente en sí una particular vinculación con la intuición, el sueño y la memoria, entendiéndolos como puente con lo transpersonal y colectivo. Esto tiene que ver con la forma en que ella comprende la pertenencia a un lugar, a un contexto: un sentimiento profundo que la conecta con la tierra, sin que esto tienda a un telurismo artificial, sino un contacto de fondo como en el caso de María Luisa Pacheco, tan alejada de una comprensión forzada de «arte boliviano.» Relaciona el arte que a ella le interesa con un sentimiento más de entraña que de cabeza.

El dibujo de Marta, también completamente imbuido del imaginario ya descrito, constituye para ella, sin embargo, una práctica totalmente distinta a la del batik. Los siente como procesos diferentes, en los que explora diversas

partes de su propia sensibilidad y biografía de fondo: al dibujo Marta le concede una connotación más íntima, interior, más ensimismada y silenciosa.

PATRICIA MURILLO-LÓPEZ

Patricia es similarmente drástica en su rechazo a que sus piezas sean valoradas a partir de su nombre, su nacionalidad o su sexo. Hay una necesidad personal de crear que ha encontrado en la cerámica su medio más apropiado. No le interesan las clasificaciones a partir de un supuesto arte específicamente «femenino» o «menor.» Sin ninguna actitud defensiva, Patricia constata, sin embargo, que el medio elegido por ella es nomás un medio que no se toma en cuenta. Precisamente, y como reconoce Pedro Querejazu, por ser percibida como demasiado cercana a la historia utilitaria del hombre es que se halla la cerámica 'marginada por el arte contemporáneo'. El canon la contemplaría como hace con el batik: como ese lugar en que la autenticidad de la artesanía se contagia de la «inautenticidad» del artefacto utilitario. El doble compromiso con la tradición y las esferas de lo cotidiano y del consumo masivo demarcan la dificultad con que se la integra al arte.

Sorprende a Patricia el hecho de que a partir de la mención obtenida en el prestigioso Concurso de Mino, Japón, su trabajo haya comenzado a ser considerado. Reconoce simultáneamente, sin embargo, que colegas suyos han ganado espacios de reconocimiento a punta de trabajo y dinamismo en exposiciones callejeras, etc., sin necesariamente haber ganado premios en el exterior.

Quienes delimitan el canon artístico, afirma, menosprecian ciertos oficios, generalmente ligados a lo utilitario y esto a nivel mundial. Con todo, ve interesantes aperturas en los últimos años; tal vez relacionadas al hecho de que han comenzado a darse conjunciones genéricas, pictórico-cerámicas, por ejemplo. Teme generalizar, sin embargo, para el caso nacional: es probable que la apertura se haya dado más a nivel personal, claramente delimitable a algunas personas, y no a nivel de la cerámica como tal.

A quienes insisten en clasificarla de escultora, ella responde que es «modeladora de arcilla,» recuperando incluso en el vocabulario una reivindicación de su oficio. Esta puntualización, con todo, va acompañada de una conciencia de que en realidad todo artista es de un modo u otro un artesano: rechazar el lado artesano de sí mismo es tal vez uno de los errores del arte. Lo interesante en Patricia y en Marta es el hecho de no reprimir u ocultar el lado artesanal de su arte; no suprimir las artesanías que llevan en sí.

En principio, Patricia reconoce dos espacios en su obra. Uno, el «artístico» es el que ella da a luz luego de masticarlo en silencio a veces por mucho tiempo. Hay un periodo de incubación y luego de alumbramiento, a partir de un tema que la conmueve o problematiza y que tiene mucho que ver, afirma, con las sensaciones. Las formas que toman estos retoños pueden ser figurativas o abstractas según requiera la índole del tema. Reconoce que sus creaciones no responden a movimientos internacionales, sino a la exigencia del proceso creativo particular. No la problematiza el figurativo, es más, le concede un lugar especial pues le permite acercarse a los seres humanos, a quienes observa con particular intensidad. Otro espacio es el de su trabajo de piezas utilitarias: ahí se activa la parte funcional de su quehacer, prevaleciendo la técnica.

