

artefacto

R E V I S T A
Septiembre 1995

D E

A R T E
Número 7



Texto y textiles-La posesión del propio cuerpo-Alice Brodeire-Chelo Matesanz-Cecilia Vicuña-M^o José Berbel-El núcleo y la envoltura

Edita:
arteFACTO

Coordinación:
Julián Ruesga Bono

Redacción:
Julio García Arteaga
Paula Larkin (traducción)
Mariano Ruesga (imagen)
Krates (maquetación)

Agradecemos la colaboración en este número de:
Museo Textil de Tarrasa, Carta de Ajuste, Mar Villaespesa, M^a José Berbel Bullejos, Museo Arte Contemporáneo de Bogotá, Isabel Tejeda, Alice Brodeire, Jean François Pirson, Federico Guzmán y Lucy R. Lippard.

Asesores:
Michel Thomas-Penette, Eulalia Morral, M^a Teresa Guerrero, Beatrijs Sterk, Philippe Jeanloz, Janis Jefferis, Diana Wood Conroy, Mar Villaespesa.

Correspondencia y suscripciones:
arteFACTO
Apartado de Correos 4011
E-41080 Sevilla (España)
Tlf., Fax: 95/422 96 08

Imprime:
Coria Gráfica, S. L.
Autovía Sevilla-Coria Km 9'6
Palomares del Río
Sevilla

Depósito Legal: SE-1459-92

© es propiedad de los autores y traductores
arteFACTO es una entidad cultural no lucrativa

arteFACTO es una revista de información y debate
por lo que no necesariamente comparte la opinión
contenida en los artículos con firma.

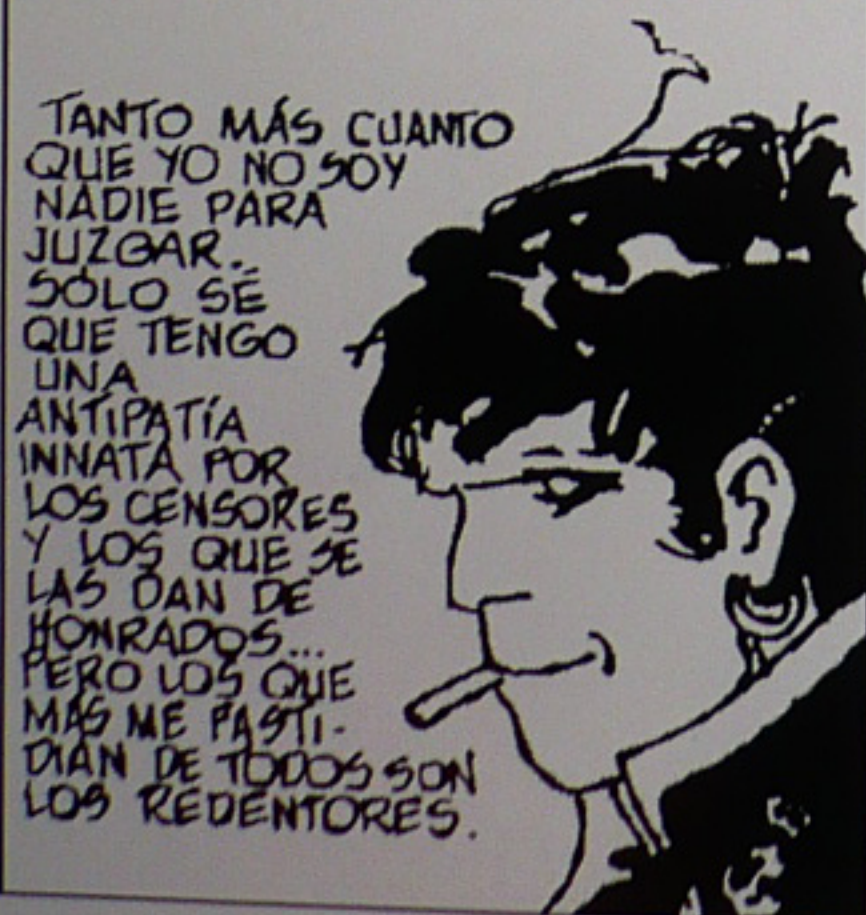
Cualquier colaboración es bienvenida pero no nos
comprometemos a mantener correspondencia sobre
originales no solicitados.

