

Persisting Without Approval:
Artistic Practice and Silent
Resistance Against
Aestheticized Dissent

Persistir sin aprobación: práctica artística y resistencia silenciosa frente a la disidencia estetizada

YOLANDA DEL CARMEN ARVIZU ORTIZ

Artista visual e investigadora
y.arvizu104@gmail.com

Key words

artistic practice, silent resistance, dissidence, aestheticization, cultural politics

Palabras clave

práctica artística, resistencia silenciosa, disidencia, estetización, política cultural

Abstract

In contemporary art, the political dimension of many dissident practices has been absorbed by institutional dynamics that aestheticize difference and transform critique into a legible and manageable gesture. The author of this text does not oppose dissidences, but questions the processes through which their political potency is banalized by forms of symbolic inclusion that fail to transform the material conditions of cultural production. Based on an interview with the painter Gema López, it proposes the notion of *silent resistance* as a practice grounded in the everyday persistence of artistic labor.

Resumen

En el arte contemporáneo, la dimensión política de numerosas prácticas disidentes ha sido absorbida por dinámicas institucionales que estetizan la diferencia y convierten la crítica en un gesto legible y administrable. La autora de este texto no se posiciona en contra de las disidencias, sino que cuestiona los procesos mediante los cuales su potencia política se banaliza a través de formas de inclusión simbólica que no transforman las condiciones materiales de producción cultural. A partir de una entrevista con la pintora Gema López, propone la noción de resistencia silenciosa como una práctica sostenida en la persistencia cotidiana del hacer artístico.

En el discurso artístico contemporáneo, la política parece haberse convertido en una obligación estilística. No basta con producir obra: es necesario enunciar una postura, demostrar conciencia y ocupar un lugar moralmente reconocible. La crítica, lejos de operar como un ejercicio de pensamiento incómodo, tiende a estabilizarse en formas previsibles que permiten su circulación institucional. Se denuncian violencias, se repiten conceptos y se adoptan lenguajes compartidos, pero rara vez se alteran las condiciones materiales y simbólicas que hacen posible (o imposible) la práctica artística.

Este texto parte de una incomodidad con ese estado de las cosas. No con la crítica en sí misma, sino con su progresiva domesticación. Desde ahí, se propone una reflexión sobre los dispositivos que regulan la producción simbólica en el arte, como son convocatorias, estímulos y programas de apoyo, y la manera en que éstos no solo modelan trayectorias, sino también los discursos, los ritmos de producción y las formas de disidencia que resultan aceptables, legibles y evaluables dentro del sistema cultural.

En el campo del arte contemporáneo, la política se ha convertido en un lenguaje reconocible. Este reconocimiento no es menor: otorga legitimidad, acceso a espacios de exhibición y posibilidades de financiamiento. Sin embargo, esa misma lógica ha contribuido a transformar la crítica en una coreografía conocida, donde el gesto político importa más que sus efectos y donde la disidencia se vuelve administrable siempre que pueda traducirse a formatos institucionales. La insistencia en la corrección moral produce, además, una dinámica punitivista en la que se señala quién nombra adecuadamente sus privilegios,

quién adopta el vocabulario correcto y quién queda fuera del consenso. En este escenario, el pensamiento crítico corre el riesgo de reducirse a la exposición constante de una identidad política estetizada sin pensamiento crítico.

En este contexto, la obra de la pintora potosina Gema López aparece como un punto de fricción. No porque se presente como abiertamente contestataria, sino porque su práctica se sostiene al margen de la performatividad política dominante. La presente aproximación se construye a partir de una fuente primaria, una entrevista con la artista, y de un análisis situado de su práctica, priorizando la experiencia del hacer artístico por encima de su traducción teórica institucional.

Se propone la noción de resistencia silenciosa como una forma de acción política que no se articula desde la consigna ni desde la denuncia explícita, sino a partir de la persistencia cotidiana del trabajo artístico, aun en ausencia de garantías de reconocimiento, financiamiento o legitimación.

La política como performance y la crítica domesticada

Cuando la política se convierte en un requisito, deja de abrir preguntas para volverse un gesto esperado. En el arte contemporáneo, muchas prácticas se estructuran en torno a la necesidad de demostrar conciencia, posicionamiento y alineación con determinados marcos discursivos. Esta performatividad política no busca necesariamente desestabilizar las estructuras que la contienen, sino permanecer visible dentro de ellas. La crítica, en lugar de generar fricción real, se normaliza. Se vuelve parte del fun-

cionamiento del sistema que dice cuestionar. Así, la disidencia no incomoda estructuralmente, sino que reafirma el marco institucional que la valida. La política deja de ser una práctica situada para convertirse en un estilo, en un conjunto de gestos reconocibles que garantizan pertenencia al campo.