Si bien existe esta división, la artista reconoce que muchas veces hay un cruce de cables: el sentimiento con que se moldea una pieza artística entra al trabajo con lo utilitario, invadiendo la artista el lugar de la artesana. La división no es tan marcada, entonces, sobre todo cuando reconoce que a aquella pieza pensada como objeto de uso se le puede «quitar la función» y convertirla en un objeto de arte. Es claro, sin embargo, que a una de sus *thanta wawas* no se le va a poder inventar un uso utilitario.



Patricia Murillo-López.
"Thanta wawa." 1996.

En estos tránsitos, sin embargo, se formulan el arte y los quehaceres de Patricia, en el no auto-imponerse con demasiada rigidez estas fronteras. Entrando, en este orden de cosas, a un área un poco más delicada, para ella existe un contagio no sólo de géneros o campos, sino un contagio general de lo artístico y lo vital—que creo también es muy fuerte en Marta. Puede que esta sensibilidad arte-vida promueva la tendencia a ignorar fronteras o a vivirlas muy cómodamente.

En cuanto a una particular articulación de lo genérico, Patricia establece que su preocupación mayor ha sido responder a sentimientos, vivencias, molestias, preocupaciones ligadas al mundo en que vivimos. Vital y positiva, la artista piensa en la posibilidad de mundos mejores, espacios más tranquilos, futuros buenos para los que vienen. Ella piensa en su arte también como un legado que portará un mensaje, por ello se ha dedicado también, por ejemplo, a temas ecológicos. Le im-

porta, por otro lado, ser portadora y perpetuadora de nuestra memoria ancestral, reconociendo que a veces ésta se presenta en algunas piezas más bien inconscientemente. De ninguna manera siente la obligación, en este sentido, de hacer arte específicamente «boliviano.» Como en Marta, percibo en Patricia una férrea voluntad por lo auténtico más que por lo autenticista. Como se ve, la pregunta por la cuestión genérica, se diluyó para privilegiar, más bien, temas universales, humanos.

El mundo guaraní impresionó intensamente a Patricia, generando un otro tema que fue más bien conscientemente tramado. La magia, la pureza, la calidad de vida que detectó en el mundo *ava*; la armonía con la naturaleza que percibió en sus prácticas vitales y culturales la llevó a trabajar una celebración, pero también una conciencia de mundos que estamos perdiendo. Es así que pulsaciones inconscientes y conscientes se integran a su creación, así como experiencias que Patricia considera fundamentales para su imaginario: los

años vividos en Jamaica, la cercanía impactante del mar, así como sus años en Alemania y su experiencia norteamericana.

En cuanto a sus *thanta wawas* y *wawachas*, Patricia las habría elaborado a partir de una observación de la realidad en tanto tradiciones como la del día de los muertos, la forma en que los aymaras envuelven a las guaguas y el amor particular que ella siente por los niños. Algunas de estas piezas, las más encerradas en sí mismas, traducirían también de algún modo los encerramientos, los ensimismamientos más colectivos.

Otra línea temática de Patricia es lo aéreo, lo alado, lo ondulante. Muy explícitamente habría trabajado no sólo extremando las posibilidades de movimiento de la arcilla, sino hacia un otro ámbito que sería el de darle forma a la libertad, al ansia, al deseo. «Ver de una manera alada la realidad, desprenderse, salir de ti, despegar hacia arriba» —dice ella.

Reflexionando ya más generalmente sobre su obra, la artista coincide con Marta en reconocer en sí misma lugares muy femeninos, pero también muy masculinos. Le resulta difícil definir, sin embargo, dónde termina lo uno y donde empieza lo otro. Prefiere pensar en el suyo como un arte de entraña, como un quehacer atento a la magia de las cosas, más que como un trabajo femenino o masculino. Sí reconoce el malabarismo que requiere el ser esposa, madre, ama de casa, artesana y artista a la vez. Pero ella no relaciona esto estrictamente con lo femenino. Se siente naturalmente llamada a estos roles y los cuida, estableciendo una dinámica de respeto en torno a ellos. La capacidad de armonizar esta heterogeneidad en sí misma tiene que ver con su fe en la magia, en la vida bien vivida, en una autoaceptación jubilosa. Teme que esta particularidad suya sea encasillada en el clisé de «lo femenino» y, sin embargo, acepta que ella ha asumido la tarea de cuidar y atesorar las herencias culturales, visuales, éticas puesto que —y cito— «generalmente son las mujeres las que cuidamos de eso; ha sido la mujer la que ha conservado el fuego mientras el hombre se iba de caza.» Además, admite que goza de logros alcanzados en generaciones anteriores; que como mujer ella está donde está por elección; que la conquista de espacios se limita a su oficio de ceramista.