CONTENIDOS

Texto y textiles <i>Janis Jefferis.</i>	4
La posesión del propio cuerpo La posesión de la experiencia propia <i>Isabel Tejeda</i>	11
Un encuentro en transito <i>Alice Brodeire</i>	16
M^a José Berbel	20
Chelo Matesanz <i>Mar Villaespesa</i>	22
Cecilia Vicuña <i>Lucy R. Lippard</i>	24
El núcleo y la envoltura <i>Jean François Pirson</i>	29
Exposiciones e informaciones	32

Septiembre 1995

Número 7



Próximo número:

It's my body

Tengo tiempo/opmeit ogneT

Línea de baba

Dan Graham

Capsula del tiempo

arteFACTO

REVISTA DE ARTE

P.V.P. 800 Pts / 8,5 \$ USA

Edita:
arte/FACTO

Coordinación:
Julián Ruesga Bono

Redacción:
Julio García Arteaga
Paula Larkin (traducción)
Mariano Ruesga (imagen)
Krates (maquetación)

Agradecemos la colaboración en este número de:
Museo Textil de Tarrasa, Carta de Ajuste, Mar
Villaespesa, M^a José Berbel Bullejos, Museo Arte
Contemporáneo de Bogotá, Isabel Tejeda, Alice
Brodeire, Jean François Pirson, Federico Guzmán
y Lucy R. Lippard.

Asesores:
Michel Thomas-Penette, Eulalia Morral, M^a
Teresa Guerrero, Beatrijs Sterk, Philippe Jeanloz,
Janis Jefferis, Diana Wood Conroy, Mar Villaes-
pesa.

Correspondencia y suscripciones:
arte/FACTO

Apartado de Correos 4011
E-41080 Sevilla (España)
Tlf., Fax: 95/422 96 08

Imprime:
Coria Gráfica, S. L.
Autovía Sevilla-Coria Km 9'6
Palomares del Río
Sevilla

Depósito Legal: SE-1459-92

© es propiedad de los autores y traductores
arte/FACTO es una entidad cultural no lucrativa

arte/FACTO es una revista de información y debate
por lo que no necesariamente comparte la opinión
contenida en los artículos con firma.

Cualquier colaboración es bienvenida pero no nos
comprometemos a mantener correspondencia sobre
originales no solicitados.

Texto y textiles <i>Janis Jefferies.</i>	4
La posesión del propio cuerpo La posesión de la experiencia propia <i>Isabel Tejeda</i>	11
Un encuentro en tránsito <i>Alice Brodeire</i>	16
M^a José Berbel	20
Chelo Matesanz <i>Mar Villaespesa</i>	22
Cecilia Vicuña <i>Lucy R. Lippard</i>	24
El núcleo y la envoltura <i>Jean François Pirson</i>	29
Exposiciones e informaciones	32

LA POSESION DEL PROPIO CUERPO LA POSESION DE LA EXPERIENCIA PROPIA

Isabel Tejeda

"Territorios Indefinidos" es una aproximación al problema de cómo se ve, crea, transforma o reprime aquello que se entiende culturalmente como mujer o identidad femenina. El género como construcción socio-cultural y su resultado iconográfico no son más que presunciones cotidianas que acaban confundándose, fundiéndose, con la idea de lo real. Se obtiene una imagen tan persuasiva que consigue cristalizar su capacidad de cambio si no se analizan las asunciones que dichas esconden.

Se trata de un tema que genera actualmente en España un amplio debate y que no se ha analizado más que en alguna ocasión aislada. Sin embargo, aparece oculto tras los múltiples fastos que las instituciones organizan anualmente para conmemorar el día de la mujer trabajadora; la presunta avanzadilla de lo moderno que suponen las artes visuales contemporáneas sirve de soporte adecuado para ofrecer una imagen de normalidad de la que se nutre el poder. Por supuesto sería absurdo perder las ocasiones cuando se nos ofrecen, pero es preciso que cada actividad suponga una aportación, tenga un sentido que la avale. Las exposiciones vacías de sentido no son más que dinero quemado.

Por ello, deseamos subrayar que el nexo de unión de esta exposición no es el idéntico sexo biológico de las participantes. Queríamos llevar a cabo una exposición temática, por ello se construyó a partir de piezas ya realizadas que ilustraran, bien sea completándose o confrontándose, la cuestión de la construcción de los femenino. El resultado ofrecía la panorámica de aquello que habíamos analizado durante la investigación previa; ésta se realizó gracias a la generosidad de más de un centenar de artistas que nos habían mostrado su obra. A partir de aquí se iniciaba la interrelación de imágenes en una reflexión que se encabalgaba por entre los distintos espacios del Museo de Arte Contemporáneo de Elche. La validez de estos argumentos

que se entretejían, oponían o se contemplaban, se apoyaba en la trayectoria artística escondida tras cada imagen, ya que todas las participantes trabajaban sobre el tema.