En años recientes, diversos críticos han señalado que gran parte del arte contemporáneo políticamente comprometido opera dentro de marcos institucionales que no solo toleran la disidencia, sino que la convierten en un valor programático. Dean Kissick,¹ por ejemplo, observa cómo muchas prácticas que se presentan como radicales producen “fantasías de resistencia” que refuerzan una ortodoxia liberal ampliamente compartida, ofreciendo al público una experiencia de corrección moral antes que una incomodidad real o una transformación estructural. Desde esta perspectiva, la política en el arte corre el riesgo de volverse un gesto previsible, fácilmente reconocible y, por ello, neutralizado.

Resulta pertinente preguntarse qué queda fuera de estos circuitos de legitimación: qué prácticas no logran traducirse a un lenguaje correcto, qué formas de hacer no producen un relato convincente, qué experiencias no se ajustan a los tiempos ni a las expectativas de visibilidad permanente. Es en ese margen donde comienzan a aparecer otras formas de politicidad menos espectaculares, pero no por ello menos relevantes.

Crear sin garantías: tiempo, trabajo y privilegio

Pensar la práctica artística sin atender a sus condiciones materiales es una forma de simulación. Para la mayoría de las y los artistas crear no ocu-

rre en un tiempo amplio, protegido y disponible, sino en los márgenes de jornadas laborales extensas, responsabilidades económicas y trabajos que poco tienen que ver con el arte. El tiempo para pensar, experimentar y producir no es un derecho garantizado, sino un privilegio distribuido de manera profundamente desigual.

Esta situación atraviesa de manera particular a muchas mujeres artistas, cuyas prácticas se ven constantemente interrumpidas por trabajos de cuidado, empleos precarizados y exigencias administrativas. Así, la demanda de producir de manera constante, visible y competitiva se convierte en una carga más. La creación deja de ser un espacio de emancipación para transformarse en otra obligación que debe sostenerse a pesar del cansancio.

Gema López no es la excepción. Su práctica se sostiene en una relación indivisible entre trabajo remunerado y producción artística. Como ella misma señala, su llegada a la ciudad de San Luis Potosí implicó una búsqueda constante por sostenerse económicamente, al tiempo que intentaba preservar un espacio para crear: “siempre fue esa búsqueda de sostenerme monetariamente... necesitaba estar trabajando, pero también el arte era una liberación, un descanso”.² El empleo de tiempo completo, que cubre jornadas de hasta nueve horas, garantiza la subsistencia, pero también produce estrés y agotamiento. Aun así, resulta indispensable, no solo para vivir, sino para financiar los costos materiales de la propia producción creativa.

En su testimonio, el trabajo y el arte no aparecen como esferas opuestas, sino como necesidades simultáneas: el dinero permite sostener la producción, mientras que la práctica artística funciona como un espacio de bienestar, sentido y continuidad vital. “No tiene nada que ver una

¹ Dean Kissick, “The Painted Protest. How Politics Destroyed Contemporary Art”, *Harper's Magazine*, 2024, <https://harpers.org/archive/2024/12/the-painted-protest-dean-kissick-contemporary-art/> Consulta: enero, 2026.

² Gema López, entrevista realizada por Yolanda del Carmen Arvizu Ortiz, San Luis Potosí, 2025, archivo personal.

cosa con la otra”, afirma, “pero para mí han sido necesarias las dos”. Esta tensión revela una experiencia común en el panorama artístico contemporáneo, donde crear implica una negociación constante entre tiempo, energía y recursos, más que una elección libre o idealizada.

Hablar de persistencia sin romantizar la precariedad implica reconocer esta tensión. Crear no es un gesto heroico ni una prueba de compromiso moral, sino una negociación permanente con el tiempo, el dinero y el agotamiento. Ignorar estas condiciones en nombre de una épica de la resistencia no hace sino ampliar la distancia entre el discurso crítico y la experiencia real de quienes producen desde contextos frágiles.

Mecanismos institucionales y normalización de la crítica

Los programas de estímulo, las convocatorias y los dispositivos de financiamiento cultural se presentan como herramientas de apoyo, profesionalización e inclusión. En su formulación discursiva, promueven la diversidad, la experimentación y el desarrollo de trayectorias. Sin embargo, en su operación concreta, funcionan también como mecanismos de normalización que delimitan qué prácticas resultan legibles, evaluables y aceptables.

Estos dispositivos no solo solicitan obra: piden relatos. Marcos conceptuales claros, antecedentes verificables, líneas de trabajo coherentes y una producción continua que demuestre vigencia. La ambigüedad, la pausa o el repliegue pierden valor frente a la necesidad de traducir la práctica artística en un formato administrable: la y el artista como productor y producto, generador y repetidor de discursos normativos para la institucionalización.

La crítica que circula con mayor facilidad es aquella que ya sabe cómo hablar el idioma institucional. Se produce, entonces, una paradoja: los espacios que se dicen abiertos a la diversidad terminan privilegiando discursos previsibles y alineados con las expectativas del evaluador. La disidencia se vuelve aceptable solo cuando puede integrarse sin fricción. En este modelo, las trayectorias interrumpidas, los tiempos de silencio o las decisiones de salir momentáneamente del circuito se traducen en vacíos curriculares que penalizan al artista. La práctica deja de apreciarse por su densidad o potencia para medirse por su continuidad administrativa, es decir, la práctica artística como ejercicio burocrático.