SALIDA

He querido ver, en este seguimiento del discurso de las artistas, su relación más específica y localizada con un canon con el que conviven más o menos conflictivamente, y su particular articulación de lo genérico. Noto que a pesar de rechazar encasillamientos de cualquier especie por su sexo, ocupan lugares subjetivos y discursivos fuertemente marcados de femineidad. Lo importante es que estos lugares, para ellas, no deben ser los que conduzcan o determinen las miradas que se vuelcan sobre su obra. A ratos resulta difícil manejar esto que podría parecer una dualidad o, en extremo, una contradicción: el rechazo de toda definición desde su condición femenina y, simultáneamente, la fuerte marca en palabra y obra de esa misma condición. Lo que hay que rescatar es la implícita exigencia de ser percibidas equitativamente en los espacios necesariamente relacionales del arte y la sociedad en general, afirmando de manera muy particular una heterogeneidad femenina. No hay contradicción, pues, en afirmar una diferencia y exigir equidad en un mundo, precisamente, constitui-

do por tan radicales diferencias. Marta y Patricia se verían más «subordinadas» por la particularidad de su medio artístico que por la de su sexo.

A pesar de evitar un discurso generalizante de «la femineidad», habitan lugares muy fuertes como mujeres y artistas, importándoles mucho el definir la especificidad de estos lugares. Desde esta especificidad, se me hace evidente una voluntad por extender sus propuestas tanto vitales como artísticas a otros lugares de la diferencia, promoviendo la mezcla como camino de autoconstitución y proyección artística. Es decir que su referencia no siempre va a ser la cultura o la clase a la que ellas pertenecen, el canon o nuestro lado occidental, sino que esa referencia se extiende a la potencia de las culturas que demarcan otro tipo de heterogeneidades: el mundo andino, el mundo amazónico, los saberes indígenas, alternativos. No me parece de poca importancia la intersección de medios artísticos reconocidos como tradicionales y alternativos respecto al canon, con una fuerte inclinación por los mundos tradicionales y alternativos respecto a la centralidad socio-económica de nuestro país, y la afirmación nada subalternizada o victimizada de la especificidad genérica en cada una. Si podemos ver hegemonía en un canon artístico y una sociedad androcéntricas, estas artistas de ningún modo perciben que ni uno ni la otra las hayan minorizado. No sienten ningún interés por ceder a las seducciones del canon ni a los roles clásicamente patriarcales de la sociedad, sino en tanto conciben con su propia voluntad. Los guiones ofrecidos por el patriarcado institucional y social—algo desgastados ya, hay que decirlo, en este fin de siglo—son leídos a partir de una agencia tanto artística como femenina muy segura de sus opciones, negociaciones y concesiones. Creo que en este sentido rechazan corresponder o ceder al estereotipo al sentirse libres de transitar por roles tradicionales y por espacios en proceso de conquista o ya conquistados, así como por los lugares más diversos de la heterogeneidad propia y colectiva.

En este orden de cosas, lo que podría vivirse como una posición de exclusión respecto a un canon que tiende a borrar su quehacer artístico, estas artistas construyen un lugar propio que yo denomino de frontera y que ellas construyen como una no internalización ni del «rechazo» del canon, ni de la «marginalidad» que implica trabajar en batik, tejido o cerámica. De ahí su capacidad de tránsito no sólo a través de la frontera arte/cultura, sino entre las lógicas del arte y las lógicas de la cultura. Ello implica, claro, una manera entre transgresiva e intersticial de habitar el «sistema de objetos» establecido por el canon y amenazado permanentemente por la cultura. Implica también enloquecer a la brújula que aún insiste en distinguir la obra de arte del artefacto artesanal y utilitario, y lo auténtico de lo inauténtico, sin abrirse a maneras *otras*, no necesariamente dicotómicas, de ordenar el mundo de los objetos.