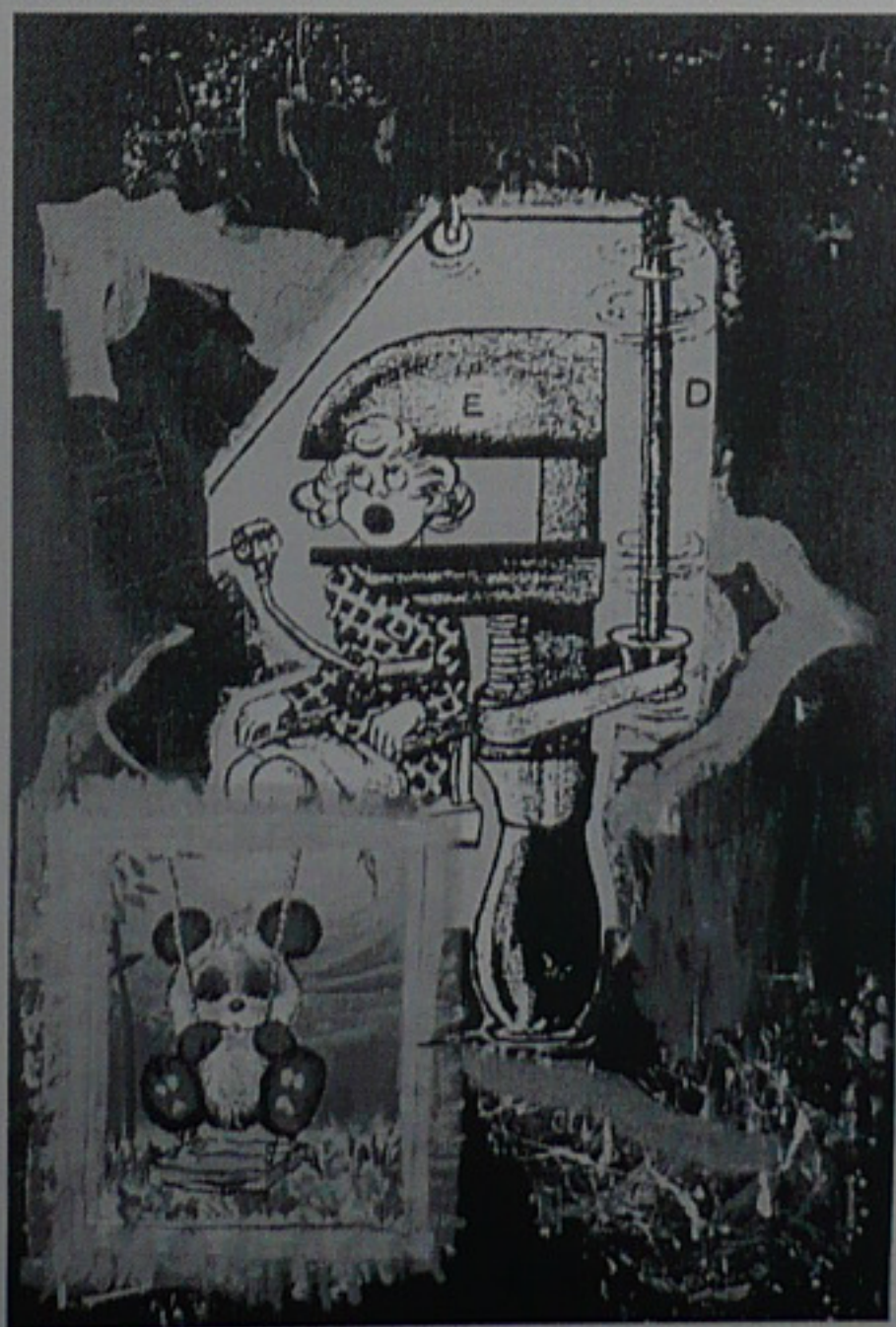
Si analizamos las imágenes de esta exposición observaremos que, en su gran mayoría, el referente es el cuerpo. Creo que la razón de que el cuerpo aparezca casi solapado tras el pedúnculo artificial de aquello que conforma una imagen-convencción, un arquetipo, de lo que se considera una mujer, es su relación con el poder. La pregunta, por tanto, es ¿De quién es el cuerpo?

La construcción de la identidad femenina ha estado tradicionalmente anclada en el cuerpo y, fundamentalmente a aquellos fragmentos, lo sexual biológico, que marcan sus diferencias con respecto al varón. Esta idea de la mujer como lo sexual ha servido de fundamento para el desarrollo de las ciencias, especialmente de la biología, a lo largo del siglo XIX; la imagen de la mujer ligada indefectiblemente a su cuerpo se sustenta en el *Emilio* de Rousseau: "el macho no es macho más que en determinados instantes; la hembra es hembra toda su vida, o al menos toda su juventud; todo le recuerda, sin cesar, su sexo". Para ser exactos, se fomenta la idea de que la mujer nace mientras que el varón se construye.