Persistir sin espectáculo

Es en este entorno que la práctica de Gema López adquiere una potencia particular. No porque denuncie explícitamente estos mecanismos, sino porque no se organiza en función de ellos. Aunque su obra ha sido leída y situada en espacios asociados al feminismo, la artista señala que su trabajo no partió de la intención de autonombrarse como agente en resistencia, ni de inscribirse conscientemente en una categoría política, sino de la necesidad de hablar desde su contexto y su género.³ Esta distancia frente a la autoetiquetación no implica una negación del feminismo, sino una política situada que antecede al discurso.

No toda práctica feminista se nombra a sí misma como tal desde un marco teórico, y no por ello es menos política. Con frecuencia, son los circuitos curatoriales o institucionales los que leen ciertas obras como feministas antes de que las propias creadoras se posicionen de ese modo. De ahí surge una tensión entre una política vivida que se articula desde el cuerpo, la experiencia y el géne-

³ *Idem.*



Gema López, pintura de la serie enviada por la artista.
Foto: cortesía de la artista.



Gema López, pintura de la serie enviada por la artista.
Foto: cortesía de la artista.

ro y una política nombrada, que aparece cuando la obra necesita explicitar su filiación para volverse legible. Esto no constituye un rechazo al feminismo, sino una crítica a la exigencia de que lo feminista deba presentarse como consigna o categoría estable, como si se tratara de una moda institucional o meramente discursiva.

Una incomodidad similar aparece cuando López reflexiona sobre la estetización de ciertas realidades sociales. Al hablar del uso reiterado de nociones como “barrio”, cuestiona la romantización de condiciones que, en la experiencia vivida, no se perciben como deseables, y señala cómo estas categorías pueden convertirse en recursos discursivos o incluso comerciales dentro del arte. Sin descalificar estos posicionamientos, reconoce que “a veces es como una estrategia usar esos términos”,⁴ lo que evidencia la tensión entre habitar un lugar y capitalizarlo simbólicamente.

Frente a estas lógicas, Gema sitúa su práctica en un espacio distinto: “esa libertad y ese espacio contigo de estar tú nada más con tu obra”.⁵ La pintura aparece aquí como un ámbito íntimo y cotidiano, no espectacularizado, donde la creación no responde a la exigencia de visibilidad ni a la necesidad de demostrar corrección política. Gema pinta después de trabajar, sin convertir la precariedad en relato ejemplar ni la persistencia en gesto heroico. No produce para sostener una imagen pública, sino porque puede y quiere. Es precisamente esta honestidad desprovista de pretensión más allá de la materialidad y del hacer la que vuelve su obra profundamente potente.

En este sentido, su trayectoria no representa una excepción idealizada, sino un caso claro de lo que implica ser artista en el panorama mexicano actual: trabajar, sostenerse económicamente y reservar el tiempo necesario para seguir creando sin garan-

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*



Gema López, pintura de la serie enviada por la artista.
Foto: cortesía de la artista.

tías. Su práctica no se legitima por un lenguaje académico sofisticado ni por una adhesión explícita a discursos de moda, sino por una conciencia crítica situada, ligada a la experiencia de clase, al trabajo cotidiano y a una relación honesta con la pintura.

Conclusión

En un contexto en que la crítica se ha vuelto un requisito y la disidencia una forma de estilo, resulta urgente repensar qué entendemos por práctica política en el arte. Más allá de la denuncia reiterada de la precariedad o de la adopción de discursos correctos, o extractivismos, la obra de Gema López propone otra posibilidad: una

política que no se enuncia como identidad ni se presenta como performance, sino que se ejerce en el tiempo, en el trabajo y en la fidelidad a una práctica sostenida.

Aquí no se busca idealizar la persistencia ni negar la importancia de los apoyos institucionales, sino señalar los límites de una crítica que, en su afán de visibilidad y corrección, ha terminado por volverse funcional al sistema que dice cuestionar. Frente a la disidencia administrada y la productividad forzada, la resistencia silenciosa no aparece como una solución ni como un modelo replicable, sino como una pregunta abierta: ¿qué formas de práctica siguen siendo posibles cuando dejamos de crear para cumplir y comenzamos a hacerlo para sostener una relación ética y no espectacular con el mundo?

Referencias

KISSICK, Dean, "The Painted Protest. How Politics Destroyed Contemporary Art", *Harper's Magazine*, 2024, <https://harpers.org/archive/2024/12/the-painted-protest-dean-kissick-contemporary-art/> Consulta: enero, 2026.

LÓPEZ, Gema, entrevista realizada por Yolanda del Carmen Arvizu Ortiz, San Luis Potosí, 2025.

YOLANDA DEL CARMEN ARVIZU ORTIZ

Maestrante por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Su práctica se centra en la investigación material a través de soportes no convencionales, miniaturas kitsch y la ternura como gesto político. Trabaja desde metodologías híbridas que articulan producción artística e investigación, con interés en los cruces entre práctica situada, afectos y condiciones materiales de creación.