Sin embargo, la identidad femenina se construye, como Simone de Beauvoir avisa teniendo como precedente la teoría de Stuart Mill por la que se considera que es la educación la que marca la diferencia entre sexos; el "yo" -tenido por único y universal e identificado con lo masculino- idea idea lo femenino como un constante lo "otro" que tiene un valor negativo e inferior al servicio del "yo" y se formula como componente pasivo respecto al componente activo de la dualidad.

En esta jerarquía juega un papel decisivo la conexión del cuerpo con el poder. La sexualidad femenina tiene el mayor papel en la reproducción; esto explica porqué es poderosa y, por

Patricia Gadea. "N (Corsé)". 1995. t/m. 195x130 cms.



tanto, peligro en potencia, y porqué el patriarcado ejerce un control, una mediación, sobre ella detentando el poder. Las relaciones sociales y de parentesco en sus múltiples formas y direcciones hacen que tradicionalmente la mujer haya sido "dada en matrimonio" y que el propio

cuerpo, que se convierte en algo ajeno y desconocido, se comporte como un cautiverio de carne. Esta ajenización y objetualización del cuerpo femenino se produce al convertirse en una propiedad que pasa, por medio de un contrato matrimonial, de las manos del padre a las del marido. El propietario del cuerpo aprehende con él toda una serie de derechos personales, económicos y políticos. La mujer no ha tenido cuerpo.

El fortalecimiento de la asociación de la mujer con la naturaleza que ofrecía para el varón el campo de la razón en exclusividad, no sólo se derivaba de la función reproductora femenina, sino también del papel social marginal que la cultura patriarcal le determinaba. Sobre esta dualidad naturaleza/razón, se encabalga la separación por esferas que encadenaba a la mujer a la privada o familiar, aislándola del exterior, espacio exclusivo del varón; se le negaba cualquier experiencia que no tuviera como principal referente al varón, es decir, hija, esposa o madre. Este hecho tuvo repercusiones en todos los ámbitos de la existencia y la comunicación social; mientras que el arte iba formando las identificaciones iconográficas de entes abstractos con lo femenino biológico, la ciencia, siguiendo la tradición ilustrada racionalista, se había clavado en la verosimilitud y universalidad como discurso oficial y único, y contribuía a conformar unas imágenes de la biología y la patología femeninas fuera de toda discusión -puesto que se basaban en hechos presuntamente científicos-, y a fomentar todo un sistema de relaciones. Como afirma Neus Campillo "bajo la piel de lo que se sabe científicamente, se esconde el pus de lo que se cree".

Los arquetipos creados sobre el género no son, por tanto, exclusivamente iconográficos, sino que hay toda una serie de



Isabel Villar. "Mujer y tigre". 1972. 105x84 cms. Acrílico sobre tabla.

lugares y actitudes comúnmente asignados a las mujeres. Tenemos, entre otras, las relaciones prefijadas del XIX - intelectual/físico, activo/pasivo, razón/sentimiento, autoridad/piedad-, la mujer puede ser madre y esto la liga a la naturaleza.

El argumento expositivo comenzaba en una rescatada

de la trama del museo. Era un cuadro de Villar del año 1972; el raptar esta pieza del argumento total del museo, aunaba lo político y lo artístico en la misma línea que las Guerrilla Girls hacen evidente la alocución del poder en el museo o la galería. Los artistas representados eran fundamentalmente varones en un museo constituido por arte español de los años 60 y 70. Villar, con *Mujer y tigre*, participaba de la idea de la mujer ligada a la naturaleza orgánica, a lo irracional. A partir de aquí empezaba la exposición propiamente dicha.

La sala inicial partía de la primera experiencia, la primera infancia, situada como ese momento en el que no existe aún la separación por sexos, la construcción del género, por tanto, un espacio identificado con la libertad, el aprendizaje y la creación. Esta vuelta puede ser lírica pero sin añoranza, sin regodearse en la pérdida -Concha García, *Quisiera ser tan alta ...*-, recuerda la conexión de los juegos infantiles con nuestro primer acercamiento al mundo.

Alejandra Icaza conforma toda una serie de bloques con referencias formales a los mecanos infantiles, junto con otra serie de objetos que representan lo pobre -el taco de tiza- y lo blando o lo algo donoso que se puede morder con unas encías que carecen de dientes; sin embargo estos

Nekane Zaldúa. "El ojo que todo lo ve"

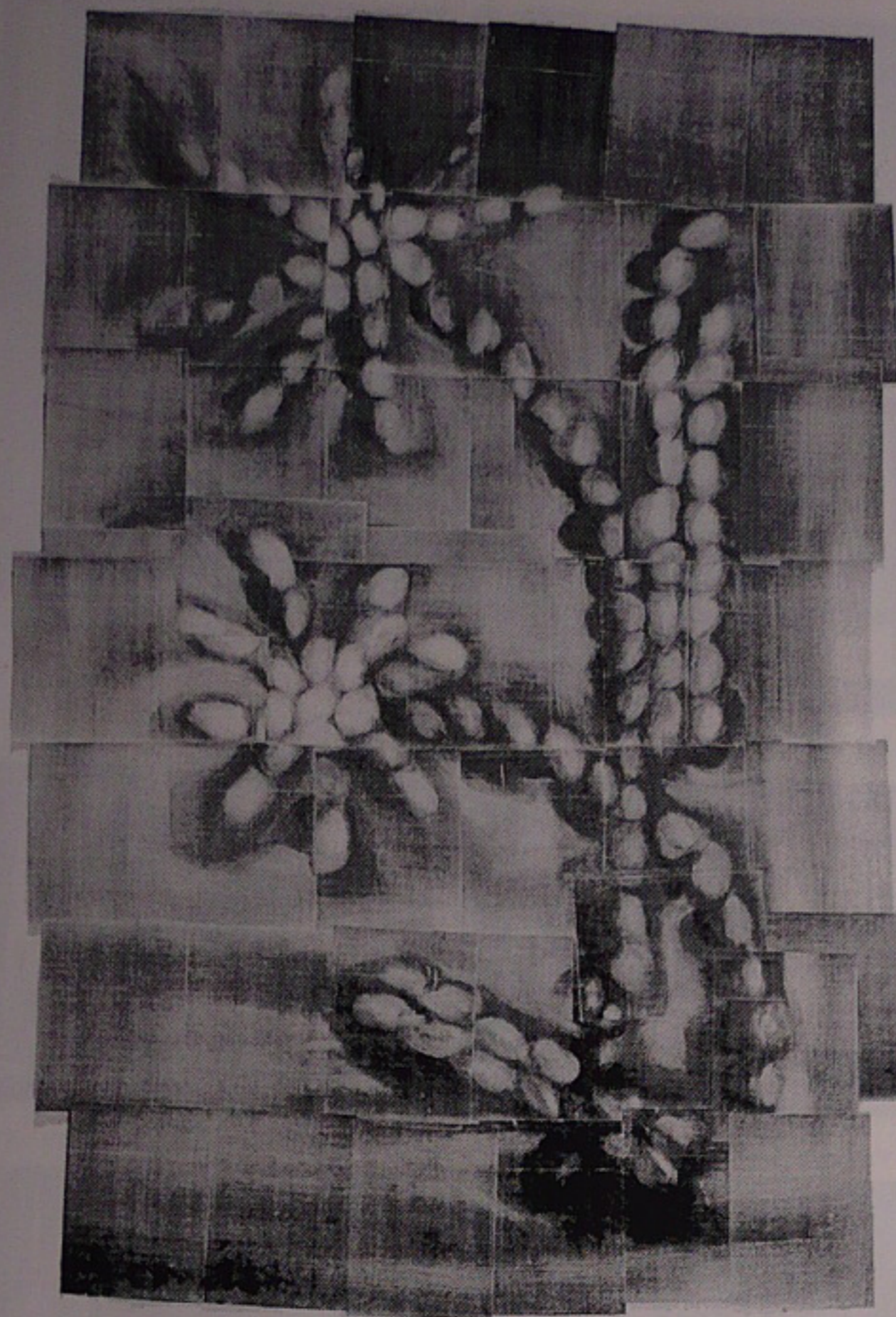


materiales se aplican a objetos tradicionalmente femeninos como el carrito de llevar la muñeca o los restos orgánicos utilizados para jugar a las cocinitas. Icaza recuerda que al mismo tiempo que el número, la matemática y la razón, aprendió el zapato de tacón. No se da tampoco el carácter nostálgico, ni una defensa de la andrógina perdida, sino el re-cuerdo de las primeras experiencias como genero. No hay vuelta atrás, ya que el que observa la infancia con nostalgia, con la tristeza de haber perdido la posibilidad del descubrimiento, del aprendizaje, sueña, como dice Benjamin, "en como aprendió a andar. Pero no le sirve de nada. Ahora sabe andar, pero nunca jamás volverá a aprenderlo".

Tras la visión lírica de García y el recuerdo del aprendizaje de Icaza. Elena Blasco utiliza una iconografía infantil aparentemente inocente -lo colorístico, lo sencillo, lo blando, lo fácil-, que esconde sibilamente toda una carga política de

mensajes feministas sobre el ahora adulto. Idéntica apariencia de docilidad se encuentra en la obra *Chúpalo* de Nekane Zaldúa que cuestiona la experiencia sexual ligada a la idea del deseo y de las fantasías de futuro. Cuando la princesa besa a la rana transforma su vida ya que el príncipe azul la despierta del sueño de la adolescencia, no más que una preparación para ese momento, mientras que él es salvado gracias a su amor sin límites.

La experiencia real de la relación afectiva se vivifica en



Victoria Gil. "Bandera de la anorexia" 1995. 193x130 cms. Fotocopia original.

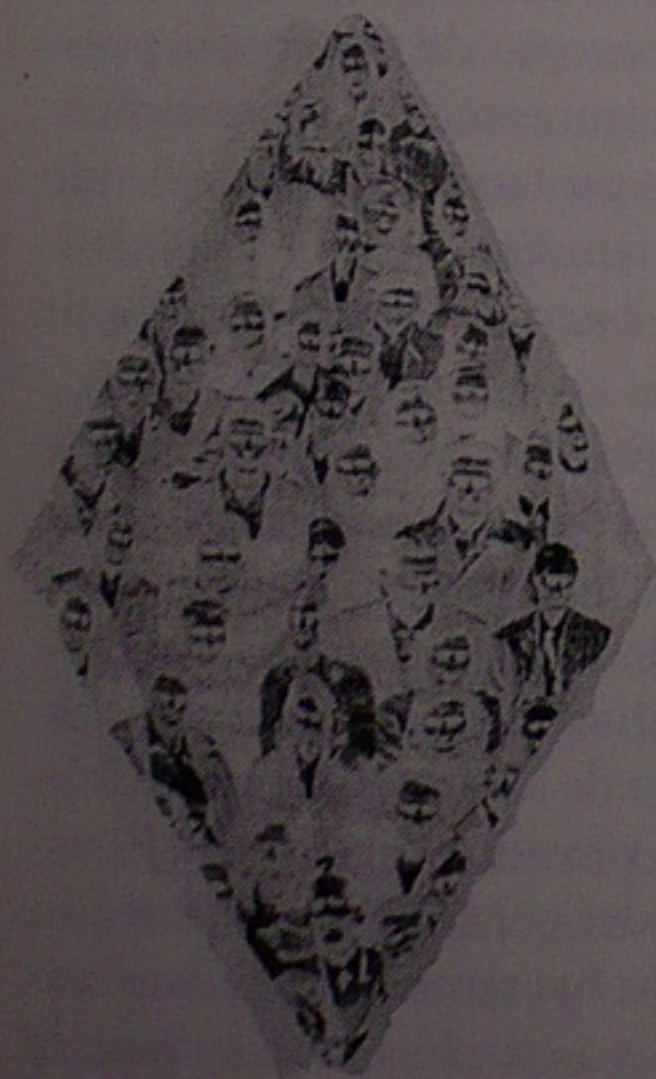
ocasiones como frustración de la fantasía, y se enfrenta al desnivel existente entre las narraciones felices de la literatura romántica o el imaginario cinematográfico y la experiencia personal; esta vivencia se expresa en el vídeo *Basic Kit* de Nuria Canal. Canal, mezcla la voz de una amiga que relata su truncada relación sentimental con imágenes de culebrones televisivos.

El personaje presente en las primeras experiencias es la madre. *La Madonna* de Carmen Saumell, conecta el arquetipo mujer-niña con el mujer-madre. La imagen de la anciana con la muñeca se sitúa jerárquicamente en referencia al resto de elementos de la instalación y produce una idea de imagen religiosa complementada con la superposición inestable de las banquetas; ante el arquetipo de lo femenino procreador, la mujer útero, resitúa el problema de la maternidad y cuestiona su esencia natural. Se puede ser madre sin haber parido, se puede ser mujer sin haber sido madre.

El espacio de la niña y de la madre es históricamente el espacio del hogar. La niña pasa de la habitación infantil - como Ana Cancellor y Elena Cabello planteaban en el prólogo del catálogo- al resto de estancias de la mano de otras figuras femeninas: la madre y la abuela. Ana Casas se fotografía con su abuela desnuda; el autorretrato familiar femenino se sitúa en el 'continuum' de la propia identidad de la artista en un recorrido por los vínculos emocionales y protectores que unen a las mujeres de una misma familia. Estas relaciones se establecen en el ámbito privado del hogar y de ellas se suelen autoexcluir los varones de la familia.

La experiencia en el ámbito de lo privado no se entiende sólo como una situación de reclusión y, por tanto, de castración; los elementos de la casa se exorcizan al convertirse en los referentes, bien sea cercanos o lejanos, de creaciones plásticas. Y ahí se desarrollan obras que fusionan el espacio tradicionalmente asignado a las mujeres, el espacio del propio pasado, con la historia del arte como símbolo del lugar crea-

112x84x8 cms. t/m, 1994. Serigrafía.





Nuria Canal. "Basic kit" 1994. VHS 4'.

tivo en el habitar. En este caso se encuentra la obra de Olga Adelantado que liga las referencias de hogar y la confusión del cuerpo con la casa a la Historia de Arte Contemporáneo y, concretamente, a Smithson. Por otra parte, Gema Intxausti, que formalmente se entronca con la tradición de la escultura vasca contemporánea, incluye como alternativa un pequeño tamaño, una obra poco pesada y la inclusión entre sus ángulos de bayetas de colores. Teresa Lanceta hace una reinterpretación de lo que se ha considerado artesanía, ligada tradicionalmente a las clases populares y a la mujer, en unos zurcidos que, como acertadamente afirma Carceller y Cabello, "parecen surgir de una idea de la reparación en lugar de la creación de un original a partir de la nada". Sin embargo, Paloma Navares, abandonando la relación entre el espacio privado y el arte, se introduce, con una visión altamente crítica, en el tema de la historia arte como creadora de arquetipos femeninos objeto del deseo masculino.

No se olvida la *Femme-Maison* de Louise Bourgeois. Imbricada en el problema de la separación por esferas llevada a cabo en el siglo XIX, Patricia Gadea, por medio de un 'collage' de ideas y de imágenes recontextualizadas, incide contundentemente sobre la alienación sufrida por las mujeres en su cárcel techada a dos aguas y demanda el asalto a la esfera de lo público. La prioridad de este argumento es pre-

cisamente cuestionada por la intervención urbana de Amada Esteban y Bárbara Sebastián; la consideración de que la *aspiración* a un puesto de trabajo es una *sublime obsesión* para la mujer que promulgan revistas tipo *Cosmopolitan*, propicia un nuevo tipo de mujer agresiva. Según estas artistas este discurso es un producto del sistema masculino que oculta una peligrosa adaptación de la mujer al sistema; el resultado puede ser la masculinización y, de nuevo, enajenación de la mujer. La competitividad y el concepto de poder son puestos en cuestión. Se reivindican posturas más tradicionalmente femeninas, relacionadas con la protección y que han sido desarrolladas en el ámbito de la familia, como el la solidaridad, verdadera alternativa a la violencia en las *performances* de Pilar Albarracín.

El cuerpo, siempre presente indirectamente en el desarrollo de la exposición, aparece resaltado, evidente, en un importante número de ocasiones. Se enfatiza precisamente lo femenino primario que nos define al nacer -la vagina-. Durante el siglo XIX despertó tantos temores -vagina dentada- que fue exorcizado por medio de la idea de la *femme fatale* y su inmediata asociación a la prostitución, algo presumiblemente manejable desde el poder al posibilitar la posesión ajena sobre el cuerpo; este peligro fue también popularmente anulado con el famoso olor a pescado que relaciona la



Carmén Gandía. "Yo...yo" Acción.

suciedad y lo impuro con la mujer; lo sexual secundario -los senos-, aparece en un segundo término.

Relacionado con esta anulación del poder sobre el propio cuerpo se encuentra el arquetipo de la mujer enferma. Ester Mera, en su confusión consciente entre enfermedad e identidad, entre interior y exterior vuelve a presentar el cuerpo como algo ajenizado. La ciencia y, fundamentalmente, la medicina crean nuevos arquetipos como son la histérica y loca; la *Ofelia* de Marina Núñez, es la representación de la mujer que pierde su estabilidad psíquica al no tener una sexualidad que pueda controlar, al no contar con las atenciones de su pareja; además, comporta la imagen de la eterna virgen. La otra cara de esta imagen construída es el ideal sexual con cuerpo de niña en tipos como la *Lolita* de Nabokov. Son modelos de belleza que arrastran problemas graves como la anorexia.

Parte de la reflexión política feminista encuentra en la utilización y manipulación del cuerpo femenino por el ojo masculino un espacio en el que hacer visible esa mirada ajena. Es una operación quirúrgica que intenta suprimir el extrañamiento ante el propio cuerpo de las mujeres, algo esencial para que emerja una mirada propia. Así Ana Navarrete nos devuelve y despierta la mirada por medio de un espejo deformado que nos auna a lo arquetípico -mujer-maniquí-, esta lectura se acentúa por el hecho de tener la autoconciencia bauvarina de que somos 'nosotras' y no 'las mujeres', de que es preciso que nos autonombremos. Begoña Montalbán en *Elogio* y con una estrategia de atracción que reside en la sensualidad tanto física como simbólica de los materiales, nos sitúa en el lugar del *voyer* que precisa algo más que mirar: tocar; mientras, Carmen Navarrete nos hace ser *voyer* del *voyer*, ver al que cree no ser visto, y nos introduce subrepticiamente en ese espacio de la mirada del poder -en este caso un *peep show*- en el que recontextualizar el significado de la mujer sobre un escenario en el que se han bordado los Diez Mandamientos.

El cuerpo se muestra también como ser biológico con referencias fuertemente orgánicas, expresión de la sexuali-

dad, del dolor y del placer -Ana Busto-, o bajo una lectura connotada de sexualidad; Itziar Okariz cose cabellos a sus manos, de esta manera *sexualiza* una parte de su cuerpo que se presentaba como aparentemente neutra. Acaso el cuerpo sea el soporte idóneo para comenzar un re-conocimiento y se descubre como contenedor conceptual que puede remetaforizarse -Begoña Egurbide-. Estos son discursos que analizan cómo se construye la identidad y cuáles son sus resultados y que intentan *hacer visible lo invisible*.

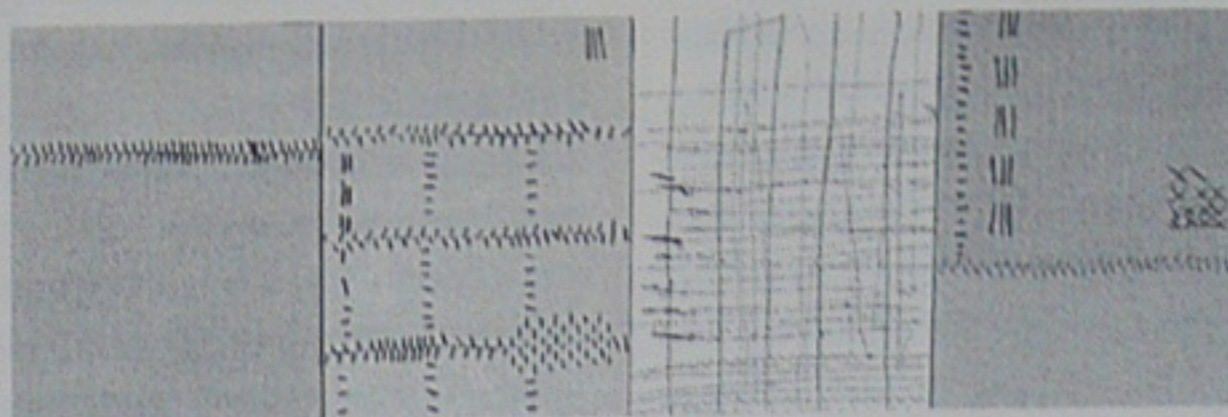
La no coincidencia de visiones, la multiplicidad de los argumentos sitúa como alternativa otras voces que cuestionan la posibilidad de construcción, que afirman su aporía. En esta línea se expresa Carmen Gandía con el desmayo físico tras una identidad perseguida y jamás alcanzada que se metafotiza en su *performance de yo-yo*, mientras que Eulalia Valldoseira presenta un cuerpo que tiene menos consistencia física que las cosas que lo rodean al ser traslúcido y segmentado.

Aquello que queda consensuado como *lo femenino* es, en ocasiones, el aditamento, el disfraz, la careta. Estos pedúnculos artificiales acaban ocultando, solapando y covirtiéndose en una realidad alternativa que conforman la construcción de la mujer. Es Orlando que, atrapado en una ropa, conforma el género. Como la propia piel que se oculta tras el artificio del maquillaje y que se acaba intuyendo, construyendo como algo tan falso como aquel (Victoria Gil, *Maquillaje sobre piel falsa*). Mercedes Carbonell la sitúa en las miles de caretas y disfraces que solapan su cuerpo y que pone en duda el hecho de poder conseguir siquiera lo que la convención considera aceptable. Es importante desenmascarar la máscara, pero ¿y si como plantea Estrella de Diego, debajo no hay más que otra máscara?

Pese a que estemos muy lejos de ver la luz tras el final del túnel, estos discursos des-semantizan las imágenes existentes con el poder simbólico que otorga ser capaz de utilizar el propio cuerpo. Se trata del primer paso para poseerlo.

Isabel Tejeda

Teresa Lanceta. 1995. 4 piezas de 33x24 cms. Cosidos sobre lienzo.



La exposición "Territorios indefinidos" se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo de Elche, del 8 de Marzo al 19 de Abril pasados, y comisariada por la autora y Eduardo Lastres.